

T.C.
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ABD

MODERN TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE İSLÂMÎ SÖYLEM (1960-1990)

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN

BİLAL DEMİR

DANIŞMAN

PROF. DR. ZEKİ TAŞTAN

VAN - 2021

KABUL VE ONAY SAYFASI

Bilal DEMİR tarafından hazırlanan “Modern Türk Öykücülüğünde İslâmî Söylem (1960-1990)” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.	
Danışman: Prof. Dr. Zeki TAŞTAN Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum	
Başkan: Prof. Dr. Zeki TAŞTAN Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum	
Üye: Prof. Dr. Şaban SAĞLIK Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı / Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum	
Üye: Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı / İstanbul Üniversitesi Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum	
Üye: Prof. Dr. Selma BAŞ Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum	
Üye: Dr. Öğr. Ü. Sait EBİNÇ Kamu Yönetimi Anabilim Dalı / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum	
Tez Savunma Tarihi:	15/10/2021
Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.	
..... Prof. Dr. Bekir KOÇLAR Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü	

ETİK BEYAN SAYFASI

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü **Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;**

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. (20-10-2021)

(İmza)

Bilal DEMİR

Doktora Tezi

Bilal DEMİR

VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Ekim, 2021

MODERN TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE İSLÂMÎ SÖYLEM (1960-1990)

ÖZET

1960-1990 döneminde Türk öykücülüğünde kendilerine has bir anlayışla İslâmî duyarlıklı öyküler yazan; Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Cahit Zarifoğlu, Hüseyin Su, Ali Haydar Haksal, Durali Yılmaz, Şevket Bulut, Yaşar Kaplan, İsmail Kılıoğlu, Ali Nar, Kadir Tanır, Fuat Altınsoy, Ali Karaçalı, Metin Önal Mengüşoğlu, Kâmil Doruk, Mustafa Miyasoğlu, Mehmet Ay, Ali Erkan Kavaklı, Ali Ulvi Temel, Ahmet Kekeç, Ali Kemal Temizer, Ali Kemal Nacaroglu, Sadık Yalsızuçanlar, İslâm Yaşar, Hüsnü Aktaş gibi yazarların metinlerinde İslâmcılık ideolojisinin içerdiği modernleşme, gelenek, kimlik ve mekân hakkında söylemler bulunmaktadır. Bu çalışma bu dönem içinde yazılmış olan öyküleri söylem analizi yöntemiyle incelemeyi amaçlamaktadır. Yazarların öyküleri, İslâmîyet'in modern öykü türünde nasıl temsil edildiğini ve İslâmî edebiyat içinde neden öykü türünün öne çıktığına dair veriler sunmaktadır. Çalışmada “İslâmcılık”, “söylem”, “İslâmî edebiyat” gibi kavramlar öncelikle açıklanmış olup daha sonra İslâmî duyarlıklı öykü metnlerinin doğuşu, özellikleri ve biçimi ele alınmıştır. Modern İslâmî duyarlıklı öykü anlayışı, Batılılaşma veya modernleşme ile İslâm'ın birbirinden ayrı medeniyet anlayışını temsil ettiğini ileri süren içeriklere sahiptir. Çalışmanın metin inceleme kısmında belirlenen üç söylem biçimi olarak modernite-gelenek, kimlik ve mekân hakkında çözümleme yapılmıştır. Modernite söylemiyle yazarların Batılı değerlerin yabancılaşma ve yozlaşma olduğu tezini öne sürdüklerine dikkat çekilmiştir. Kimlik söylemi analizinde yazarların Türkiye'nin modernleşme sürecinde Müslüman öznenin “yabancı”, “yersiz-yurtsuz” gibi bir kimliksizleşme süreci yaşadığını savundukları görülmüştür. Mekân söylemi analizinde yazarların modernleşmenin olduğu kentleri kötü gösterdiği; taşra, tabiat ve ev'i olumlu imgelerle işledikleri tespit edilmiştir. Bu öykü anlayışı, dönemin siyasal, toplumsal, kültürel ve sanatsal gelişmelerinden etkilenmiş ve değişimler göstermiştir. Öykü metinlerinde 1950 sonrasında Türk öykücülüğü içinde gelişen biçimsel yenilikler takip edilmiş ve bunlar uygulanmıştır. Öykülerde modernist bir dil ve anlatım tavrı sergilenmiştir. Ayrıca dergicilik çerçevesinde gelişen bu öykücülük, yerli ve millî olma, mahremiyeti esas alma, kasaba edebiyatı anlayışını benimseme gibi mahiyetlere sahiptir.

Anahtar Kelimeler: İslâmî Duyarlıklı Öykücülük, Türk modernleşmesi, Söylem, Modernite, Kimlik, Mekân.

Sayfa Sayısı: XIII + 622

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Zeki TAŞTAN

Ph. D. Thesis

Bilal DEMİR

VAN YÜZÜNCÜ YIL UNIVERSITY

INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES

October, 2021

ISLAMIC DISCOURSE IN MODERN TURKISH STORY (1960-1990)

ABSTRACT

In the period of 1960-1990, they wrote stories with Islamic perspective in Turkish storytelling with a unique understanding; Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Cahit Zarifoğlu, Hüseyin Su, Ali Haydar Haksal, Durali Yılmaz, Şevket Bulut, Yaşar Kaplan, İsmail Kılıçoğlu, Ali Nar, Kadir Tanır, Fuat Altınsoy, Ali Karaçalı, Metin Önal Mengüşoğlu, Kamil Doruk, Mustafa Miyasoğlu, Mehmet Ay, Ali Erkan Kavaklı, Ali Ulvi Temel, Ahmet Kekeç, Ali Kemal Temizer, Ali Kemal Nacaroğlu, Sadık Yalsızuçanlar, İslam Yaşar, Hüsnü Aktaş in the texts of the modernization, tradition, identity and space contained in the ideology of Islamism. This study aims to analyze the stories written in this period with the method of discourse analysis. There are consensus points in the texts of the storytellers who wrote with an Islamic perspective in the 1960-1990 period. The stories of the authors provide data on how Islam is represented in the modern story genre and why the genre of story stands out in Islamic literature. The main feature of the modern Islamic perspective story understanding is that it is based on the view that westernization or modernization and Islam represent a separate civilization understanding. In the study, concepts such as "Islamism", "discourse", "Islamic literature" are explained first and then the birth, features and form of Islamic sensitive story texts are discussed. In the text analysis part of the study, the analysis was made with the discourses of modernity-tradition, identity and space as the three discourse styles determined. With the discourse of modernity, western values are alienation and corruption; In the process of modernization with the discourse of identity, it has been revealed that the Muslim subject experiences a "foreign", "homeless" de-identity. It has been determined that while cities with modernization are shown badly with the discourse of space, the countryside and nature are highlighted with positive images, and the house serves as a shelter with a metaphorical function.

Key Words: Islamic perspective story, Turkish modernization, Discourse, Modernity, Identity, Space.

Quantity of Page: XIII + 622

Supervisor: Prof. Dr. Zeki TAŞTAN

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
KISALTMALAR DİZİNİ.....	vii
ÖN SÖZ.....	viii
GİRİŞ.....	1
1 KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE TARİHSEL BOYUT.....	15
1.1 Öykü Sanatı ve Türk Edebiyatında Öykü	15
1.1.1 Öykü Sanatı.....	15
1.1.2 Türk Edebiyatında Öykü (Başlangıcından 1990’a Kadar).....	17
1.2 Söylem Kavramı	34
1.2.1 Edebî Söylem	43
1.3. İslâmî Söylem	52
1.3.1 İslâmî Söylem Kavramının Doğuşu, Dayanağı ve İçeriği.....	52
1.3.2 Türkiye’de İslâmcılık İdeolojisinin Tarihsel, Siyasal ve Kültürel Arka Planı	62
1.3.2.1 Başlangıç Dönemi (1870-1908).....	63
1.3.2.2 Gelişim ve İlerleme Dönemi (1908-1924)	64
1.3.2.3 Yeni Bir İslâmcılığa Doğru (1924-1960).....	67
1.3.2.4 Türk-İslâm Sentezi ve Medeniyet Söylemi (1960-1980).....	72
1.3.2.5 Siyasal İslâm Söylemi (1980 Sonrası)	81
1.4 İslâmî Edebiyat Tartışması: Doğuşu, Gelişimi ve Görüşler.....	84
2 MODERN İSLÂMÎ DUYARLIKLİ ÖYKÜCÜLÜK	103
2.1 İslâmî Duyarlıklİ Öykücülük	103
2.1.1 İslâmî Söylemin Öykücüleri ve Eserleri (1960-1990)	108
2.1.1.1 Öncü Kuşak (1960-1970).....	111
2.1.1.2 Politik Kuşak (1970-1980).....	119
2.1.1.3 Bireysel Kuşak (1980-1990)	124
2.2 İslâmî Söylemde Öykü Türünün Oluşum Süreci ve Kaynakları.....	129
2.2.1 Kadim Anlatıların ve Anlatma İhtiyacının Etkisi	129
2.2.1.1 Kadim Tür Olarak Hikâye.....	129
2.2.1.2 Şark Hikâyeciliğinin Etkisi	134
2.2.1.3 Hikâye Anlatıcısının Etkisi	140
2.2.1.4 Kur’ân Kıssalarının Etkisi.....	146

2.2.2	Roman Türüne Karşı Öykü Türünün Estetik İmkânları.....	152
2.2.2.1	Tür-İnanç Gerilimi: Roman Türünün “Marazlığı”.....	155
2.2.2.2	Kemalist Romanların Bellekteki İzleri.....	162
2.2.2.3	Sol/Marksist Romanların Etkisi.....	164
2.2.2.4	Tür-Öz İlişkisi: Öykünün Estetik İmkânları ve Romandan Farkı.....	168
2.2.3	Pratik İlişki: Dergicilik ve Öykü.....	175
2.3	İslâmî Duyarlıklı Öykücülüğün Mahiyeti.....	190
2.3.1	İslâmî Optik Özelliği.....	190
2.3.2	Yerli ve Millî Öykücülük Anlayışı.....	196
2.3.3	Mahremiyet Esası.....	211
2.3.4	Kasaba ve Taşra Eğilimi.....	216
2.4	İslâmî Duyarlıklı Öykücülüğün Biçimi.....	221
2.4.1	Hüzne Dayalı Atmosfer.....	221
2.4.2	Öykülerde Dilin Kullanımı.....	230
2.4.2.1	Şiirsel, İmgeli ve Sembolik Dil.....	231
2.4.2.2	Propagandist ve Rövanşist Dil.....	240
2.4.2.3	Gerçekçi Dil ve Anlatım.....	241
2.4.3	Şahıs Kadrosu.....	243
2.4.4	Mekân.....	249
2.4.5	Zaman.....	253
2.4.6	Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	254
2.4.7	Anlatım Teknikleri.....	260
2.4.7.1	Çatışma Unsuru.....	266
3.	MODERNİTE SÖYLEMİ: BATILI MODERNİZM İLE İSLÂMÎ GELENEĞİN	
	ÇATIŞMASI.....	271
3.1	Modern, Modernite ve Modernleşme Kavramları.....	271
3.2	İslâmî Söylemde Modernite ve Türk Modernleşmesi.....	275
3.3	Modernite Söylemi: Kültürel Yabancılaşma, Yozlaşma ve Düzen Eleştirisi.....	284
3.3.1	Modernleşmenin Yüzü Olarak Kemalist Rejim.....	310
3.3.2	Kapitalist Ekonomik Sistem.....	333
3.4	Modernitenin Karşısındaki Gelenek.....	339
3.4.1	İslâmî Söylemde Gelenek Kavramı.....	340
3.4.2	Modernite ile Gelenegin Çatışması.....	346
3.4.3	Geleneksel İmgelerin Kullanımı.....	362
3.4.3.1	Hikmet.....	363
3.4.3.2	Yolculuk.....	371

3.4.3.3 Ölüm	377
4 KİMLİK SÖYLEMİ: MODERN DÜZENDE MÜSLÜMAN ÖZNELER.....	385
4.1 Kimlik Kavramı ve İslâmî Söylemde Kimlik	385
4.2 Kimlik Söylemi: Yabancı ve Yersiz-Yurtsuz Özneler.....	392
4.3 “Adamlar” Söylemi.....	432
4.3.1 Dava Adamı Kimliği.....	435
4.3.2 Babalar ve Oğullar	450
4.4 Kadın Söylemi	459
5 MEKÂN SÖYLEMİ: KENT, TAŞRA, EV VE DİNÎ MEKÂNLAR.....	479
5.1 Mekân Kavramı Bağlamında Kent ve Şehir	479
5.1.1 Kent ve Kentleşme	481
5.1.2 İslâmî Söylem Bağlamında Şehir ve Şehir Kültürü	484
5.1.3 Kent İmgesi: Karanlık ve Kötücül Modern Yer.....	490
5.1.3.1 “Kent Sıkıntısı”: Yalnızlığın ve Bunalımın Yeri	515
5.2 Taşra Söylemi	529
5.2.1 Taşra Kavramı ve Edebiyatta Taşra	530
5.2.2 Taşra Epiği: Yerli İnsan ve Bozulmamış Tabiat	535
5.2.3 Taşranın Halleri: Yoksulluk, Zorbalık ve İnançlar	547
5.3 Ev Metaforu: Ev’e Dönenlerin ve Ev’de Kalanların Huzurlu Sığınağı	567
5.4 Dinî Mekânlar	577
6. SONUÇ.....	580
KAYNAKÇA.....	596
ÖZGEÇMİŞ	
TEZ ORJİNALLİK RAPORU	

KISALTMALAR DİZİNİ

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

bkz.

Bakınız

bs.

Baskı veya basım

C.

Cilt

Çev.

Çeviren

Der.

Derleyen

Ed.

Editör

Haz.

Hazırlayan

S.

Sayı

s.

Sayfa/sayfalar

TDK

Türk Dil Kurumu

TDV

Türkiye Diyanet Vakfı

TYB

Türkiye Yazarlar Birliği

ty.

Yayın tarihi yok

vs.

Ve saire

vb.

ve benzeri

Y.

Yıl

ÖN SÖZ

Modern Türk edebiyatı, Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında başlayan ve Cumhuriyet döneminden itibaren farklı çehresiyle devam eden Batılılaşma politikasına bağlı olarak dört farklı anlayışla icra edilmiştir. Buna göre Batılılaşmadan yana olan anlayış, Batılılaşma karşıtı anlayış, “sentezciler” denilen Doğu-Batı iki tarafı da benimseyen anlayış ve “eşiktekliler” denilebilecek Batı ile Doğu arasında herhangi bir siyasal zemine kaymadan sürdürülen anlayıştan bahsetmek mümkündür. Cumhuriyet rejimi, 1950'li yıllara kadar, Batı'yı çağdaş bir zirve olarak görüp Batılı değer ve zihniyete uygun egemen bir kültür sanat programı yürütmüştür. Avrupai yaşam biçimine göre yapılan laik/seküler inkılâplar, alfabe değişikliği, tercüme hareketleri ile ülkenin yüzü ve yönü değiştirilmiştir. Siyasal, toplumsal, hukuki ve ekonomik alanda gerçekleştirilen inkılâplar edebiyat eserlerinin ruhunu da belirlemiştir. 1923-1950 döneminde, inkılâpların ışığında yazılan edebî metinler, Batılı kültür ve zihniyetle temsil edilen devrim ideolojisinin sözcülüğünü üstlenmiştir. Edebiyata biçilen bu rol dışında edebî metin üretimi zorlaştırılmıştır. Dinî neşriyatın yasaklı veya baskı altında tutulduğu 1930 ile 1950 yıllar arasında, Batı karşıtı bir söylemle edebiyat üretmek oldukça güç olmuştur.

Çok partili siyasal sisteme geçilmesi sayesinde 1950'de yönetime gelen Demokrat Parti'nin halkın taleplerine uygun muhafazakâr söyleme kayan politikasıyla beraber kültürel alanda olduğu gibi edebiyat alanında da dinî söyleme dayalı eserler yaygınlaşırken Batı karşıtı söylemler çeşitli neşriyatlarla gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. 1943'ten beri *Büyük Doğu* dergisini yayımlayan Necip Fazıl Kısakürek ile 1950'li yıllarda yayımladığı şiirleriyle İslâmî bir duruş sergileyen Sezai Karakoç'un başını çektiği İslâmî bir söylem biçimi ülkede gelişen siyasal konjonktüre göre yeniden şekillenmeye başlamıştır. Özellikle Kısakürek'in neşrettiği eserlerinde İslâmcılık düşüncesinin yeni bir çehreyle ideolojik ağırlıklı şekilde edebî metinlerde görünürlüğü artmıştır. Necip Fazıl'dan farklı bir dil ve estetik anlayışıyla hareket eden Sezai Karakoç da 1950'li yıllarda İslâmî düşünce ve medeniyet anlayışıyla şiirler yazmıştır. 1960'tan itibaren İslâmcılık ideolojisine bağlı olarak yayımlanan *Diriliş, Edebiyat, Hareket* dergileri ile 1970'li yıllarda yayımlanan *Mavera, Aylık Dergi* gibi edebiyat dergilerinin yanı sıra siyasal ve sosyal düşünce dergileriyle birlikte İslâmî söylemleri

üreten kültürel yayınlarda ciddi bir artış gözlemlenmiştir. Bu yıllarda İslâmcı kesimler içinde tercüme hareketi başlamış, Avrupa-merkezci tarih ve medeniyet söylemini reddeden entelektüellerin eserleri tercüme edilmiştir. Dergiler, yayınevleri ve edebiyat çevrelerinde Batılılaşma karşıtı bir söylemle İslâm medeniyetinin duyuş, düşünüş ve sanat bilinci hakkında büyük bir neşriyat hareketi başlamıştır. 1961 Anayasası'nın kısmen özgürlükçü yapısı, bu türden yayınların artmasına vesile olan temel gerekçelerden biridir. Böylece II. Meşrutiyet döneminden beri İslâmcılığın savunduğu görüşler yeni ve farklı bir söylem diliyle edebî eserlerde temsil edilmeye başlanmıştır.

Osmanlı Devleti'ni kurtarma fikirlerinden birisi olarak başlayan ve Batılılaşma karşıtı bir düşünce hareketi şeklinde beliren İslâmcılık, özellikle II. Meşrutiyet döneminde İslâmî bir siyasal düzen, ahlâk ve zihniyet talep eden bir düşünce hareketidir. Cumhuriyet'in kurulmasından sonra geri planda bırakılan İslâmcılık, 1960'tan sonra Necip Fazıl'ın da etkisiyle yerli ve millî bir hal kazanmış ve Batılılaşmaya karşı ses tonunu yükseltmiştir. 1960 sonrasındaki İslâmcılık düşüncesine göre Batılı değerlerle değil, halkın geleneklerine, tarihi birikimine ve duyuş ile heyecanına göre bir kültür ve sanat programı uygulanmalıdır. İslâmî söyleme göre Batılılaşma ile yabancılaşma aynı olup ülkenin gerçeklerine uymayan düzeni, ahlâkî değerleri, sosyo-ekonomik ilişkileri ve sınıfsal yapısıyla insanı bunalıma, yalnızlığa ve yabancılaşmaya sürüklemektedir. Batılılaşmanın sosyal, siyasal alanlarda olduğu gibi sanatsal alanda da yabancılaşmaya yol açtığı görüşünde olan İslâmcı yazarlar, halkın sahip olduğu din, gelenek, kültür değerlerini önemseyerek bunları edebî metinlerinde savunmuşlardır. Özellikle din olgusu; medeniyeti kuran, sürdüren ve yücelten bir olgu olduğu bilinciyle kabullenilmiş, geçmişten günümüze halkın değerlerini oluşturan bir değer olarak benimsenmiştir. Bu kapsamda dinî, yerli ve millî bir anlayışa dayalı edebiyat ürünleri yayımlayan İslâmcı yazarlar hem anlatma ihtiyacını gidermek hem de topluma İslâm davasını kurmaca bir türle anlatmak üzere öykü türüne yönelmişlerdir. Özellikle solcu/Marksist yazarların bu yıllarda yoğun bir ideolojik propagandayla roman türünü kendi düşünsel anlayışlarını topluma yansıtmak üzere kullanmasına benzer bir işlevle İslâmcı yazarların da İslâm davasını savunmak, İslâm'ı topluma yaymak, diğer kesimlere cevap verebilmek, bu amaç doğrultusunda edebî anlayışını kanon içinde yerleştirmek üzere öyküler yazdıkları görülmektedir. Ayrıca 1970'li yıllarda ülkedeki siyasal gerilimler ve kutuplaşma iklimi neticesinde

kültür sanat alanında bir iktidar mücadelesi yaşanmış; sağ, sol, Kemalist ve İslâmcı yazarların birbirleriyle olan mücadeleleri dolayısıyla İslâmcı yazarlar dergi yayıncılığına önem vermiş, dergilerde form itibarıyla yayımlanması mümkün olan öykü türünü bir dava aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Öykü metinleri bu yıllarda hem Batılı söyleme hem de ülkedeki diğer ideolojilere karşı antitezler üretme ve İslâmîyet'i alternatif bir medeniyet anlayışı olarak önerme bilinciyle ve bir sanat-edebiyat duyarlılığıyla yazılmıştır. 1990'lı yıllara kadar devam eden bu eğilim, 1990'larda siyasal süreçlerin etkisi ve ideolojik söylemin kırılmasıyla yazarların edebî anlayışlarında farklılıklar oluşmuştur. Dolayısıyla yazarlar 1960'lı yıllarda başlayıp 1990'a kadar devam eden, İslâmcılık ideolojisi içinde anlam kazanan ve dönemin diğer edebî görüşlerinden faydalanan bir İslâmî duyarlıklı öykücülük ortaya koymuşlardır. İslâmî duyuş ve düşünüş bilincinin yön verdiği bu öykücülük anlayışı 1960-1990 döneminde Türk öykücülüğünün tarihi seyri içinde kendine has bir dil ve üslupla yerleşik alan kazanmıştır. Bu çalışma, bu öykücülük anlayışının; oluşumunu, kaynaklarını, mahiyetini, biçimini ve metinler içinde beliren söylem biçimlerini tüm unsurlarıyla incelemeye çalışmaktadır.

İslâmî optikle yazan yazarların metinleri genellikle gelenekçi tutum bağlamında değerlendirilmekte ve yazarlar ayrı ayrı çalışmalara konu olmaktadır. Ancak bu çalışmada incelemeye alınan ve 1960 ile 1990 yılları arasında ideolojik söyleme dayalı öyküler yayımlayan Necip Fazıl Kısakürek, Rasim Özdenören, Sezai Karakoç, Mustafa Kutlu, Cahit Zarifoğlu, Hüseyin Su, Ali Haydar Haksal, Durali Yılmaz, Şevket Bulut, Yaşar Kaplan, İsmail Kılıçoğlu, Ali Nar, Kadir Tanır, Fuat Altınsoy, Ali Ulvi Temel, Ali Karaçalı, Metin Önal Mengüşoğlu, Mustafa Miyasoğlu, Mehmet Ay, Ali Erkan Kavaklı, Ahmet Kekeç, Ali Kemal Temizer, Ali Kemal Nacaroğlu, Kâmil Doruk, Sadık Yalsızuçanlar, İslâm Yaşar, Hüsnü Aktaş gibi yazarlar dönem içinde kendilerine özgü bir edebiyat anlayışı kurmuş isimlerdir. Bu isimler, Türkiye'deki sosyal, siyasal ve kültürel olgu ve olaylara ortak uzlaşım konularıyla yaklaşmışlardır. Yazarların dil ve kurgudaki estetik tavrı farklı olmakla birlikte İslâmî optiğe dayanan uzlaşım noktaları bulunmaktadır. Bu nedenle bu çalışmaya konu olan yazar ve metinler hakkında Türk öykücülüğünde ayrı bir çalışmayla incelenme gereksinimi duyulmaktadır.

Bu çalışmaya dâhil edilen 27 yazar, İslâm dinini referans almak kaydıyla, eserlerinde Batılı modernite anlayışına ve kentleşme olgusuna eleştirel yaklaşmış; halkın kültürel birikimi ile inanç ve manevi değerlerini yücelterek bir edebî söylem oluşturmuşlardır. Batılılaşmayı özünden kopmak, fitrata aykırı olmak şeklinde yorumlayan yazarlar, öykülerinde Batılı modernitenin Müslüman özneyi kimliksizleştirerek yozlaşmaya ve yabancılaşmaya sevk ettirdiğini, Müslüman aile yapısını ise çözölmeye ve parçalanmaya sürüklediğini ileri sürerler. Yazarlar Batılı moderniteye karşı İslâmî yaşayışı ve geleneği temsil eden kimlikler, mekânlar, duygu ve düşüncelerle çatışma kurgusu içinde iki farklı dünyayı işlerler. Öykü metinleri dönem içinde Türk öykücülüğünde yerleşik olan 1950 Kuşağı, Toplumcu Gerçekçilik ve bireyselleşme akımının etkisiyle modern bir dil ve biçime sahiptir. Dönem içindeki diğer edebî görüşlerden zevk ve anlayış konusunda ayrılmakla birlikte verili edebî hareketlerden etkilenmiş ve ülkenin yaşadığı temel problemleri kendi çözüm önerileri ile konu etmişlerdir. Yazarlar kadim İslâm sanatı, Şark hikâyeciliği, halk anlatıları ve Divan edebiyatının ürettiği sanatsal mefhumlar, değerler ve imgeler etrafında modern bir öykücülük anlayışıyla hareket etmişlerdir. Bu nedenle metinler, öykü terimine uygun bir dil ve kurgu estetiğine sahiptir.

Bu çalışmanın iki hedefi bulunmaktadır: İlki 1960 ile 1990 arasında İslâmî tutumla yazan öykücüler olduğu, bu öykücülerin öykü türüne bilinçli yaklaştığı, öykü metni yazarken kendilerine özgü kaynakları, amaçları, etkileşim biçimleri ile dil ve anlatımları olduğunu ortaya koymaktır. Bu ilk hedefle modern Türk öykücülüğü içinde İslâmî duyarlıklı bir öykücülüğü tespit etmek ve bunun özelliklerini saptamak amaçlanmaktadır. İkinci hedef ise 1960 ile 1990 arasında tespit edilen 27 öykücünün 49 öykü kitabındaki 532 öykü metnini Batılılaşma, modernite, kimlik ve mekân gibi söylem biçimleri bağlamında incelemektedir. Edebî metinlerin ideolojik bir bilgi taşıdığını bildiren söylem analizi yöntemi, metin içindeki dil ve ifade etme tarzının siyasal, sosyokültürel unsurlara dayandığını ileri sürer. Bu çalışmada da metinlerin söylem biçimleri tespit edilerek öykülerin işlevleri incelenmeye çalışılmaktadır.

Bu çalışma “Giriş” ve “Sonuç” hariç beş bölümden oluşmaktadır. “Giriş”te çalışmanın amacı, konusu, yöntemi, kaynakları ve çalışmanın başlığında yer alan

“öykü”, “söylem” kavramları ile “1960-1990” döneminin seçilmesinin nedenleri açıklanmaya çalışılmıştır.

“Birinci Bölüm”de çalışmanın tarihi arka planı ve kavramsal çerçevesi temellendirilmeye çalışılmıştır. Bu bölümde öncelikli olarak öykü sanatı ve Türk edebiyatında öykünün tarihsel süreci ele alınmıştır. Daha sonra söylem ile edebî söylem kavramının ne olduğu açıklanmıştır. Devamında Türkiye’deki İslâmcılık ideolojisinin tarihi seyri, dönemlere göre gelişimi, siyasal ve kültürel arka planı ayrıntısıyla gösterilmiştir. Bu bölümde ayrıca geçmişten günümüze İslâmî edebiyat kavramı hakkında yapılan tartışmalar, belirtilen görüşler ile kavramdan ne anlaşılması gerektiğine dair kanaatler belirtilmiştir. Bu bölümdeki kavramsal inceleme ile İslâmî duyarlıklı öykücülüğün arka planı verilmektedir.

“İkinci Bölüm”de İslâmî duyarlıklı öykücülük teorik bir bakışla odağa alınmış olup İslâmî duyarlıklı öykü anlayışı incelenmiştir. Bu kapsamda İslâmî duyarlıklı öykücülüğün oluşumu, yazarları ve metinleri, kaynakları, mahiyeti, biçimi araştırılmıştır. İslâmî duyarlıklı öykücülük anlayışının 1960’tan sonra neden ve nasıl doğduğu, hangi görüşlerden etkilendiği, yazarların neden öykü türünü seçtiği, öykülerdeki biçimsel unsurların nelerden oluştuğu gibi sorulara yanıt aranmıştır.

“Üçüncü Bölüm”de öykü metinlerinde tespit edilen söylem biçimlerinden modernite söylemine ilişkin inceleme yapılmıştır. Bu bölümde yazarların metinlerinde Batılılaşmaya nasıl baktığı, Batılı değerleri nasıl yorumladıkları, ülkedeki Batılı düzeni hangi yönden eleştirdikleri incelenmiştir. Bu bölümde, ayrıca, modernite söylemine karşı konumlandırılan gelenek söyleminin bir antitez olarak nasıl belirginleştirilgi gösterilmiştir.

“Dördüncü Bölüm”de öykülerdeki kimlik söylemine dikkat çekilmiş, yazarların kamusal alandaki Müslüman özneye nasıl baktığı, Müslüman bireyi ve aileyi hangi yönleriyle işlediği, yabancılaşan ve özünden kopmakla eleştirilen bireylerin nasıl temsil edildiği açıklanmıştır. Bu bölümde yazarların toplumsal cinsiyetlere olan bakış açıları da ele alınmış, erkeğe ve kadına dair metinlerde ortaya çıkan söylem biçimleri incelenmiştir.

“Beşinci Bölüm”de öykülerde tasvir edilen mekânların bir söylem biçimi olarak neyi temsil ettiği değerlendirilmeye çalışılmıştır. Kent, taşra, ev ve dinî mekânların yazarın muhayyilesinde neye tekabül ettiği edebî söylem ilişkileri bağlamında açıklanmıştır.

“Sonuç”ta İslâmî duyarlılık öykücülük ile öykü metinlerinde modernite, kimlik ve mekân söylemleri hakkında ulaşılan sonuçlar aktarılmıştır. Çalışmaya esas teşkil eden öykü kitapları ve yararlanılan diğer metinler ise “Kaynaklar” kısmında listelenmiştir.

Bu çalışmanın başlamasında ve neticelendirilmesinde birçok kişinin katkısı oldu. Bu kapsamda ilk isim, destekleriyle hep yanımda olan değerli danışman hocam Prof. Dr. Zeki TAŞTAN hocamdır. Çalışma boyunca bana verdiği destek, emek ve katkılar için kendisine minnettarım. Konu hakkında çalışmalarımı sürekli takip eden, beni motive eden, katkılarıyla desteğini çok gördüğüm Prof. Dr. Selma BAŞ’a ayrıca teşekkür ederim. Çalışma hakkındaki görüşlerini sürekli belirten, hayatımın önemli dönemeçlerindeki etkisiyle lisans döneminden beri her aşamada özel teşvikini gördüğüm hocam Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK’a çok teşekkür ederim. Çalışmada sıklıkla kullandığım kavramlar konusunda önemli bakış açısı sunan Doç. Dr. Seyit Battal UĞURLU’ya ve Dr. Öğr. Ü. Sait EBİNÇ’e çok teşekkür ederim. Çalışmayı okuyup değerlendirmeler yapan, çalışmanın başından beri her türlü desteğini sunan Dr. Öğr. Ü. M. Arif ERZEN’e ayrıca çok teşekkür ederim. Motive edici destekleriyle yanımda bulunan Doç. Dr. Tolga ÖNTÜRK ile çalışmayı okuyup değerlendiren Arş. Gör. İbrahim Veli SÖZER’e ve Dr. Mustafa OKÇUL’a çok teşekkür ederim. Ömrüm boyunca desteklerini hep gördüğüm, her adımda emeği bulunan aileme ise minnettarım. Bu çalışmayı onlara adıyorum. En özel teşekkürü ise sevgili eşim Sümeyye ARVAS DEMİR’e etmek isterim. Zor ve meşakkatli bu çalışma, onun nazik anlayışı, duyarlılığı ve desteği sayesinde bitirilebildi.

Son olarak 2211-A Genel Yurt İçi Doktora Burs Programı kapsamında tez çalışmamda desteklerini gördüğüm TÜBİTAK’a teşekkür ederim.

Bilal DEMİR

VAN-2021

GİRİŞ

Modern Türk Öykücülüğünde İslâmî Söylem (1960-1990) başlıklı bu çalışmada iki amaç doğrultusunda inceleme yapılmaktadır. Öncelikle bu çalışma, 1960 sonrası İslâmî duyarlıklı edebiyat anlayışı çerçevesinde vücut bulan ve ülkede yaşanan toplumsal değişimlerin etkisiyle modernizm, pozitivizm, komünizm gibi görüşler ile teknoloji, bilimsellik, akılcılık gibi olguların karşısında beliren, bu olgular yerine toplum içindeki geleneksel ve manevi değerlere önem veren, bunları öykü metinlerinde İslâmî bakış ve bilinçle işleyen öykü yazarlarının metinlerini söylem kavramı bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Ayrıca bu çalışmayla İslâmî edebiyat anlayışı içinde öykü türünün öne çıkmasının nedenleri, İslâmî duyarlıklı öykücülüğün oluşum süreci, gelişimi, kaynakları, mahiyeti ve biçimi hakkında ayrıntılı bilgi verilerek bu öykücülüğün siyasal, toplumsal, kültürel arka planının ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu kapsamda 1960-1990 arasında İslâmî optikle öykü yazan yazarların tüm metinleri tespit edilerek bu metinler içinde beliren ve İslâmcılık ideolojisiyle doğrudan ilişkili olduğu gözlemlenen Batılılaşma, modernite, gelenek, kimlik, mekân gibi söylem biçimleri konu edinilmektedir.

Bu çalışmada incelenen ve 1960-1990 yılları arasında yayımladıkları öykü kitaplarında İslâmî duyarlıklı öykü anlayışı içinde yazan sanatçılar ve eserleri şunlardır:¹

Necip Fazıl Kısakürek (*Hikâyelerim*, 1983),² Sezai Karakoç (*Meydan Ortaya Çıktığında*, 1978, *Portreler*, 1982), Şevket Bulut (*Al Karısı*, 1971; *Sarı Arabalar*, 1974; *Dilek Çınarı*, 1975; *Kefensiz Ölüler*, 1984), Rasim Özdenören (*Hastalar ve Işıklar*, 1967; *Çözülme*, 1973; *Çarpılmışlar*, 1977; *Çok Sesli Bir Ölüm*, 1977; *Denize Açılan Kapı*, 1983), Cahit Zarifoğlu (*İns*, 1974), Ali Nar (*Kan Denizi*, 1989), Mustafa Miyasoğlu (*Geçmiş Zaman Aynası*, 1976), Mustafa Kutlu (*Ortadaki Adam*, 1970; *Gönül İş*, 1974; *Yokuşa Akan Sular*, 1979; *Yoksulluk İçimizde*, 1981; *Ya Tahammül*

¹ Yazarlar doğum tarihlerine göre kronolojik sırayla belirtilmiştir.

² Necip Fazıl Kısakürek, 1960'tan önce de birçok öykü yayınlamış ve bunları kitaplaştırmıştır. Bu nedenle bu çalışmada Necip Fazıl'ın 1960 ile 1990 yılları arasında yazdığı ve kitaplaştırdığı öykü metinleri tespit edilerek sadece bu metinler çalışmaya dâhil edilmiştir. 1960'tan önce Necip Fazıl Kısakürek' öykü yazmış olsa da salt İslâmî bir refleksle İslâmî duyarlıklı öykücülüğü kendi sesini ve alanını bulduğu isimler Rasim Özdenören ve Mustafa Kutlu'dur.

Ya Sefer, 1983; *Bu Böyledir*, 1987),³ İsmail Kılıhoğlu (*Ateş Yalım Üstünde Bir Toplantı*, 1974, *Hayata Uyanış*, 1984), Metin Önal Mengüşoğlu (*Gâvur Kayırcılar*, 1973; *Dr. S.*, 1987), Durali Yılmaz (*Söylenmeyen*, 1975; *Gel İçimde Ağla*, 1981; *Akrebın Dansı*, 1989), Hüsnü Aktaş (*Şen Olasın Laiklik*, 1977), Ali Haydar Haksal (*Evdeki Yabancı*, 1986, *Sesim Bana Yetmiyor*, 1987, *Sarıldığım Soğuk Bir Ceset*, 1988, *Sokağın Adı Issız*, 1989), Hüseyin Su (*Tüneller*, 1983), Yaşar Kaplan (*Birinci Kitap*, 1982, *İkinci Kitap*, 1983), Ali Erkan Kavaklı (*Gönülleri Fethedenler*, 1982, *Yemin*, 1985), Fuat Altınsoy (*Hendekler*, 1982), Kadir Tanır (*Alagün*, 1982), Ali Kemal Temizer (*Feveran*, 1980), İslâm Yaşar (*Çınlayan Kubbeler*, 1977), Ali Kemal Nacaroglu (*Alaz*, 1978), Ali Ulvi Temel (*Uzun Yürüyüşte*, 1978), Kâmil Doruk (*Antik Sevgililer*, 1987), Ali Karaçalı (*Kamçı*, 1982), Mehmet Ay (*Yol, Yağmur ve Hüzün*, 1984), Ahmet Kekeç (*Son İyi Şeyler*, 1985), Sadık Yalsızuçanlar (*Şehirleri Süsleyen Yolcu*, 1986).⁴

Yazarlar 1950 ile 1990 yılları arasında Türk edebiyatında ortaya çıkan edebî görüş ve hareketlerden bağımsız olmamakla birlikte kendilerine has bir dil ve üslupla öyküler kaleme alırlar. Yazarlar bir var olma alanı olarak gördükleri öykü metinlerini İslâmî temsiliyet bilinciyle sürdürmüşlerdir. Toplumsal bir tabana sahip olan yazarlar dönemin edebiyat dergilerinden olan *Diriliş*, *Hareket*, *Edebiyat*, *Mavera* dergileri başta olmak üzere İslâmî duyarlılığa sahip edebiyat dergilerinde öykülerini yayımlamış, daha sonra genellikle aynı derginin yayınevinde kitap haline getirmiştir. Yazarların bazıları sonraki yıllarda sadece öykü türü ile yazarlığa devam ederken bazıları tek öykü kitabıyla yetinmiş, bazıları da başka edebî türlere yönelmiştir.

³ Mustafa Kutlu, Adem Çalışkan'ın *Cumhuriyet Devri İslami Türk Edebiyatı (1960-2000)* adlı çalışmasında "İslâmî Akım'a Mensup Olanlar" başlığı altında değil, "Gelenekçiler" başlığı altında incelenmiştir (Çalışkan, 2002: 609). Bu çalışmada ise Kutlu, İslâmî duyarlıklı yazarlar kapsamında değerlendirilmiştir.

⁴ 1960-1990 dönemi içinde öykü kitapları yayınlanmış olan Afet Ilgaz (Muhteremoğlu) İslâmcı yazarlardan sayılmaktadır (Çalışkan, 2002: 688). Ancak Ilgaz'ın öykü metinleri incelendiğinde bu çalışmada İslâmî söylem ve İslâmî duyarlıklı öykücülük bağlamındaki kıstaslara uygun içerikler tespit edilememiştir. Ilgaz, daha çok İslâmî kültüre ve geleneğe dair içerikler üretmiş görünmektedir. Bu nedenle Afet Ilgaz İslâmî duyarlıklı öykücüler arasında sayılamaz. Ayrıca 1960-1990 dönemi içinde İslâmî duyarlılıkla dönemin edebiyat dergilerinde öykü metinleri yazmış olan Ramazan Dikmen, Hüseyin K. Ece, Hüseyin Karatay, İbrahim Ulvi Yavuz, Recep Seyhan, Kâmil Yeşil, Necip Tosun, Cemal Şakar, Cihan Aktaş gibi yazarlar 1990 yılından sonra metinlerini kitaplaştırdıkları için çalışmaya dâhil edilmemişlerdir.

Bu çalışmada incelenen yazarların çoğu genellikle *Diriliş, Edebiyat ve Maverâ* dergileri içinde yazarlığa başlamış isimlerdir. Bu çalışmada belirtilen isimlerin ve metinlerin birlikte incelenmesinin nedeni kullandıkları temalardaki ortaklıklar ve uzlaşî noktalarından kaynaklanmaktadır.

1960 sonrası Türkiye’de oluşan İslâmcı hareketlerin yapısına bakıldığında ortak ve aynı hedeflere odaklanan bir yapıdan bahsedilemeyeceği gibi öykü yazarlarının da aynı İslâmî çevre, görüş ve hareket içinde yer aldıkları söylenemez. Ancak öykü metinlerinde işlenen konulara bakıldığında İslâmî duyarlılık öykücülük bağlamında ortaya konulan uzlaşmış ortak konular olduğu gözlemlenir. Öykülerde temsil edilen kimliklerin genellikle Batılılaşma karşıtı söylemlerle öne çıkması, İslâmî söylemin Batılılaşmaya karşı alternatif bir sistem olarak önemsinmesi, toplumsal gelenekler ve değerler sisteminin bilinçli bir şekilde olumlu düzeyde ele alınması, kent veya metropollerin İslâmî ahlâk ve yaşam için sorgulayıcı bir dille ele alınması gibi konularda ortaklıklar olduğu tespit edilmiştir. İslâm’ın bir din olduğu gerçeğinden hareketle dinî söylem üzerine kurulan bir edebî anlayışın İslâmî hassasiyetler üzerine inşa edilmesi olağandır. Yazarların bu bilinçle İslâmî edebî geleneğe uygun olarak ürettikleri kurmaca metinleri de doğal olarak birbiriyle benzerlikler taşır. Dinî söylemi oluşturan kaidelerin genel hatlarıyla belli olması metinleri felsefi arka planının benzer olmasını sağlamıştır. Kolektif bilinçte yerleşik olgular bağlamında bir edebî şuurun oluşmasına dayalı olarak öyküler doğmuştur. Ayrıca İslâmî duyarlılık öykücük 1960-1990 dönemindeki siyasal, toplumsal, kültürel ve edebî süreçlerin sonucu olarak ortaya çıkmış, bu süreçler bağlamında değişiklikler göstermiştir. Öyküler İslâmcılık düşüncesinin kültürel bir mücadele alanı olarak değerlendirilmesi gereken edebî bir faaliyet olarak doğmuş ve gelişmiş bir öykücülük anlayışını temsil etmektedirler. Bu sebeple de metinlerde hem biçim hem de konu bakımından birçok uzlaşım/ortaklıklar bulunmaktadır. Bu bağlamda bu çalışmada ortaya konulacak olan modernite, gelenek, kimlik, kent, taşra, ev gibi söylem biçimleri yazarlar tarafından ortak uzlaşılarda yazılmıştır.

Öykü metinleri her ne kadar İslâmcılığın siyasal sosyolojik fikirleri bağlamında incelenebilecek konular içerse de bu çalışmada metinlerin edebî yönleri üzerinde durulacaktır. İslâmcılık ideolojine bağlı gelişen İslâmî edebiyat içinde bir edebî tür olarak öykünün İslâmî edebiyat içindeki yeri ve önemi irdelenecektir. İslâmî duyarlılık

öykücülük gibi bir türden neden bahsedilmesi gerektiği ve yazarların hem kendi dönemleri hem de kendilerinden sonraki kuşaklarda nasıl etkileri olduğuna dair metinler üzerinden analiz yapılması gerekmektedir.

Bu çalışmada İslâmî optikle yazan 27 yazarın 49 öykü kitabındaki 532 öykü metni incelenmiştir. Öyküler tespit edilen temalar bağlamında modernite, gelenek, kimlik, mekân gibi söylem biçimleri etrafında analiz edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın konusunu oluşturan edebî metinlerin esas alınmasının yanı sıra yazarların düşünsel tavırları da önemsenmiştir. Bu nedenle öykü metninin yanı sıra yazarların edebî metin dışındaki fikri yazıları da edebî metinlerin söylemlerini ortaya koyan nitelikleriyle ele alınmıştır. Nitekim 1960 ile 1990 yılları arasında yayımladıkları öykü kitaplarıyla bu çalışmaya konu olan Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, Rasim Özdenören, Cahit Zarifoğlu, Ali Haydar Haksal, Yaşar Kaplan, Durali Yılmaz, Metin Önal Mengüşoğlu, Ali Nar, Mustafa Kutlu, Mustafa Miyasoğlu, Hüseyin Su gibi yazarların Türkiye’deki İslâmî düşünce hareketi içinde fikirleriyle yer alan isimler olduğu bilinmektedir. Yazarların İslâmî düşünce, sanat, öykü üzerine yazılar yazdığı, Türkiye’deki İslâmî düşüncenin seyri, ülkenin modernleşme süreci, siyasal, sosyo-ekonomik politikaları hakkında fikirler üreten isimler olduğu söylenebilir. Bu nedenle yazarların fikri yazılarının öykü metnindeki söylem biçimlerinin arka planının tespit edilmesi ve metinlerin daha iyi anlaşılması için değerlendirilmeye alınması gereken yazılar olduğu kanaati oluşmuştur.

Bu çalışma ele alınırken çalışmanın başlığında yer alan kavramlar olan “söylem”, ve “öykü” kavramları ile “1960-1990” dönemi şeklinde başlıkta yer alan ibareler çalışmanın yöntemine dair kıstasları sunmaktadır.

Edebî eserler, sadece estetik bir form değil aynı zamanda toplumsal değişimleri ve yazarın ideolojik yönünü yansıtabilen metinlerdir. Edebî eserler, bireysel ve toplumsal bilgiyi birer “anlamlandırma pratikleri” ile sunar, işler, dönüştürür (Eagleton 1990: 170). Edebiyat metinleri içinde yaşanan toplumsal yapıdan bağımsız değildir. Edebî eserlerin sadece anlatma, gösterme ve sunma işlevleriyle değil, “bir zihniyeti, inancı, kültürü, yaşam biçimini, dünya görüşünü, tavır alışını, yaklaşımı, bakışı, nazarı, zemini içerdiğini yani siyasal, toplumsal, iktisadî, dinî ahlâkî saiklerle meydana geldiğini” (Alver, 2018: 10) bildiren edebiyat sosyolojisi çalışmalarında da söylem çözümlemesiyle metnin ruhu ortaya konur. Bu nedenle her metin bir söylem

taşıır. Her söylem insana ve topluma dair bir bilgi içerir. Edebî metinlerdeki söylemler bir hareket, bir fikir ya da bir estetik tavrın incelenmesi için bir araçtır. Edebî metinler insanların duygularını, tecrübelerini, eylemlerini temsil ettiği için metinlerin üretildiği sosyal çevreyi tanımlamaya imkân verir.

Söylem/discourse, ideoloji kavramının uğradığı kuramsal tartışmalar neticesinde toplumsal yapının çözümlemesini sağlamada kullanılmak için üretilmiştir. İdeolojinin sürekli olarak bilgi üretmesi ve meşruluğu için çeşitli dil pratikleri geliştirmesinin sonucu olarak söylem kavramı ortaya çıkar. İdeoloji bir anlamın belli kişi ve kişiler lehine harekete geçirilmesi ile ilgiliyken söylem bir anlamın dil içinde hareket etmesiyle ortaya çıkan bilgi olup “toplumsal ilişkilerin dil üzerinden gerçekleşen pratikler olduğunun vurgulanmasıdır” (Sancar, 2014: 106). İdeoloji dil ile sürekli olarak yeniden oluşan, içinde doğduğu toplumun özneleri tarafından konumu sürekli değişen bir durumdadır. Serpil Sancar söylem kavramının bir toplumsal çözümleme aracı olarak öne çıkmasını, Saussure’ün dilin söz kavramını bireysel kullanımı olarak değil dilin toplumsal kullanımını tanımlamak için genişletmesine dayandırır (Sancar, 2014:106). Bu durumda dilin yapısı yerine sözün bildirişim özelliği, yani konuşmanın yapıldığı yer, zaman ve şartlar önem kazanır, bu da bağlam ve anlam arasındaki ilişkiyi öne çıkarır.

Söylem bir dil ve ifade biçimidir. Bu anlamıyla dilbilimden ayrılır. Dilbilim dilin iç mekanizmalarıyla, dilin daha çok gramer unsurlarıyla ilgilenirken söylem araştırmaları ise dilin sosyokültürel ve metinlerarası boyutlarıyla ilgilenir. Bu bakımdan söylem, sadece bir dil olayı değil sosyokültürel değerleri gösteren bir terimdir. Örtük veya açık anlatıların içindeki öykünün (olay, içerik) uzamsal ifadelerini gösterir (Chatman, 2009:187). Öznenin ürettiği bir söylem, sosyal ve siyasal bakımdan öznenin toplum içindeki yerine, iletişim düzeyine, bakış açısının etkisine etki eder. Söylem kavramı, toplumsal grupların değerlerini, davranışlarını, dünya görüşlerini “ifade etme işlevleri” bakımından değerlendirip bu işlevi ortaya çıkarmaya çalışır. Söylem kavramının bu amaçla temellenmesini ve bir inceleme alanı olarak görülmesini sağlayan, söylem çözümlemelerinin kurucusu Michel Foucault’dur. Bu çalışmada Foucault’nun söylem analizleri ve söylem kavramı ile metin değerlendirme anlayışı benimsenerek bir yöntem olarak ele alınmıştır.

1960-1990 yıllarında İslâmcılığın temel düşünüş biçimlerinin, estetik yönlerinin ve değişim sürecinin ele alınmasında İslâmî duyarlıklı öykünün bir araç olduğu düşünülmektedir. Bu kapsamda söylem kavramına başvurularak öykü metinleri incelemeye alınmıştır. 1960-1990 yılları arasında İslâmcılık ideolojisi Necip Fazıl'ın da etkisiyle edebî metinlerde salt bir İslâm davası amacıyla yer almıştır. 1960, 1970 ve 1980'li yıllarda dönemin siyasal koşulların etkisiyle Kemalist, sol ve sağ kesimden ideolojiler kendi siyasal argümanlarını ve “dava”larını edebî metinlerinde yoğun şekilde işlemişlerdir. Aynı bilinçle İslâmcı kesimden yazarlar da “İslâm davası”nı edebî metinlerde işleme amacı gütmüştür. Nitekim İslâmcı edebiyat anlayışının 1960 sonrasında oluşumunu sağlayan en büyük neden dönemin ideolojik yapısıdır. Yazarlar bu dönemde dergiler çerçevesinde ideolojik yayınlar yapmışlardır. 1960'tan itibaren öykü metinleri de İslâmcılık ideolojisinin sergilendiği ve İslâm davası bilincinin belirlediği metinler olmuştur. Özellikle 1970'li yıllarda salt bu amaç güdülmüştür. Öykülerdeki konular ve bağlamlar İslâmî optikle sürdürülmüştür. Metinler İslâm'ı anlatmak için bir enstrümantal işlevi görmüştür (Özdenören, 26.02.2012). Bu nedenle bu çalışmada incelenen metinler söylem kavramı bağlamında incelenmeye müsait metinlerdir. Söylem kavramının inceleme yöntemi olarak seçilmesiyle öykü metinlerindeki İslâmî optikle yazmanın siyasal, toplumsal, kültürel, edebî anlayışı ortaya çıkarılabilmektedir. Metinlerde tespit edilen Batılılaşma, modernleşme, gelenek, kimlik, mekân söylemleri ile İslâmcılık ideolojisinin modern dilini ve argümanlarını görmeyi mümkün kılmaktadır. Ayrıca modernleşme içindeki ülkenin Müslüman öznesinin kimliği ve bu kimliğin yaşadığı temel problemler incelenebilmektedir. Söylem kavramı ile öykülerde kullanılan dilin işlevi, amacı tespit edilebilmektedir. Bu çalışmayla öykülerdeki dilsel söylemlerin neye tekabül ettiği, öykülerle bir dönemin ruhunun İslâmî kesimde nasıl temsil edildiği, İslâmî kesimin Batılılaşmaya, geleneğe nasıl baktığı ve bu bakışın içinde insanların ve mekânların nasıl temsil edildiği açıklanmaya çalışılacaktır.

Öykülerde bir söylem içerisinde görünür kılınan İslâm, arkaik motiflerle değil, modern teknikler ve imajlarla temsil edilir. İslâmî söylem Türkiye'nin 1960 ile 1990 yılları arasında yaşadığı değişim ve dönüşümlere uygun olarak seçilen karakterler ve konularla temsil edilir. Yazıldığı dönemin temel sorunlarından, toplumsal, siyasal ve

bireysel süreçlerinden ayrı olmayan, dönemin ruhunu taşıyan konular İslâmî bir hassasiyetle metinlere taşınır.

Bu çalışmada İslâmî söylem kavramından kasıt salt politik, dinî, sosyo-ekonomik ya da sosyolojik bir analiz değildir. Bu analizlerin de sonuç itibariyle ortaya çıkmasına rağmen, İslâmî söylem kavramı bu çalışmada, asıl manada edebî metinler üzerinden metin analizi yapılarak incelenecektir. Fakat her ne kadar politik ve sosyo-kültürel amaç edinilmemişse de çalışmanın sonuçları doğal anlamda bu alanlara da yer açmış olacaktır. Bu bağlamda Türkiye'nin modernleşme süreci, toplumsal dönüşümler ve medeniyet değişimleri üzerinden okumalar yapılmış ve bu okumalar çerçevesinde edebî metinler değerlendirilmiştir. Çünkü öykülerde İslâmî söylemin içeriğini çalışmak, içerikleri analiz etmek bir anlamda dönemin İslâmî algısını, Müslüman tavrını, Müslümanların dünyaya, yaşama, insana dair bakış açılarını tanımlamak ve bunların edebî yönünü kavramak için önem arz etmektedir. Nitekim Rasim Özdenören, *Mavera* dergisini çıkarma nedenlerini şöyle anlatır:

Biz, edebiyatı, amacı kendinden ibaret kalan bir çalışma alanı olarak görmüyoruz. Tarihte hiçbir uygarlık, ilkin bir edebiyat hazırlığı geçirmeden, kelâm eğitimini tamamlamadan, yani düşünce söze, söz de eyleme dönüşmeden, var olma ortamına kavuşmamıştır. Her uygarlık kendi değer yargılarının, erdem anlayışının ilkin yerleşmesini, sonra da yayılmasını ve yaygınlaşmasını edebiyatın aracılığına borçludur (aktaran Canbaz Yumuşak, 2012: 1282-1283).

Görüldüğü üzere İslâmî duyarlıklı metinler söylem kavramı ve yöntemi ile incelenmeye müsait metinlerdir. Dolayısıyla bu çalışmada 1960-1990 döneminde ideolojik bir araç olarak yazılan öykü metinlerini incelemek üzere söylem kavramı bir çalışma yöntemi olarak belirlenmiştir. Söylem kavramı doğrultusunda metin analizi yapılarak metinlerde ortaya çıkan ifadelerin sosyo-kültürel ve sanatsal karşılıkları incelenecektir. Bu kapsamda söylem, metin, analiz gibi terimler sıklıkla kullanılacaktır.

Çalışmada hikâye terimi yerine öykü teriminin seçilmesi 1950 sonrasında Türk öykücülüğünde gözlemlenen biçimsel gelişimlerden kaynaklanmaktadır. 1950 sonrasında yayımlanan hikâye metinleri için genellikle öykü terimi kullanılmaktadır. İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinin de 1950 sonrası Türk öykücülüğünün gelişim

kanallarına uygun olduğu kanaatine varıldığından hikâye yerine öykü terimi ile metinler ifade edilmiştir.

Hikâye türünün karşılığı olarak 1930’lu yıllardan itibaren kullanılmaya başlanan “öykü” terimi, hikâyeye alternatif öz Türkçe bir kelime olarak türetilmiştir (Â. Kahraman, 2015: 13). İki kavramı aynı manaya gelen eş anlamlı kelimeler olarak görenlerin yanı sıra anlam itibarıyla farklılıklar olacağını belirten görüşler de mevcuttur. Hikâye teriminin klasik olay örgüsüne dayalı metinler için, öykünün ise kesitler üzerinden ilerleyen, modern kurguları ifade etmede kullanıldığı söylenir (Karataş, 2004: 368). Ancak hikâyenin öykü kelimesinin verdiği kadim anlamları barındırmayacağı, öykü kelimesinin fiction kavramına daha yakın olduğu görüşü de belirtilmektedir (Özgül, 2005: 33). Hikâye kavramından öykü kavramına geçişi uygun bulan görüşe göre metnin içinde artık yeni bir gerçeklik anlayışı vardır (Lekesiz, 2000: 19-20). Ethem Baran, geleneksel eserlere hikâye, çağdaş eserlere ise öykü denilmesi gerektiğini söyler (Baran, 2015: 97). Hüseyin Su hikâye mi öykü mü tartışmasının genellikle geleneksellik ve modernlik üzerinden yapıldığını (Su, 2005b:6), Şaban Sağlık ise daha sosyolojik bir ifadeyle taşra öykücülüğün estetiğine vurgu yaparak hikâyenin taşrayı, öykünün ise merkezi ifade etmede kullanıldığını açıklar (Sağlık, 2014: 369). Konu hakkında Necip Tosun hikâyeden öyküye geçişin terimsel karşılığını şöyle belirtir:

Kastettiğimiz ‘yazınsal tür’ ise arada fark yok. ‘Öykü’ derken de ‘hikâye’ derken de aynı yazınsal türü adlandırırız. Ancak dilsel gelişmeler sonucu kelimelerin yeni anlam boyutlarıyla düşünüldüğünde araya farklılık koymak mümkündür. Bu anlamda öykünün günümüzde aldığı yeni biçim düşünüldüğünde bu metinlere öykü demenin daha doğru olduğunu düşünüyorum. Örneğin: Mevlana’nın Mesnevi’sinde anlattıkları öykü değil, hikâyedir. Buna karşın Rasim Özdenören’in günümüzde yazdıklarına öykü denmeli. Yani geleneksel edebiyatımızda bir yazınsal tür olarak algılanmayan bu tür anlatılara hikâye denmesinde bir sakınca yoktur. Ve doğrusu da budur. Ancak modern biçimiyle yazınsal bir tür olarak ortaya çıkışıyla birlikte bu metinlere öykü denmesini daha doğru buluyorum. Türk edebiyatında ‘hikâye’ çok geniş anlamlar içeren bir kavramdır. İlk dönemlerde, roman için bile ‘hikâye’ terimi kullanılmıştır. Örneğin, Halit Ziya’nın ‘roman’ üzerine yazdığı kuramsal kitabın ismi ‘Hikâye’dir. Daha sonra roman terimi kullanılsa da aynı anlamda hikâye teriminden de vazgeçilmemiştir. (...) Dil tartışmalarına girmeden söylersek, ‘hikâye’ yerine ‘öykü’ sözcüğünün benimsenmesi bu anlamda yerinde olmuştur. Çünkü daha çok anlatılan şey, olay ve konuyu kapsayan bir terim olan hikâye, öyküyü içermekle birlikte, gündelik dilde, geniş bir anlam alanı olduğu için yanlış anlaşılmalara neden olmaktaydı. Oysa modern bir form olan öykü, hikâyenin belli bir disiplinle anlatılmasıydı. Böylece öykü sözcüğüyle birlikte, yeni form olan öykü de yeni adına kavuşuyordu. Artık roman, öykü değil hikâye anlatıyor; roman da öykülerden değil,

hikâyelerden oluşuyordu. Dildeki bu gelişmeler karşısında öykü sözcüğü farklılaşmıştır. (Tosun, 2016: 35).

1950 sonrası Türk hikâyeciliği, öykü terimi ile adlandırılmaktadır. Sait Faik'in etkisi ile 1950 Kuşağı öykü metnlerinin kurgusu, psikolojisi, insanı ele alış biçimi, olay örgüsündeki dil ve anlatım değişmiştir. Bu yıllardan sonra öykü şiire yakınlaşmıştır. Hikâyenin nesre ve olaya daha yatkın olduğu bilinmektedir. Öykülerde dille oynanır. Hikâyelerde ise metinler dile mahkûmdur. Öykü metinlerinde hem dil normları hem de dilin bilinen anlamlarından farklı olarak alışılmamış bağdaştırmalarla yenilikçi bir dil kullanılmaktadır. Öykülerde deneysel kurgu ve biçimler tasarlanmaktadır. Öykü metinlerinde dil imgesel ve göstermeye dayalıdır. Fotoğrafik gerçeklik ve sinematografik işlevle metinler yazılmaktadır. Yazarlarda eksiltili cümleler, imgeye dayalı anlamlar, kelime seçiciliği, kapalı anlamlar, göstermeli anlatım, deneysellik, modern anlatım teknikleri ve dile dayanan unsurlar yoğundur. Hikâye ise epik ve dramatik unsurlara, açık anlatıma dayalıdır. Hikâyelerde standart bir dil vardır. Hikâyeler okunmak, öyküler yazılmak içindir. Hikâyeler bütünlüklü bir yapıda ilerleyip serim-düğüm-çözüm anlayışına hâkimken öykülerde bütünlüklü yapı aranmaz. Öyküler belli bir olayın anlatımı etrafında ve düzenli zaman akışı içinde ilerlemez (Sağlık, 2019: 193-194; Sağlık, 2015: 99-105).

Öykü ile hikâye teriminin farkına bakıldığında İslâmî duyarlıklı öykü metnlerinin hikâye ile değil öykü ile tanımlanmaya daha elverişli olduğu anlaşılmıştır. 1960'tan sonra yayımlanmaya başlanan modern İslâmî duyarlıklı öykü metnlerinin konuları, bireyi ele alış tarzı, dili, kurgusu ve anlatım teknikleri incelendiğinde öykü terimini rahatlıkla karşıladıkları anlaşılmıştır. Bu açıdan bakıldığında Necip Fazıl, Şevket Bulut gibi bazı yazarların metinleri hikâye ile tanımlanmaya müsaitken diğer birçok yazarın metinleri öykü ile tanımlanmaya daha müsaittir. Ayrıca *Heceöykü* dergisinin 2015 yılında yayımladığı "Hikâye mi Öykü mü?" adlı soruşturmada bu çalışmada incelenen yazarlardan Rasim Özdenören, Hüseyin Su, Sadık Yalsızuçanlar hikâyeden öyküye doğru bir geçişin olduğunu ve öykü terimini tercih ettiklerini beyan etmişlerdir (*Heceöykü*, 2015: 80-112). Bu nedenle çalışmada anlatım bütünlüğünü korumak adına öykü terimi tercih edilmiştir.

Çalışma 1960 ile 1990 arasını kapsamaktadır. Siyasal, toplumsal ve kültürel bir işlevle İslâmcılık ideolojisi 1960 sonrasında yayın faaliyetleri üretmeye başlamıştır. Bu kapsamda İslâmî optikle yazılan ilk öykü kitabı Rasim Özdenören'e ait 1967 tarihli *Hastalar ve Işıklar* adlı kitaptır. 1960'lı yıllardan itibaren Şevket Bulut, Mustafa Kutlu, Durali Yılmaz dergilerde öyküler yayımlamaya başlamışlardır. Bu nedenle çalışmanın inceleme dönemi 1960'den başlatılmıştır.

Çalışmanın 1990 yılı ile bitirilmesinin nedeni ise 1990 sonrasında öykü metinlerindeki ideolojik söylemin kırılmış olmasıdır. İslâmî hareketlerin geçirdiği değişimlere paralel olarak öykü metinleri de kendi içinde dönüşümler yaşar. Özellikle 12 Eylül 1980 darbesinden sonra yazarların öykü metinlerinde söylem değişimleri görülür. Bireyin kentteki hayatına odaklanan öykülerde tasavvufî duyarlılıkların belirdiği ve ideolojinin metin içinden çekilmeye başladığı gözlemlenmektedir. Bu nedenle 1970'li yılların siyasal ortamına göre öykü kitabı yayımlamış birçok yazarın 1990'dan sonra öykü yazmayı bıraktığı görülür. Bu durum ideolojik kırılmanın yaşanmasından kaynaklanmaktadır. Elbette ki 1990'lı yıllarda İslâmî hassasiyetin irtica olarak yaftalandığı baskıcı hava, darbe tehditleri ve militarist tahakkümün sürdürdüğü bilinmektedir. Fakat 1990'lı yıllara gelindiğinde İslâmî duyarlılık öykücülüğün başlamasındaki ana nedenlerden biri olan ve antitez olarak görülen sol/Marksist içerikli edebiyatın geri planda kalması, komünizm tehlikesinin geçtiği düşünülmesi, ülkede sağ-muhafazakâr partilerin siyasal alanda görünürlüklerinin artması öykülerde ideolojik anlamda yoğunluğun düşmesine neden olmuştur. 1990'lı yıllarda özellikle "hidayet romanları" olarak nitelenen romanlarda ülkedeki başörtüsü sorunu gibi sağ cenahın kamusal alandaki problemleri sıkça konu edilmiştir. Öykülerdeki ideolojik işlevin roman türüne yansıdığı anlaşılmaktadır. Fakat asıl üzerinde durulması gereken konu; 1960-1990 arasında sırf İslâm davası adına öykü yazan isimlerin 1990'lı yıllarda öykü türünü bırakması ve yine öykücü kimliğiyle öykü yazan bazı yazarların ise ideolojik konulara meyletmemeye başlamasıdır. Özellikle 1980'den sonra metin estetiği ve biçimsel yapı daha önem kazandığından politik söylemler metinden yavaş yavaş çekilmiştir. Bu nedenle 1990'a gelindiğinde

öykülerde salt ideoloji yoğunluklu metin üretiminin⁵ aksadığı gözlemlenmiştir. Bu çalışmanın ideolojik bilgi kavramı olan söylem kavramını yöntem olarak seçmesi ve dolayısıyla 1990 sonrasındaki metinlerde ideolojinin geriye çekilmesi, dönemlendirmeyi 1960 ile 1990 arası olarak sınırlandırmıştır. Ayrıca 1990'dan sonra İslâmî duyarlıklı öykücülük, dönemin ruhuna uygun olarak Türk öykücülüğü içinde yerleşik bir alan kazanmıştır. Artık kanon içinde yadsınan ya da görülmeyen bir öykücülük değildir. 1990'dan sonra akademik çalışmalarda, inceleme kitaplarında ve edebiyat tarihlerinde bu çalışmada incelenen yazarlar konu olmaya başlamıştır. Yazarlar artık “öteki” bir dil ve söylemle öykü yazmamaktadırlar. Ayrıca 1990 sonrasında yazarların ortak uzlaşma noktaları da kaybolmuştur. Nitekim bir söylem biçimi olarak incelenen modernite, kimlik ve mekân kavramları, 1990 sonrasında yazarlarca farklı bir algıda değerlendirilmiştir. Oysa 1990 öncesindeki metinlerde siyasal koşulların etkisiyle yazarların modernite, gelenek ve kimlik gibi söylem biçimlerinde tek boyutlu bir tutum takındıkları, moderniteyi kötü, geleneği iyi olarak benimseyerek konu edindikleri gözlemlenmiştir. Fakat 1990 sonrasında İslâmî kesimden birçok yeni öykü yazarı öykü yayımlamaya başlamış, bu öykülerinde ise kenti, bireyi, modernleşmeyi kendi fikirleriyle işlemiştir. Yine bu çalışmada incelenen tüm yazarlar kırsal kökenli iken 1990 sonrasında kentsoylu ve kent ile kent değerlerine olumlu bakan yazarlar yetişmiştir. Her ne kadar Rasim Özdenören'in etkisi devam etse de öykülerde modernite ve gelenek duyarlılığı da farklılaşmıştır.

1990 sonrasında İslâmî optikle yazan yazarların metinlerinde 1990 öncesindeki gibi erkek egemen bir dil yoktur. 1990'a kadar öykü yazarların hepsi erkektir. Ancak 1990 sonrasında Cihan Aktaş, Halime Toros, Fatma Barbarosoğlu, Perihan Akçay, Melek Paşalı gibi yeni yazarlar kadın duyarlılığı ile metinler yazmışlardır. Bu da İslâmî optik içinde yeni bir çehre demektir. Dolayısıyla 1990'dan sonrasında modernite, kimlik ve mekân konusunda uzlaşma konularının kaybolduğu gözlemlenmiştir. Bu yüzden bu çalışma 1960-1990 dönemini kapsamakta ve bu dönemin Türk öykücülüğü içindeki İslâmî duyarlıklı öykü anlayışı için özel bir dönem olduğu görüşü sahiplenilmektedir.

⁵ Bu çalışmada sıkça kullanılan edebî üretim ifadesi, Pierre Macherey'in ideolojik ve söyleme dayalı sanat ve edebiyat üretimi için kullandığı bir kavramdır. İslâmî söyleme dayanan öykü metinleri de bu kavramla açıklanacaktır (bkz. Macherey 2019).

Çalışmada incelemeye alınan ve 1960-1990 döneminde yayımlanan kitapların seçimi metnin içeriğinin İslâmî olup olmamasına göre seçilmemiştir. İdeolojik metinlerde ve söylem çalışmalarında yazarın kendisi daha çok öne çıkmaktadır. Dolayısıyla İslâmî optikle yazdığını beyan eden ve Türk edebiyatı tarihinde bu yönüyle bilinen yazarların 1960-1990 arasında yayımladıkları tüm öykü kitapları çalışmaya dâhil edilmiştir. Öykü kitaplarında İslâmî hasssiyetleri gözetken, metinlerini bu işlevle üretme amacını taşıyan ve muhtevasında bu türden yaklaşımların olduğu kitaplar çalışmaya dâhil edilmiştir. Bu kapsamda seçilen yazar ve kitaplar İslâmî duyarlıklı öykücülük anlayışına uygun olmalarına özen gösterilmiştir.

Bu çalışmada önemli bir kıstas da bu dönem içinde (1960-1990) öykülerin kitaplaştırılmış olmasıdır. 1990 öncesinde dergilerde yayımlanan öyküler olmakla birlikte bu öyküler kitaplaşmadığı için çalışmaya dâhil edilmemiştir. Çalışmada incelenen öykü kitaplarının ilk baskısı esas alınmıştır. Ancak bazı öykü kitapları tespit edilemediği için ilk baskıya en yakın baskı tarihi tercih edilmiştir. Bu durumda bazı yazarların ilk baskıları ile sonraki baskıları arasında metinlerinde değişiklikler yaptığı görülmüştür. Bazı metinler içerik olarak, bazı metinler ise teknik unsurlarıyla değiştirilmiştir. Yaşar Kaplan'ın ve Hüseyin Su'nun metinlerinde hem içerik hem de biçime dayalı değişiklikler yaptıkları görülmüştür. Hüseyin Su ilk metninin kendisinin bilgisi dışında yayımlanmış olduğunu belirttiğinden (Su, 1999: 7) sonraki yıllarda metin içlerinde düzeltmelerde bulunmuştur. Fakat yazarların ilk baskıdan sonraki baskılarda metinlerinde yaptıkları değişiklikler eğer çalışmanın inceleme dönemi olan 1960-1990 arasında olmuşsa yazarın değişiklikleri göz önüne alınmıştır. Ancak 1990 sonrasında yazarlar metinlerine müdahalelerde bulunmuşsa çalışma dönemi dışında kaldığı için yeni hallerine bakılmamıştır.

Çalışma sırasında bazı kitap ve akademik tezler çalışmanın mahiyetini etkilerken bu çalışmanın farkını ve çalışmaya duyulan ihtiyacı da göstermektedir. Öncelikle *Modern Türk Öykücülüğünde İslâmî Söylem (1960-1990)* başlıklı bu çalışmaya benzer nitelikte tüm öykü yazarlarını birlikte işleyen, bu yazarların öykülerini söylem kavramı etrafında inceleyen, öyküleri İslâmcılık ideolojisi bağlamında değerlendiren, 1960-1990 gibi bir dönemlendirmeye mantığı ile metinlere bakan bir çalışma tespit edilememiştir. Bu nedenle bu çalışma özgün bir çalışma olma vasfına sahiptir. Bazı çalışmalar ise bu çalışma fikrinin doğmasına etki etmiştir. Bu

konuda özellikle Kenan Çayır'ın *Türkiye’de İslâmcılık ve İslâmî Edebiyat* (2015) adlı çalışmasından istifade edilmiştir. İlgili çalışma, sosyolojik bir bakış açısıyla 1980’li ve 1990’lı yıllarda yayımlanmış hidayet romanlarını incelemiştir. Romanlar Türkiye’deki İslâmî hareketlerin sosyo-ekonomik ve kamusal alanla ilişkisi üzerinden değerlendirilmiştir. Çayır’ın metin analizlerinde yaptığı İslâmî kesimde kültürel gelişmeye yönelik dikkatler, modernleşme süreciyle aradaki bağlar, kadın konusu, edebiyat sosyolojisi bağlamındaki dikkatleri bu çalışmaya işlevli bir kaynak oldu. Ancak Çayır’ın çalışmasının roman türü üzerine yoğunlaşması ve roman türünün İslâmî edebiyattaki yerinin öykü türüyle mukayese edilemeyecek uzaklıkta olması nedeniyle Çayır’ın çalışmasıyla bu çalışma ayrılmaktadır.

Akademik tezler içinde İslâmî edebiyat konusunda Türkiye’deki ilk çalışmalardan olan, Âdem Çalışkan (2002)’in *Cumhuriyet Devri İslami Türk Edebiyatı (1960-2000)* başlıklı doktora tezi ise bir antoloji hüviyetini taşımaktadır. Çalışmada “İslâmî Edebiyat” gibi bir başlıklandırmaya gidilmiş ve bu sahaya girebilen tüm türler tek tek verilmiştir. İslâmî edebiyat çalışmalarının tüm türlerde ortaya konulduğu çalışmada yazar ve eserler not edilerek verilmiştir. Çalışmada herhangi bir metin incelemesi yoktur. Çalışma İslâmî duyarlıklı yazar ve metinlerin tespitini sunması konusunda ise önemli bir kaynaktır. Ancak bu çalışmada da İslâmî duyarlıklı öykü hakkında herhangi bir bilgi yoktur.

Bu çalışmaya konu olan yazarlar üzerine birçok akademik tez, makale ve kitap yayımlanmıştır. Fakat bu çalışmaya benzer bir dönemlendirme mantığıyla tüm yazarları ortak bir şekilde değerlendiren ve yazarların öykü metinlerini uzlaş noktaları üzerinden inceleyen bir çalışma bulunmamaktadır.⁶

Bu çalışmada 1960-1990 arasındaki öykü metinleri incelendiği için dönem içindeki tartışmalara ve görüşlere özen gösterildi. Dönemin siyasal, toplumsal ve edebî meseleleri ışığında yazarların belirttiği görüşler bağlamında dönemin ruhuna uygun tartışma metinleri ölçüt alınmıştır. Bu konuda özellikle bir dergicilik faaliyeti olan İslâmî çalışmalardan dolayı dergiler üzerine yapılan çalışmalara önem verildi. Bu

⁶ Mahfuz Zariç’in “1950-1980 Arası İslami Duyarlıklı Öykü Anlayışı ve Öykücüler” adlı makalesi bu çalışmada incelenen dönem esasına tam olarak uymaz. İlgili makalede incelenen yazarlar ve konular ile bu çalışmada incelenen yazarlar ve kullanılan söylem kavramı ilgili makaleden farklı ölçü ve bağlamlara dayanmaktadır (bkz. Zariç, 2017).

nedenle *Büyük Doğu*, *Diriliş*, *Edebiyat*, *Mavera* gibi dergiler üzerine yapılan çalışmalara dikkat edildi. Dergiler konusunda önemle vurgulanması gereken bir konu da son yıllarda yapılan “İslâmcı Dergiler Projesi”dir. Proje kapsamında ilk dergilerden günümüze yayımlanan tüm İslâmcı dergiler taranarak sitede bütün külliyatları ile konulmuştur. Proje bu yönüyle İslâmî düşünce, sanat ve edebiyat çalışmaları için büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Bu çalışmada da yazarların kendilerinin yayımladığı veya yazılarını yayımladıkları edebiyat dergileri taranmış, çalışmada kullanılabilecek yazılar incelenmeye alınmıştır.

Bu çalışmada geniş bir literatür içinde konuyla ilgili olabilecek temel eserler belli tercihler doğrultusunda kaynak olarak seçilmiştir. İslâmcılık, öykü, söylem, modernite, Batılılaşma, modernleşme, Türk modernleşmesi, gelenek, kimlik, yabancılaşma, mekân, kent, şehir, taşra, ev gibi birçok kavram ve olgunun açıklanması gerektiğinden özellikle İslâmî söylemi yansıtan ve İslâmcıların bakış açısına dayanan kitaplar öncelenmiştir. Çünkü bu çalışmada İslâmcılık ideolojisinin edebî metin üzerindeki temsiliyet biçimleri incelenmiştir. Bu nedenle İslâmcılık ideolojisinin Batılılaşma, modernleşme, yabancılaşma, kent, taşra, ev hakkındaki düşüncelerini açıklayan kitaplara başvurulmuştur. Ancak kaynaklar İslâmcılık ideolojisinin referanslarıyla sınırlı tutulmamıştır. Türk modernleşmesi, İslâmcılık ve diğer kavramlar hakkında birçok farklı görüş ele alınmıştır.

Çalışmada incelemeye alınan öykü metinlerinin daha iyi anlaşılması içinse İslâmî düşünce içinde öykü metinlerine eleştirel yaklaşan bazı eleştirmenlerin metinlerinden yararlanıldı. Bu konuda Ömer Lekesiz, Necip Tosun, Cemal Şakar, Âlim Kahraman gibi 1980’li yıllardan beri İslâmî duyarlıklı öykü metinleri üzerine çalışmalar yapmış olan yazarların dikkatlerine önem verildi. İslâmî duyarlıklı öykü yazarlarının ve metinlerinin tespiti, metinler içindeki konuların analizi konusunda bu eleştirmenlerin kitaplarından referanslar yapıldı ve çalışmalarından istifade edildi.

1 KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE TARİHSEL BOYUT

Bu bölümde çalışmanın temel kavramları ve tarihsel boyutu ele alınacaktır. Çalışmanın ilk kısmında öykü sanatı ve Türk öykücülüğünün gelişim seyri incelenecektir. Devamında çalışmanın yöntemini belirleyen söylem kavramı ve edebî söylem kavramının ne olduğu gösterilecektir. Daha sonra İslâmî söylem ile İslâmcılık ideolojisinin tarihsel, siyasal ve kültürel gelişimi ele alınacaktır. Bu bölümün son kısmında ise İslâmî duyarlıklı öykücülüğün temeli sayılan İslâmî edebiyat kavramının doğuşu, gelişim seyri, kavram etrafında beliren tartışmalar ve görüşler değerlendirilecektir.

1.1 Öykü Sanatı ve Türk Edebiyatında Öykü

1.1.1 Öykü Sanatı

Öykü teriminden önce kullanılan hikâye, genellikle “olmuş ya da olabilmesi mümkün olayları anlatan kısa oylumlu yazılar” (Özdemir: 1999:221) şeklinde tanımlanmasına rağmen genel geçer bir tanımının yapılması zor bir edebî tür olarak bilinir. Hikâyenin Arapça kökü olan “ha ka ve” fiilinin taklit etmek, nakletmek, benzetmek gibi birbirinden farklı anlamlara gelmesinden dolayı hangi anlamın yazınsal türü açıklayacağı konusunda tereddütler oluşmasına sebep olmuştur (Özgül, 2005:31). Ayrıca aynı kökten türeyen tahkiye ve hikâye kelimeleri tarih, destan, rivayet, masal gibi “vak’aya dayalı ifade” manasına gelir⁷ (Tural, 1991:34). Yine türün tarifi yapılırken 19.yy’da kazandığı biçimsel unsurlar da dikkate alındığında tanımlanması daha da zorlaşmıştır. Nitekim H. E. Bates, “Kısa hikâyenin yazınsal bir tür olarak tanımlanamamasının nedeni, gerçekten de yapısındaki bu sonsuz esneklikte yatıyor” der (Bates, 2013: 9).

Hikâyenin tanımlanma güçlülüğüne karşın edebî bir tür olarak hikâye türünün temel hususları bellidir. Edgar Allan Poe’nun hikâyeyi, bir oturuşta okunabilecek

⁷ Hikâye kelimesinin Türk ve Doğu edebiyatlarında tahkiye kelimesiyle ilişkisine benzer anlayış Batı edebiyatlarında da söz konusudur. Batı’da edebiyatlarında hikâye, İngilizcedeki ‘story’ kelimesiyle kullanılır. Kelime, tarih ve anlatma ile anılan bir kelimedir. Fransızcadan türeyen ‘Historie’ kelimesi de bunu göstermektedir. (Kolcu;2015; 15).

kısalıkta, tek bir etki yaratacak kurguda ve gereksiz kelimelerden arındırılmış sadelikte olması gerektiği şeklindeki temel hususiyetleri belirten ve ona belli sınırlar çizen tanımı hikâyenin özelliklerine uygun görülmektedir (Poe, 2009: 15-17). Poe'nun yaptığı bu ifade, türün yoğun ve sade olması gibi nitelikleriyle diğer türlerden farkını da ortaya koymaktadır.

Hikâye türünün tanımı ve özellikleri yapılırken genellikle roman türü ile mukayese edilerek ifade edilir. Romana göre daha kısa ve daha az ayrıntıya sahip olan hikâye, bu ayrım ile yetinilerek romanla farkı tespit edilir. Ancak hikâye ile romanın farkı konusunda başka unsurlar da söz konusudur. Öncelikle kadim bir tür olan hikâye romandan çok daha eskidir. Hatta hikâyenin kökeni mitoloji ve fabl türlerine dayandırılır (Boynukara, 2005:132). Hem Doğu hem de Batı medeniyetlerinde öykü sözlü ve yazılı kültürde oldukça işlevli bir tür olarak var olagelmıştır. Batı kültüründe Yunan mitolojisi, Tevrat ve İncil; Doğu kültüründe ise Hint ve Arap kültürü ile Kur'ân'daki kıssalardan etkilenecek geliştiği öne sürülür (Kolcu, 2015:16). Ayrıca hikâye, hacim bakımından romandan daha kısa olmasına rağmen romana göre çok daha yoğun olabilmektedir. Yoğun olması nedeniyle roman yazarına göre hikâye yazarının daha ustalıkla kalem oynatması gerektiği söylenebilir. Kurgu teknikleri, olay örgüsü ve kişi kadrosu ile her iki tür de benzer iken hikâyenin daha öz olma gibi bir hüviyeti vardır. İki tür arasındaki ayrımı Turan Karataş, "Roman çok katlı bir apartmansa, hikâye tek katlı müstakil bir ev gibidir" şeklinde izah eder (Karataş, 2004:202). Roman ve hikâye farkını anlatan Feridun Andaç, hikâyenin masal ve fıkradan doğduğunu, roman türünün ise tarih ve gezi anlatılarından türetildiğini belirtir. Andaç hikâyeyi "insan yaşamının özüne ait temel bilgilerin, olayların, durumların, olguların ilk yazınsal biçimi" şeklinde tanımlar (Andaç, 2008:111). Modern hikâye örneklerinin görülmeye başlandığı 20.yy'ın başından itibaren ise hikâye, anlatım biçimi ve dili bakımından şiir (Gümüş, 2003:44), metnin okuma sürecini durdurmaya elverişli noktalar itibarıyla de sinema (Taylor, 2009:42) ile ilişkilendirilir.

Hikâye türünün karşılığı olarak 1930'lu yıllardan itibaren kullanılmaya başlanan "öykü" ise öykü kelimesine alternatif öz Türkçe bir kelime olarak türetilmiştir (Â. Kahraman, 2015:13). 1950 sonrasında üretilen metinlerin öykü,

öncesinde verilen metinlerin ise hikâye olarak tanılandığı görülmektedir. Bu çalışmada da öykü terimi tercih edilmiştir.

Öykü için sonra öne çıkan bir diğer konu da öykünün olay ve durum olmak üzere iki tür olarak belirmesidir. Olay öykücülüğü, Fransız yazar Guy de Maupassant tarzı öykücülük olarak bilinir ve klasik vak’a anlayışının görüldüğü, genellikle kronolojik bir zaman akışı içinde ilerleyen, okuyucuda merak duygusu uyandıran, serim-düğüm-çözüm düzenine sahiptir. Durum öykücülüğü ise Rus yazar Anton Çehov tarzı öykücülük olarak bilinir ve olay örgüsünden, merak duygusundan veya gerilimden yoksun, insanlık durumlarının bir anına odaklanan öykücülük tarzıdır (Özdemir, 1999:41). Günümüzde modern öykü kurgusunda deneysel kurgulama yöntemlerinin öne çıktığı, okuyucunun da kurguda önemli bir yere sahip olduğu, biçimsel anlamda yeni tür öykü anlayışları da ortaya çıkmıştır.

Özetle öykü sanatı, sınırsız denebilecek konuya ve çeşitli tekniklere sahip, karakter, olay, zaman ve mekân unsurlarından oluşan, hayali ve gerçek hayatı bir kurgu içinde anlatan edebî türdür. Öykü, belirli bir zaman içindeki olayların veya durumların anlatımı olup belli tekniklere ve bütünlüğe sahiptir. Malzemesi dildir ve insandan üretilmesi, insana sunulması nedeniyle sosyal hayatın içinden gelir. Bu nedenle öykü, kültürün bir parçası olup kültürel öğeler taşır.

1.1.2 Türk Edebiyatında Öykü (Başlangıcından 1990’a Kadar)

Bir edebî tür olarak hikâye,⁸ diğer yeni türler gibi 19.yy’ın ikinci yarısından sonra Tanzimat edebiyatı döneminde Batılı bir tür olarak Türk edebiyatına girmiştir. Daha önce de var olan geleneksel anlatılardan farklı olarak hikâye, 19.yy’da artık yeni bir biçim ve yeni anlayışla Türk edebiyatında devam etmiştir. “Hikâyenin geçirdiği bu değişim süreci oldukça belirgin olmuş ve geleneksel hikâyelerle modern hikâyeler birbirlerinden -neredeyse iki farklı tür sayılabilecek derecede- ayrılmışlardır” (Demir, 2006:99). Modern hikâye, klasik edebiyattaki tahkiyeye dayalı edebî türler ve halk arasında yaygın olan çeşitli anlatılar olarak beliren türlerden form ve dil bakımından farklı bir yapıdadır. Geleneksel anlatılar, olağanüstü varlık ve olayların sıkça işlenmesi

⁸ Çalışmanın bu kısmında 1960’li yıllara kadarki süreç için hikâye terimi kullanılacaktır.

nedeniyle gerçeklik bilgisi zayıf olan hikâyelerdir. Bu hikâyelerde genellikle sebep sonuç ilişkisi aranmayıp psikolojik tahliller bulunmaz. Zaman ve mekân unsurları soyut olup mekânlar tasvir edilmeyerek isimleriyle anılırlar. Anonim hüviyette olmalarından hikâyenin çıkış noktası bilinmez. Üretilen sembolik karakterler (iyi-kötü, güzel-çirkin vb.) aracılığıyla genellikle öğüt verme amacı ile yazılırlar. Bu özellikleri ile geleneksel anlatılar modern hikâye ile benzerlik göstermez. Çünkü modern hikâye; bir yazara ait olma, orijinal olma, özgün olma, kişi, zaman ve mekân tasvirleri içermeye, belli bir kurgu sistemi, anlatım tarzı, başlama, bölümlendirme ve sonuçlandırma anlayışının olması ve olayların çeşitli tekniklerle kompozit edilmesi nedeniyle geleneksel anlatı türlerinden ayrılır. Genel anlamda Tanzimat edebiyatı döneminde ortaya çıkan hikâye türü yeni ve Batılı bir tür olarak eski anlatı geleneğinden farklı bir edebî türdür (Akyüz, 1995:69). Bu dönemde edebî türler, Batılı hikâye ve romanla Türk halk hikâyelerini uzlaştırmaya çalışılarak ortaya konulan metinler ile doğrudan doğruya Batılı hikâye ve roman tekniğinin uygulanmaya çalışılarak ortaya konulan metinler olarak iki yöntemle gelişmiştir (Akyüz, 1995:68).

Türk edebiyatında hikâyenin gelişimi çeşitli evrelerden geçerek günümüze ulaşmıştır. İlk olarak modern hikâyenin gelişimini önceleyen, yeniye dönük ancak geleneksel hikâye ile de benzerlikler gösteren ve geçiş eserleri diye tabir edilen eserler bulunmaktadır. Giritli Aziz Efendi tarafından 1796'da yazılan ancak 1852'de basılan *Muhayyelât* adlı eseri bu türden ilk eserlerdendir. İçinde *Binbir Gece* ve *Binbir Gündüz Masalları* gibi Doğu edebiyatına dair izler barındırıp Menakıpnâme ve Mesnevi türünün devamı niteliğindedir. Eser beş kez basılmış ayrıca 1884 yılında E. J. W. Gibb (1857-1901) tarafından bazı hikâyeler seçilerek İngilizceye çevrilmiştir. Fantastik bir eser olan *Muhayyelât*, on yedisi münferit toplamda yirmi hikâyeden oluşur (Duymaz, 2005: 69). Üç çerçeveye ayrılan farklı farklı hikâyelerin ana bütünlüğü kahramanların aracılığıyla sürdürülür. Hikâye içinde hikâye tarzına sahiptir. Doğu edebiyatının zihniyet, estetik ve hayata bakış açısını yansıtır. Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre bu eser, "Şark hikâyeciliğinin bütün teferruat ve unsurları ile taklidinden başka bir şey değildir" (Tanpınar, 2003: 26). Yine Tanpınar'a göre modern edebiyatın başladığı dönemde trajik duygunun ve realite terbiyesinin yokluğundan dolayı matbaanın sunduğu imkânları kullanamamıştır (Tanpınar, 2003: 26). Ancak gözleme dayalı tarafları da vardır. Bölümlendirilmesi, yerli hayattan unsurlar taşıması, mekân

tasvirlerinin şehir hayatından bilinen yerler olması (mahalle, sokak vs.), örf, adet ve giyim-kuşama ait realiteye dayanan bilgiler vermesi, diyaloglar içermesi bakımından eser modern hikâyeye giden yolda bir basamak işlevi taşımaktadır. Berna Moran’a göre eserin gerçeklikten uzak yapısıyla modernizmin başlangıcı sayılmasını engelleyen boyutları, aslında eseri Türk edebiyatında fantastik türün başlangıç eserlerinden biri yapmıştır. Moran’a göre “Aziz Efendi, fantastikliğin olağandışı türünü” tercih etmiştir. Büyü, peri, cin gibi klasik olağandışılığının fantastik özelliği, günlük hayatı anlatan ve realite duygusunu anlatan taraflarıyla da modernlik özelliğini taşır (Moran, 2014: 61-62).

Emin Nihat Bey’in 1871’de cüzler halinde yayımlanmaya başlanmış, 1875’te on iki cüz olarak tamamlanarak basılmış eseri olan *Müsameretnâme* modern hikâyeye geçişin bir diğer önemli eseridir (Çağın, 2003: 9). Bu eser de *Muhayyelât* gibi iç içe hikâyeye tekniği ve çerçeve hikâyeye tarzını kullanarak oluşturulmuş bir eserdir. *Decameron*⁹ tarzı bir yapıyı andırsa da (Demir, 2006:102) Orhan Okay, *Decameron*’nun Emin Nihat Bey hatta diğer Osmanlı aydınları tarafından biliniyor olmasını şüpheyle karşıladığını söyleyip bu benzerliğin tesadüfî olduğunu söyler (Okay, 1975: 364). Ancak yazarın 19.yy’da Fransa’da ‘anlatı içinde anlatı’ tarzı hikâyelerin popüler olduğu (Öztoğat, 1999: 36) bilgisine sahip olabileceği ve bu mantıkla hikâyeler kurmuş olabileceği de düşünülebilir. Nihayetinde kitap, uzun kış gecelerinde bir araya gelen on kişinin eğlenmek için birbirine anlattığı hikâyelerden oluşur. Her hikâyenin anlatıcısı farklı olup Türk edebiyatında ilk defa bu kurgu sistemiyle kitap yazılmıştır. Meddahlık geleneğinin benzeri yapıda olan hikâyelerde ‘ben anlatıcı’ vardır. Tanpınar’a göre kahramanların psikolojik realiteleri yoktur (Tanpınar 2003: 290). Ancak Sabahattin Çağın, bazı hikâyelerde kahramanların konuşmaları ve davranışlarında psikolojik tahlillerin olduğunu belirtir (Çağın, 2003: 23). Kitabın öne çıkarılan özellikleri olarak kitaptaki altıncı hikâyede üçüncü tekil şahsın kullanılması, bu tekniğin farklı ve ilk olması, yine bazı hikâyelerde Batı ile ilgili

⁹İtalyan yazar Giovanni Boccaccio’ya ait *Decameron*, on gün boyunca on kişinin birbirine anlattığı hikâyelerden oluşan bir kitaptır. Decameron tarzı hikâyecilik kişilerin birbirine birer hikâyeye anlatması tarzına dayalıdır. Decameron tarzı hikâyeciliğin Binbir Gece masalları ile ilgili bağlantısı da önemlidir. Çünkü Batı’da Decameron tarzı hikâyeciliğe “Doğu ile ilgili, Araplar’a ait” bir kültür unsurunun anlatıldığı, “Decameron’un çeşitli dillere yapılan tercümelerinde bu terim ‘Saracen fashion’ (Doğu tarzı) ve ‘Arabian clothes’ (Arap kıyafeti) şeklindeki ifadelerle aktarılmıştır.” (bkz.: Mülâyim, 24.12.2020).

düşüncelerin olması, dönem içinde sıkça işlenen esaret konusunun işlenmesi eserin modern hikâyeye geçiş eseri olarak sayılmasına vesile olmuştur (Tanpınar, 2003: 290-291). Kitap realiteye bağlılık, teknik, mekân, zaman tasvirlerinde başarısızlıktan dolayı modern değil ancak bir geçiş eseridir. Bu eser, Robert Finn'e göre Şemsettin Sami'ye ait ilk Türk romanı olan *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*'ı (1875) ve diğer ilk romanları hazırlayan konular içermektedir (Finn, 1984: 34-35).

Ahmet Mithat Efendi'nin öncü edebî kişiliğine uygun olarak yazdığı *Letâif-i Rivayât* (1871-1893) serisi, halk anlatılarından modern hikâyeye doğru bir kopuşu gösteren nitelikte bir eserdir. Eser, yirmi beş kitap içinde bir kısmı uyarılma bir kısmı telif olmak üzere otuz hikâyeden oluşur. Ahmet Mithat'ın Batılılaşma sorunu, görücü usulü evlilikler, köy ve şehir hayatı, mirasyedilik, esaret, kadının toplum hayatındaki yeri, eğitim, mürebbiyelik gibi konularda yazılmış, dönemin ilk konularını işlediği eseridir. İlk köy romanını (*Bahtiyarlık*) ve ilk tarihî romanı (*Yeniçeriler*) da içermektedir. Kitap, Ahmet Mithat'ın farklı konu, tip ve çeşitli akımları işlemesi nedeniyle önemli bir eserdir. Ancak Ahmet Mithat'ın bir hikâyeyi aktarırken zaman zaman araya girerek olaya müdahale etmesi, geleneksel anlatıya dayanan alışkın olunan tahkiye anlayışını göstermektedir (Demir, 2006:106). Geçiş eserleri olarak nitelenen bu eserlerin tesadüfler üzerinden şekillenen hikâyeler olduğunu belirten Ahmet Hamdi Tanpınar, 1852'de yayımlanan Keçecizade İzzet Molla'nın *Mihnetkeşân* adlı eserinin istisna olduğunu, kitap hakkında “bizde insanî ahlâkın ilk uyanışı ve istiklâlidir” (Tanpınar, 2003: 289-290) der ve anlatıcının kendisinden bahsetmesini iç gözlem bakımından değerlendirerek dönem için eserin değerli bir eser olduğunu vurgular (Tanpınar, 2003: 92).

Tanzimat dönemi edebiyatında (1860-1895) verilen modern hikâye örnekleri olarak ise Samipaşazâde Sezai'nin *Küçük Şeyler* (1892), *Rumuzü'l Edep* (1898), *İclâl* (1924) adlı eserlerindeki “küçük, günlük olayları konu olarak işleyen, iddiasız fakat kendisinden sonrakilere sağlam bir hikâyeye dili ve tekniği emanet eden” (Okay, 2006: 73) hikâyeleri başta gelmektedir. Toplumsal konuları işleyen Samipaşazâde Sezai, realist tavırda hikâyeler yazar. *Küçük Şeyler* adlı hikâye kitabı Batı tekniğinde yazılan ilk Türk hikâye kitabı olarak vurgulanır (Akyüz, 1995: 79). Modern hikâye tekniğine uygun olarak Tanzimat hikâyeciliğini örnekleyen Recaizâde Mahmut Ekrem'in

Muhsin Bey yahut *Şairliğin Hazin Bir Tecellisi* (1890), *Şemsa* (1895) adlı eserleri yanlış Batılılaşma üzerinden yazılan hikâyelerdir. Yine Nâbizâde Nâzım, Tanzimat hikâyeciliğinin önemli bir diğer ismidir. Yazarın köy hikâyesinin başarılı ilk örneklerinden olan *Karabibik* (1889) adlı uzun hikâye tarzındaki eserindeki kişi, zaman ve mekân tasvirleri realist özellikler taşıması bakımından dikkat çekicidir (Kaplan, 1976: 384). Ayrıca *Yadigârlarım* (1886), *Zavallı Kız* (1889-1890), *Bir Hatıra* (1889-1890), *Sevda* (1891), *Seyyie-i Tesamüh* (1892), *Hâlâ Güzel* (1891), *Hasba* (1891) gibi diğer hikâye kitapları da olan yazarın realizm ve natüralizm bağlamında bir kurgu anlayışı vardır.

Tanzimat dönemindeki Türk hikâyeciliği form olarak yeni tarzda, içerik olarak dönemin sosyal sorunları bağlamında işlenmiştir. Yazarların edebiyatı bir eğitim aracı olarak görmeleri ve fayda prensibi ile yazmaları nedeniyle halkı okumaya teşvik etme amacıyla hikâye yazmaları öncelikleri arasındadır. Dönem içinde her ne kadar modern hikâye anlayışı içinde görülen eserler verilmiş olsa da ilk dönem eserleri kıssadan hisse çıkarmak, ders vermek, telkin etmek mantığıyla yazıldığından geleneksel tahkiye anlayışının da etkisindedirler (Külahlıoğlu İslâm, 2014: 342). Ayrıca bu dönemde yazılan hikâyeler, henüz türsel ayırım kavrayışının gelişmemesinden dolayı "uzun öykü olarak nitelendirilebilecek, romana yaklaşan birer hacme sahiptir" (Sazyek, 1998: 113).

Türk hikâyeciliğinde Tanzimat dönemi edebiyatından sonra Servet-i Fünun dönemi (1896-1901) yazarları aracılığıyla başarılı eserler verilmeye başlanmıştır. Doğrudan mesaj verme yerine sezdirme yoluyla hikâye yazan Servet-i Fünun hikâyecileri daha çok romantik duygu ve düşünceler bağlamında bir edebiyat anlayışına sahiptirler (Kaplan, 1987:43). Bu dönemin hikâye yazarları Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Hikmet Müftüoğlu ve Safveti Ziya'dır. Servet-i Fünun hikâyecilerini, hikâyeye gerçek değerini veren, hikâye türüne ciddi manada önem veren yazarlar olarak gösteren Mehmet Törenek, yazarların hikâyelerinde "realist bir tavrı esas almış, yaşadıkları bir hayatı aksettirmeye gayret etmiş" olduklarını, mekân olarak İstanbul'u işledikleri için "İstanbul hikâyecisi" olduklarını ve işledikleri şahısların "daha çok psikolojilerinin verilmesine" çalıştıklarını belirtir (Törenek, 1999:426). Servet-i Fünun hikâyeciliğinde tek zaman

ve tek mekân anlayışı vardır. Yazarlar, kaçış, umutsuzluk, hüznün, ölüm, aşk gibi konuları işlerler.

Servet-i Fünun edebiyatının nesir alanındaki en önemli yazarlarından Halit Ziya (1866-1945) Türk romanının ve hikâyesinin öncü ismi olarak görülür (Daşcıoğlu-Koç, 2009:804). Halit Ziya, yüz elliye yakın hikâyesinin “konu bakımından üzerinde durulması gereken en önemli nokta, yazarın, öykülerini kaleme alırken kendini ön plânda tutmuş, hayatından kesitlere geniş yer vermiş olmasıdır” (Sazyek, 1998:114). Halit Ziya’nın *Küçük Fıkralar I-II-III* (1897-1899-1899), *Bir Yazın Tarihi* (1900), *Solgun Demet* (1901), *Bir Şi’r Hayal* (1914), *Sepette Bulunmuş* (1920), *Bir Hikâye-i Sevda* (1922), *Hepsinden Acı* (1934), *Aşka Dair* (1935), *Onu Beklerken* (1935), *İhtiyar Dost* (1937), *Kadın Pençesi* (1939), *İzmir Hikâyeleri* (1950) adlı hikâye kitapları bulunmaktadır. Uşaklıgil’in hikâye konuları ise “aile hikâyeleri, aşk hikâyeleri, fakir ve mahrum insanların hikâyeleri, hayvan sevgisini anlatan hikâyeler, töre hikâyeleri”dir (Huyugüzel, 2015:363).

Halit Ziya’nın roman ile hikâye hakkında Türk edebiyatında yazılmış ilk teorik çalışmalardan olan *Hikâye* adlı kitabı 1887’de İzmir’de *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiş daha sonra kitaplaştırılmış önemli bir kitaptır. Halit Ziya, yabancı bir kelime olan roman yerine herkesin bildiği hikâye kelimesini kullanmayı tercih etmiş, bunu da “Osmanlı lisanına hürmeten” yaptığını açıklamıştır (Uşaklıgil, 2017: 11). Ancak bu adlandırma türlerin sınıflandırılmasının henüz netleşmediğini de gösterir. Kitapta hikâye ve romanın temel öğeleri ortaya konularak tartışılmaya ve tanıtılmaya çalışılmıştır. Yazarın hikâyeyi bir vakanın anlatımından ziyade gözlem, mekân tasvirleri ve kişinin ruh tahlili şeklinde görmesi önemlidir (Tarım, 2000:106).

Servet-i Fünun hikâyeciliğinin üretken isimlerinden biri de yüz kırka yakın hikâye yazmış olan Mehmet Rauf (1875-1931)’tur. Yazar; aşk, kadın, cinsellik, arzu temalarını yoğun olarak kullanmış, özel hayatından olaylarla beslenmiş bir hikâyecilik anlayışına sahiptir (Enginün, 2016:376). Bu durum yazarın edebiyat anlayışına eleştiriler gelmesine ve eserlerinin başarısız görülmesine de sebep olmuştur (Törenek, 1999:424). Mehmet Rauf’un hikâye eserleri şunlardır: *İhtizar* (1909), *Âşıkâne* (1909), *Son Emel* (1913) *Hanımlar Arasında* (1914), *Menekşe* (1915), *Bir Aşkın Tarihi* (1915), *Üç Hikâye* (1919), *Kadın İsterse* (1919), *Pervaneler* (1920), *İlk Temas*, *İlk Zevk*

(1922), *Aşk Kadını* (1923), *Gözlerin Aşkı* (1924), *Eski Aşk Geceleri* (1927). Mehmet Rauf'un hikâyelerinde hayal-hakikat gerilimi bağlamında çatışma kurgusu yer alır. Birey odaklı hikâyelerin içeriğinde karakterler, düşünce dünyaları ile sosyal gerçekler arasında çatışmalar yaşarlar (Törenek, 1999:439-440). Bu durum genellikle Osmanlı'nın kapalı toplum yapısı ile hikâyelerdeki bireylerin arzularını, mahrem duygularını ortaya çıkaramamasından kaynaklanan çatışmalardır. Bu bakımdan Mehmet Rauf'un çokça eleştirilen hikâyelerinin toplumsal eleştiriye de içerdiği söylenebilir.

Hüseyin Cahit Yalçın (1874 -1957) Servet-i Fünun hikâyeciliğinin diğer önemli temsilcilerindendir. Hatta yazar, Servet-i Fünun yazarları arasında Uşaklıgil'den sonra gelen en önemli hikâyeci olarak görülür (Alangu, 1958: 63). Hikâyelerinde genelde hayal, tabiat, tefekkür, ruhsal tahlil, sosyal tenkidi irdeler (Kocatürk, 2016: 685). Sade ve öz anlatıma dayalı bir dil ve üslubu vardır (Mutluay, 1970:195). *Hayat-ı Muhayyel* (1899), *Hayat-ı Hakîkiye Sahneleri* (1910), *Niçin Aldatırlarmış* (1924) adlı üç önemli hikâye kitabı vardır. Hüseyin Cahit diğer yazarlara oranla daha toplumsal içerikli konuları işler. Devrin olayları bağlamında konular seçmiştir. Dönemin hikâye yazarlarından Safveti Ziya'nın ise kadın ve aşk konulu hikâyeleri ağırlıktadır. Hikâyelerinde işlediği fikirler tutarsız, yarattığı karakterleri ise tahlil bakımından başarısız olarak değerlendirilmiştir (Akyüz, 1995: 123). *Bir Tesadüf* (1910), *Bir Safha-ı Kalb* (1902), *Hanım Mektupları* (1913), *Kadın Ruhu* (1914), *Silinmiş Çehreler Beliren Simalar* (1914) adlı hikâye kitapları bulunur.

Daha sonra Millî edebiyat döneminde de önemli bir yazar olarak öne çıkacak olan Ahmet Hikmet Müftüoğlu "iki devirde iki ayrı şahsiyetle hikâyeler yazmış" (Özön, 1941:248) bir edebiyatçıdır. Ahmet Hikmet, daha sonraki yıllarda Millî edebiyat anlayışıyla yazar (Akyüz, 1995: 122). Bu dönemde yazdığı *Çağlayanlar* (1920) adlı hikâye kitabında Türkçülük anlayışı bağlamında hikâyeler kaleme alır. *Leyla yahut Bir Mecnunun İntikamı* (1890-1891), *Hâristan* (1899-1900) adlı hikâye kitaplarında lirik bir üslubu ile dikkati çeker.

Millî edebiyat dönemine (1911-1923) gelindiğinde hayata ve sosyal meselelere yönelen, yapma dil ve üslubu bir yana bırakarak konuşma dilini ve üslubunu hâkim kılmaya çalışan yeni bir hikâye tarzı gelişmiştir. Bu dönemde hikâye, yazarlar arasında

yaygın bir tür haline gelmiştir. Dönemin şartlarına bağlı olarak hikâye konuları da değişmiş ve siyasal duruma uygun bir hikâye anlayışı görülmüştür. “Yazarların aynı zamanda ülkenin kurtuluşunu sağlamaya çalışan birer aydın oluşları, millî bir bilinç oluşturma gayretleri eserlerinde, yaşananları ortaya koyan ya da çözüm önerileri sunan vakaları işlemelerini beraberinde getirir” (Demir, 2006: 110). İstanbul’un dışına çıkılarak Anadolu’ya ve Anadolu insanına bakan, sosyal şartlara daha geniş ve değişik çevreleri inceleyen bir hikâye ağı vardır. Milliyetçilik ve kurtuluşa dair yeni bir edebiyata uygun olarak yeni hikâyeler ve yeni konular bu dönemde yazılmaya başlanır (Demir, 2006: 110). Ömer Seyfettin, Yakup Kadri, Hüseyin Rahmi, Ahmet Rasim, Selahattin Enis, Halide Edip, Refik Halit, Reşat Nuri, Ebubekir Nazım, Aka Gündüz, Ahmet Hikmet, Şukufe Nihal gibi önemli isimler bu dönemin hikâye yazarları olarak dikkat çeken isimlerdir.¹⁰ Bahsedilen yazarlar ayrıca Cumhuriyet döneminde de hikâye yazmaya devam etmişlerdir. Ömer Seyfettin ile Refik Halit hikâye türüne olan katkılarıyla öne çıkan iki isimdir.

Ömer Seyfettin (1884-1920), her şeyden, her olaydan bir hikâye çıkarabilen önemli bir kalemdir. O, Türk edebiyatında sadece hikâye türüyle bir kimlik kazanan ilk yazardır. Konularını gerçek hayattan alan Ömer Seyfettin, iyi bir gözlemci olarak öne çıkar. Yazar, genellikle belli bir tez işlemek, düşüncelerine uygun bir olayı kurgulamak için hikâye kaleme alır. Hikâyelerinin etkisini arttırmak için genelde çarpıcı sonla bitirir. “Yeni Lisan hareketinin öncülerinden biri olan yazar, millet olma şuurunun yanında millî dil şuuruna da sahiptir” (Demir, 2006: 110). Türk-İslâm tarihinden ve Osmanlı toplum yapısından aldığı örneklerle hikâyelerine millî karakter kazandırır. Kolay anlaşılan, her devre hitap eden, okuyucu kitlesi geniş olan bir yazardır. Hikâyelerinde mizah öğeleri sık bulunan yazar, mizah ile toplumun aksayan yönlerini tenkit eder (Akyüz, 1995: 187). Ömer Seyfettin yaşadığı, gördüğü olayları hikâye ettiğinden özellikle Balkan Savaşları (1912-13) sırasında askerî görevdeyken gördüğü olaylar, savaşlar ve insanların başından geçenleri işler. Onun hikâyeleri hem hayatına hem de fikirlerine yansıdığından kişiliği de bu minvalde oluşmuştur (Enginün, 1992: 38-40). Şahsî hayat tecrübesinin izlerini taşıyan bazı hikâye metinlerini, “kahraman-anlatıcının bakış açısıyla verdiğinden bunlar kendisiyle ilgili

¹⁰ Millî edebiyat dönemi hikâyecileri ve hikâyeciliği ile ilgili detaylı bilgi için Bkz: (Kudret, 2016;333-666; Alangu, 1959; Akyüz, 1995: 179-189; Enginün 2016; 387-450)

araştırmalarda belge diye kullanılmıştır” (Polat; 26.12.2020). Maneviyatı yükseltmek, millî bilinci yeşertmek için dönemin koşulları bağlamında vurucu olaylar ve seçkin kahramanları ele alır (Argunşah, 2014: 221). *Başını Vermeyen Şehit, Teke Tek, Kızıl Elma Neresi, Kopuz, Kütük, Vire, Ferman, Pembe İncili Kaftan* gibi hikâyeleri bu konulardaki eserlerdendir. Birçok hikâye yazan yazarın eserleri genellikle külliyyat olarak kendisinden sonra yayımlanmıştır. Hikâyelerinde birinci şahıs ağzı kullanan Ömer Seyfettin, Maupassant tarzı olay hikâyeciliği anlayışında hikâyeler yazmıştır.

Millî edebiyat döneminin bir diğer önemli yazarı ve Cumhuriyet döneminde de bu hüviyetini koruyacak olan, hikâyelerinde mizah ve tenkidi etkin şekilde kullanan Refik Halit Karay (1885-1974)’dır. Türkçeyi hikâyelerinde başarılı şekilde kullanan yazar, Anadolu’ya açılan bakış açısı ile dikkat çekicidir. Nükteli bir anlatıma sahip olan yazar, halkın konuşma dili kullanan, gerçekçi bir tavra sahiptir (Külahlıoğlu İslâm, 2014: 345). Klasik olay hikâyeciliği tarzını *Memleket Hikâyeleri* (1919), *Gurbet Hikâyeleri* (1940) adlı kitaplarında gösterir.

Millî edebiyat döneminde günlük hayatın sıradan olayları üzerinden kurulan hikâye dünyasında mizah ve tenkidin önemli yeri vardır. Özellikle Hüseyin Rahmi bu yönde Türk hikâyeciliğinde yeni bir soluk getirir. Ahmet Mithat okulunun temsilcisi olarak görülen yazar, sosyal meseleler odaklı, İstanbul’un arka sokaklarına odaklanan, oradaki insanların günlük sıradan hayatlarına, çelişkilerine, acılarına ve sevinçlerine eğilen bir hikâye anlayışı vardır. Yazar sosyo-ekonomik hayatın yanında kadın-erkek ilişkilerini de pozitivist dikkatlerle işler (Külahlıoğlu İslâm, 2014: 344). Ayrıca Hüseyin Rahmi ile birlikte aynı bağlamda Ahmet Rasim’in de bu minvalde değerlendirilecek hikâye anlayışı vardır. İki ismin hikâyeye oldukça rağbet gösterdiği görülür. Bu dönemde hikâye yazmaya devam eden Cemil Süleyman, İzzet Melih, Mehmet Celâl de gözden karılmaması gereken isimlerdir.

Cumhuriyet dönemi hikâyeciliğine¹¹ (1923-günümüz) gelindiğinde bu dönemde yeni rejim ve yeni sosyokültürel yaşama uygun olarak yeni bir gerçekliğin doğduğu, edebiyatın da çeşitlilik arz edecek şekilde değiştiği görülür. Osmanlı’dan her

¹¹ Cumhuriyet edebiyatı dönemi hikâyecileri ve hikâyeciliği ile ilgili detaylı bilgi için Bkz: (Kudret, 2016;667-1107, Alangu, 1959, Öner toy, 1984, Küşahlıoğlu İslâm, 2014; 341-378; Kolcu, 2008)

anlamda kopuşun yaşandığı bu dönemde siyasi işleve uygun olarak yazarlar yeni bir hikâye anlayışını benimserler. Bu dönemde hikâye türü her anlamda zenginleşmiş ve çeşitlenmiştir. Dönemin ilk yazarları olarak değinilmesi gereken yazarları ise Milli edebiyat döneminde de yazmış olan hikâyecilerdir. Hüseyin Rahmi ve Ahmet Rasim'in İstanbul'un arka sokaklarına eğilen, insanların günlük yaşamlarına odaklanan ve ince mizahla tenkidin birlikte görüldüğü hikâye anlayışları Erken Cumhuriyet başında Ercüment Ekrem, Osman Cemal Kaygılı, Fahri Celâleddin devam eder (Önertoy, 1984: 217-218). Osman Cemal, toplumun alt sınıflarından olay ve karakterleri ele alır. Canlı ve renkli hikâye kurgusuyla dönemi içinde farklı bir hikâyecidir. Fahri Celâleddin ise herkese benzemeyen insanları, “Halayıklar, cariyeler, dadılar, kalem efendileri, tarikat erbabı, akşamcılar, külhanbeyleri gibi tipleri” odağa alır (Külahlıoğlu İslâm, 2014: 346).

Bu yıllarda sosyal gerçeklik anlayışıyla dikkati çeken Sadri Ertem öne çıkan isimlerdendir. Sadri Ertem'in salt sosyal gerçeklik odaklı, yer yer güdümlü edebiyatına uygun hikâyeciliğe bağlı olarak Bekir Sıtkı, Umran Nazif, Reşat Enis de hem Anadolu köylerini hem de İstanbul'un yoksul semtlerini işlerler. Yedi Meşale topluluğu üyesi Kenan Hulusi ise hikâye yazarı olarak belirir. Mensur şiire yakın hikâyelerinde korku ve gizemli anlatımla kendine has bir hikâyeciliği yakalar. Konularını Akdeniz havzasındaki tarihî ve mitolojik olaylardan seçen, deniz ve denizcileri odağa olan hikâyeleri ile Halikarnas Balıkçısı olarak bilinen Cevat Şakir de Türk hikâyeciliğinde önemli bir yer edinir (Külahlıoğlu İslâm, 2014: 352). *Bir Serencam* (1914), *Rahmet* (1923), *Millî Savaş Hikâyeleri* (1947) adlı eserleri ile öne çıkan Yakup Kadri, Cumhuriyet ruhunu işleyen hikâyeler ile önemli bir yazardır. Reşat Nuri ise güzel dili, edebî duyarlılığı ve santimantal kurgusuyla öne çıkar. Hikâyelerinde, “Ferdî ve sosyal konuları işleyen yazar daha çok kadın, çocuk, aile ve ahlâk meseleleri üzerinde durmuştur” (Çelik, 27.12.2020). Reşat Nuri'nin *Sönmüş Yıldızlar* (1339), *Tanrı Misafiri* (1927), *Leylâ ile Mecnun* (1928), *Olağan İşler* (1930) adlı hikâye kitapları vardır. Yine Selahattin Enis toplumsal ve bireysel anlamda natüralist üslubuyla insan ilişkilerini işler. Gündelik hayatı kaleme alan, kendisinden sonraki yazarları etkileyen bir üslubu olan Enis, kendi dönemi açısından farklı ve uç noktada yer alır. Nihat Sırrı Örik ise Osmanlı döneminin sosyal hayatını hikâyelerine konu eder. Osmanlıca kullanmayı yeğleyen Örik, zengin bir dil anlayışına sahiptir. 1950'li yıllara kadar Türk

hikâyeciliğinin gelişimine ciddi katkılar sunan ve ön açıcı rolleriyle değerli hikâye yazarları olarak öne çıkan yazarlar ise Memduh Şevket Esendal, Sait Faik ve Sabahattin Ali gibi hikâye ile bütünleşen yazarlardır.

Çehov tarzı hikâyecilik anlayışını sevdiren ve “Türk hikâyeciliğinde önemli bir yeniden başlama tavrı getiren” (Külahlıoğlu İslâm, 2014: 353) yazar olarak gösterilen Memduh Şevket, çarpıcı konu ve olaylardan uzak, sıradan insanlar ve günlük olaylardan kesitler sunan bir yazardır (Â. Kahraman, 2015, 387). Büyükşehirdeki memur ve esnafı çokça konu edinen yazar, şehrin bürokrasini de işler. Ayşegül Külahlıoğlu İslâm’a göre Türk hikâyeciliğinde gözlemci-gerçekçi hikâye tarzı Memduh Şevket Esendal’ın eseridir (Külahlıoğlu İslâm, 2014: 353). Türk hikâyesi için ilk akla gelen isimlerden olan Sait Faik ise her dönemiyle köşe taşı bir isimdir. Büyükşehirde orta halli insanı konu edinen Sait Faik özellikle işçiler, balıkçılar ve sokaktaki adamı ele alır. İnsanlık durumlarını sevgi, hak, vicdan, emek kavramlarıyla işler (Çelik, 2002: 345). Bu da onun hümanist bakışını temsil etmektedir. Bu bakış açısı birçok yazar ve aydını etkilemiştir. İlk dönem hikâyelerinde sosyal realizmden beslenen yazar, daha sonraki döneminde bilinçaltı ve gerçeküstücülüğe doğru kayar. Bu bakımdan da 1950 Kuşağı hikâyecilerine özellikle *Alemdağ’da Var Bir Yılan* (1954) adı hikâye kitabıyla öncülük eder (Özata Dirlikyapan, 2017:64). Son dönemindeki imgesel anlatımı, samimi ve sade dili ile Sait Faik fark yaratan bir hikâyeci olur.

Sabahattin Ali ise ‘gözlemci gerçeklik’ anlayışı ile Türk hikâyeciliğinin önemli bir ismi olmayı başarmış isimlerindendir (Korkmaz, 2016:423). Özellikle 1940 sonrası Türk edebiyatında gelişen toplumcu edebiyat anlayışına ciddi bir etkisi vardır. Bu yıllarda ideolojik bir duyarlılık olarak gelişen köy ve kasaba odaklı yazına hikâyeleriyle öncülük eden Sabahattin Ali, “Öykülerinde siyasî ve sosyal düşüncelerini dile getirmiş; Anadolu’nun ve köylülerin makûs talihini, geri kalmışlığını, yoksulluğunu ele almıştır. Böylece okuyucuları ve yetkilileri bu tür sosyal sorunlardan haberdar eden ve bir bakıma yazarlık görevini yerine getir[en]” (Karaca, 1993:222) bir yazar hüviyeti taşır. Yazar ayrıca, doğal söyleyiş, duru ve akıcı Türkçesi ile hikâyelerinde anlattığı olayları etkili kılmıştır. Maupassant tarzı olay hikâyeciliğine özgün ve başarılı çizgiler de katmıştır.

Bu dönem yazarlarından Samet Ağaoğlu ise anormal psikolojideki insanları konu etmesiyle ve ruhsal çözümlemelerle öne çıkar (Kudret, 2016: 777). Edebiyat tarihçiliği ve romanlarıyla Türk edebiyatından önemli bir yerde duran Ahmet Hamdi Tanpınar, *Abdullah Efendinin Rüyaları* (1943) ve *Yaz Yağmuru* (1955) adlı hikâye kitaplarında karakterlerin iç dünyalarına eğilen, rüya halinin anlatımına odaklanan başarılı bir yazardır. Dil kullanımında kültürel unsurları üreten ve medeniyet söylemini yansıtan başarılı bir yönü vardır. Tahir Alangu, Tanpınar'ın hikâyelerinde yer alan olay, karakter ve çevrenin onun çocukluğundan gençliğine, hayatının akışı içinde ilerleyen gelişmelerin eserlerine yansıdığını ve bunların Tanpınar'ın mizacından da kaynaklanan etkenlerle kendi içine kapanık ve hülyalı bir hal aldığını belirtir (Alangu, 1959: 583). Yine şairliğiyle bilinen Cahit Sıtkı Tarancı da yazdığı hikâyelerinde şiirlerine benzer konularda hikâyeler yazmıştır (Sağlık, 2003: 317). Nazım Hikmet, Sabahattin Ali ve Sadri Ertem'in etkisiyle 1940'lı yıllardan başlayarak 1980'li yıllara kadar devam eden ve toplumcu gerçeklik olarak tanımlanan akımın 1940'lı yıllardaki temsilcileri olarak İlhan Tarus, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Fakir Baykurt, Reşat Enis, Yaşar Kemal ve Kemal Tahir gibi hikâye yazan önemli romancılar da bulunmaktadır (Kacıroğlu, 2011, 308-309). Bahsedilen yazarlar genellikle köy odaklı romanlarına benzer yapıda bir hikâyecilik anlayışına sahiptirler. İlhan Tarus, büyükşehirde gecekonduarda yaşayan insanların dramlarını konu edinir. İkinci Dünya Savaşı'nın etkileri, bürokrasi içindeki sorunlar, büyükşehirlere düşmüş yoksul insanlar Tarus'un hikâyelerinde toplumcu gerçekçi anlayışla ele alınır. Kemal Bilbaşar canlı ve renkli yapıdaki gerçekçi hikâyelerinde şehirdeki esnaf, memur, işçiyi de işler. İkinci Dünya Savaşından sonra zengin olanlar, ahlâkî çöküntüler Bilbaşar'ın konuları arasında önemlidir. Samim Kocagöz de köy gerçekliğini devam ettiren yazarlardandır. İşçiler, emek kavramı, zengin-yoksul bağlamındaki toplumsal sorunlar hikâyelerinde konu edinilen meselelerdir. Kocagöz, "Dağ ve ova köylülerinin hayatlarını yazmakta ısrar edişi ve bu konuya farklı açılımlar getirmesi bakımından önemli bir hikâyecidir" (Külahlıoğlu İslâm 2014: 359).

Ekmek Kavgası (1949) adlı hikâye kitabıyla bilinen Orhan Kemal ise romanları gibi hikâyelerinde de Çukurova yöresinden işçilerin emek mücadelesini konu edinir. Ayrıca büyükşehirdeki ezilen, açlık çeken yoksul insanların hikâyesini işler. Çoğunlukla Orhan Kemal'in gözlemleriyle müşahade ettiği olayların anlatımı olan

hikâyeler toplumcu bakış açısıyla verilir. Toplumcu gerçekçi yazarlardan Kemal Tahir ise roman türüne basamak olarak yazdığı hikâyeleri ile toplumsal eleştiri ve mizah bağlamında değerlendirilir (Coşkun, 2006:100). *Göl İnsanları* (1955), *Dutlar Yetişmedi* (2006), *Zehra'nın Defteri* (2005) ve *Üstadın Ölümü* (2006) adlı hikâye kitapları olan Kemal Tahir'in metinleri siyasal ve sosyolojik tespitleri ile ön plana çıkar. Yazar, hikâyelerinde “Egemen yapılara muhalefet etmiş, iktidara karşı gelmiş, halkı sömüren işadamlarını odak noktası yapmıştır. Türkiye’de yaşayan her unsuru öykülerinde işlemiştir. Bu topluluklarla ilgili halk ağzında dolaşan yargıları sakınmadan kullanmıştır” (Sözer, 2019:IV). *Sarı Sıcak* (1952) ve *Bütün Hikâyeler* (1975) ile önemli bir toplumcu gerçekçi hikâyeci de Yaşar Kemal’dir. Halk ağzıyla yazdığı hikâyelerde işçileri, köylüleri ve yaşam mücadelesini konu edinen yazar, doğa yazına dair hümanist betimlemeleriyle dikkat çeker.

Toplumcu söylemden farklı olarak bu dönemin üretken ve başarılı yazarlarından biri Haldun Taner’dir. Taner’in en önemli özelliklerinden biri kabalığa kaçmadan ironiyi başarılı şekilde kullanmasıdır. Yazar, toplumsal aksaklıkları insani durumlar olarak işler. Kentteki görgüsüzleri, çelişkiler ve uyumsuzlukları ile toplumu anlatır (İleri, 2013:21). Evrensel insanı anlatan, her şeyiyle insanı gerçekçi anlatan yazar, dili ve kurgusuyla kalıcı olmayı başarmıştır. Bir diğer hikâyeci Oktay Akbal ise çocukluk ve geçmiş anılarından beslenen yönüyle kendi yaşamından hikâyeler yazar. Kentin huzursuz yaşamını da işleyen Akbal, kendisinden sonrakileri etkilemiş bir isimdir (Gündüz, 2003: 23). Oktay Akbal ile birlikte Sabahattin Kudret Aksal, “Gerçeklere dumanlı ve şiirli bir perdenin ardından bakan hikâye anlayışı” içinde değerlendirilirler (Alangu, 1959:831). Sabahattin Kudret, bu anlamda kendi döneminde geçerli olan gerçekçilik anlayışından ayrılmış ve bu yönüyle kendinden sonraki hikâyeciler üzerinden etkili olmuş bir yazardır. *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* (1952) ve *Değişen İstanbul* (1957) adlı hikâye kitaplarıyla Ziya Osman, “Hikâyelerinde, geniş ölçüde, şiirlerinde de en çok işlediği temalardan biri olan çocukluk anılarına” bağlı olarak yazar (Önertoy, 1979:79). Dönemin önemli bir hikâyecisi olan Necati Cumalı’nın hikâyelerini, a) kendini arama devresi hikâyeleri, b) şairce yazılmış ben hikâyeleri ve c) taşraya memleketinin gerçekleriyle yöneldiği hikâyeler olarak üç evreye ayıran Tahir Alangu, onu yumuşak bir gerçekliği kullanarak döneminin şartlarından farklı bir anlatım yolunu bulabilen yazardan sayar (Alangu,

1959:830). Avukat mesleğinden dolayı gördüğü veya yaşadığı olayları da hikâye eden yazar, genellikle töre, arzu, toprak temalarını kullanır.

Oğlumuz (1946) adlı hikâye kitabıyla tanınan ve ferdin iç dünyasına eğilen bir hikâyeci olarak gösterilen Tarık Buğra duygu ve düşüncede gelişen yabancılaşmanın nedenleri üzerine eğilir (Alangu, 1959: 800). Ayrıca *Yarın Diye Bir Şey Yoktur* (1952), *İki Uyku Arasında* (1954) ve *Hikâyeler* (1964) adlı hikâye kitapları bulunur. Mehmet Seyda ise Zonguldak'taki kömür işçilerine odaklandığı tek hikâye kitabı *Zonguldak Hikâyeleri* (1962) ile bilinir. Tarık Dursun K. yine şehir hayatını konu edinen bir diğer yazardır. Aziz Nesin ise Türk hikâyeciliğinde kimsenin ulaşamadığı biçimde geniş mizah konularına sahip, mizah anlayışının yenileyicisi bir hikâyecidir. Bu özelliğiyle o, halk dilini yakalamış bir yazardır. Ayrıca sosyal meseleleri tenkit ederken üslubuyla halk tarafından anlaşılmayı amaçlayan, mizahı bir sanat olarak kullanan biridir. Bunda onun halk hikâyeciliğine yatkınlığı da yatar (Alangu, 1959: 650-652).

1960 öncesi bahsedilmesi gereken önemli bir kuşak olarak “1950 Kuşağı” veya diğer adlarıyla “Yeni Gerçekçiler”dir (Andaç, 1989: 26). Durum ve kesit öykücülüğünün ağırlıkta olduğu, yeni tarzlarıyla hikâye kavramından ziyade öykü ile anılan 1950 Kuşağı, Türk öykücülüğünde yeni ve farklı bir soluktur. Ancak bu yazarları değerlendirmeden önce 1950 Kuşağı'na öncülük eden öykücüler olarak Vüsat O. Bener ve Nezihe Meriç'in öykücülüğüne değinmek gerekir. Vüsat O. Bener, yabancılaşma, yalnızlık, cinsellik, huzursuzluk temalarını bireylerin iç ruhlarındaki etkileriyle anlatan başarılı bir yazardır. *Dost* (1952) ve *Yaşamaz* (1957) kitaplarıyla kendi döneminin öncü yazarlarından olan Bener, öykülerinde çevresiyle ve yaşadığı mekânla uyumsuz, mutsuz bireyleri işler. Otobiyografik unsurların da bolca yer aldığı öyküleri, modernist metinler olarak oldukça başarılı atmosferler ile kurulur (Tutumlu, 2007: 139). Nezihe Meriç öykücülüğünde ise “çağrışımlara ve iç konuşmalara ağırlık veren”, “eylemden çok konuşmayla, olaydan çok tasvirle, hareketten çok çözümlemeyle, fiilden çok sıfatla” karşılaşılır (Özata Dirlikyapan, 2017:89). Öyküye kadın duyarlılığını getiren, belli bir anın çoğul ve içsel söyleyişini gördüğümüz Nezihe Meriç öykücülüğünde yaşama sevinci ve insanın varoluşçu yeni gerçeklik anlayışı betimlenir. Özellikle *Bozbulanık* (1953) kitabında kullandığı şiirsel dille 1950 Kuşağı'nı etkiler.

Türk öykücülüğünde 1950 Kuşağı olarak tanımlanan ve 1950 ile 1960 arasında yoğun olarak yazan birkaç yazar baş gösterir. Bu yazarlar, dönemin bazı dergilerinde özellikle de *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde yazan, metnilerindeki ortaklıklar üzerinden bir kuşak olarak tanımlanmalarına yol açan benzer bir anlayışın yazarlarıdır. Franz Kafka, James Joyce, Samuel Beckett, William Faulkner, Albert Camus, Jean-Paul Sartre gibi yazarları okuyan ve onlardan etkilenen yazarlar, çoğulcu metinler üreten yeni kurgulama yöntemleriyle dikkat çekerler (Erzen, 2016: 34). Sait Faik, Vüsat O. Bener, Nezihe Meriç gibi öykücülerin metnilerinde kurduğu çok sesli yapı ve gerçeküstü çizgi kuşağın öncüleri olarak anılmalarına vesile olur (Özata Dirlikyapan, 2017,64-105). Ayrıca Yaşar Kemal, Muzaffer Buyrukçu, Zeyyat Selimoğlu, Tarık Dursun K. ve Tahsin Yücel'in de kuşağın öykü serüvenine katkıları olduğu vurgulanır (Erzen, 2016: 35).Varoluşçuluk, gerçeküstücülük bağlamında yeni bir dil yaratan yazarlar, dilin estetik ve derinliğine, mekân soyutlamasına ve imge estetiğine yöneldikleri görülür. Anlaşılmaz ve kapalı üsluplarıyla eleştirilen, 'bunalım edebiyatı' olarak da anılan yazarların en önemli özelliklerinden biri eleştirel tavırlarıdır. Eleştirel tavırları hem içerik hem de biçimsel anlamda kendilerinden önceki geleneksel edebiyat anlayışına karşıdır. Bu bakımdan edebiyat geleneğiyle bir hesaplaşma içine girdikleri belirtilir (Kurt, 2007: 102). Sanatçılar, bireysel üslup ve iç gerçeklik üzerinden öykülerini kurarlar. Yusuf Atılgan, Kâmuran Şipal, Bilge Karasu, Leyla Erbil, Orhan Duru, Adnan Özyalçın, Demir Özlü, Onat Kutlar, Erdal Öz, Ferit Edgü, Özcan Ergüder, Demirtaş Ceyhun, Feyyaz Kayacan kuşağın temsilcileri olarak anılır. Ayrıca Sevim Burak, Füruzan, Necati Tosuner de kuşağın uzantısı olarak görülürler (Özata Dirlikyapan, 2017; Kurt, 2007; Erzen, 2016; Andaç, 2004; Baş, 2003). Yazarlar özgün bir öykü evreninde kurdukları farklı dünyalarda bireysel gerçeklik anlayışlarıyla yeni bir öykü tasarlamışlardır. Bireyin arzularını, düşlerini, ruhsal durumunu, dille ifade edemediklerini aktarırlar. İnsanî duyarlıkların olduğu öykülerde anlamsızlık, hiçlik, kısıtılmışlık duygusu, huzursuzluk, kentteki bunalımlı krizler, aylaklık, yalnızlık, suç, intihar, cinsellik genel temalardır (Özata Dirlikyapan, 2017, 106-150). Biçimsel anlamda deneysel bir dili kullanan yazarlar, yazım kuralları, noktalama işaretleri bağlamında yeni bir biçim yaratırlar. Klasik serim-düğüm-çözüm örgüsünden farklı bir zaman akışı; anlatıcı, karakter ve okuyucu ilişkisinden doğan yeni bir kurgu anlayışı ile metnin işlevini artırır. Dilde deformasyon, simgesel anlatım, bilinç akışı,

yabancılaştırma tekniği, parçalı anlatım, şiirsel dil gibi diğer biçimsel teknikleri kullanırlar (Özata Dirlikyapan, 2017, 155-175).

Türk öykücülüğü 1950’li yıllarla birlikte en olgun dönemini yaşamaya başlar. 1960’lı yıllara gelindiğinde öykü; kadın duyarlılığı, ideolojik referanslı toplumcu gerçekçilik, İslâmî söylem, bireysel odaklı konuların ağırlıkta olduğu modernist metinlerle yoluna devam eder. 1960’lı yıllara kadar toplumsal eleştiri mekanizmasıyla öne çıkan öykü türü dönemlerin ruhunu aksettiren işlevi ve estetik yapısıyla Türk edebiyatı içinde kendine has bir alan olarak 1960’tan sonra da çok önemli bir yerde durmaya devam eder.

1960’lı yıllardan itibaren yazmaya başlayan İslâmcı kuşak bu yıllarda yayımlanan *Diriliş* dergisinin temel öğretileri üzerinden bir öykü anlayışıyla yazmaya başlar. Rasim Özdenören’in öncülüğünde yazmaya başlayan bu kuşağın yazarı bu çalışmada detaylı incelendiğinden burada ayrıca değinilmeyecektir.

1960’lı yıllardan yazan öykücülerden Bekir Yıldız, toplumcu çizgiyle yazar. *Reşo Ağa* (1968), *Kara Vagon* (1969), *Kaçakçı Şahan* (1970) gibi öykü kitaplarıyla adından söz eder. Özellikle Almanya’ya göç eden işçilerin yaşadıklarını konu eder. 1970’lere doğru Türk öykücülüğünde kadın duyarlılığını önemseyen kadın yazarlar başarılı örnekler vermeye başlar. İronik, eleştirel ve düşünsel öykü boyutuyla önemli bir öykücü olan Adalet Ağaoğlu *Yüksek Tepeler* (1978) kitabıyla toplumcu gerçekçi çizgiye yeni aşamalar kaydetmiştir. Toplumcu gerçekçi çizgide sevgi sosyal ise varoluşçu-gerçeküstücü bir bireysellik ile öne çıkar. *Tutuklu Perçem* (1962), *Tante Rosa* (1968), *Barış Adlı Çocuk* (1976) kitapları başarılı örneklerdir.

1970’li yıllarda öyküde toplumcu çizgide bireyci yönlerin de geliştiği, bireyci anlayışa bağlı olarak şiirsel bir dilin öne çıktığı, Sabahattin Ali ve Sait Faik gibi 1950 kuşağının etkisinin devam ettiği bir dönemdir. Öyküde çeşitlemelerin arttığı, kadın duyarlılığı üzerinden toplumsal konuların yoğunluklu işlendiği görülür. Füruzan, Tomris Uyar, Selim İleri, Hulki Aktunç gibi yazarlar bu bağlamda değerlendirilebilir (Â. Kahraman, 2015:88). *Parasız Yatılı* (1971) kitabıyla bilinen Füruzan toplumcu gerçekçi çizgiye ideolojik tutumlardan bağımsız bir anlayışla bağlıdır. Bireylerin geçmişine odaklanan, insanı var eden süreçlere odaklanan bir öykü yöntemi kullanan

yazar insan belleğinde yer edinen olaylara bağlı öyküler yazar. *Kuşatma* (1972), *Benim Sinemalarım* (1973), *Gecenin Öteki Yüzü* (1982) kitaplarıyla sinema sanatının imkânlarından da yararlanmış, konu ettiği genç kızlar üzerinden toplumsal sınıflara göç ve yoksulluk konularıyla değinmiş, kadının ataerkil toplumdaki yerine eleştirel yaklaşımlar sergilemiştir. Tomris Uyar, hesaplama, yüzleşme, başkaldırı izlekleri üzerine kurduğu öykücülüğü ile kendine has bir anlatım dili kurmuş yazarlardandır (Â. Kahraman, 2015:89). *İpek ve Bakır* (1971), *Gece Gezen Kızlar* (1983) kitaplarında bireysel değişimleri konu edinmiştir. *Cumartesi Yalnızlığı* (1968), *Pastırma Yazı* (1971), *Dostlukların Son Günü* (1975) kitaplarıyla 1970’li yıllarda adından söz ettiren öykücülerden Selim İleri, bireysel konularıyla dikkat çeker. Dışlanmış, yalnız bırakılmış bireylerin toplumsal hayattaki yerlerine değinilen öykülerde bilinç akışı yöntemi kullanılır. Naif bir dili olan yazarın duygusal kırılmaların yoğun olduğu, melodramatik yanıyla Reşat Nuri’ye benzetilir (Â. Kahraman, 2015:89-90). Hulki Aktunç ise toplumsal sorunları işleyen bir öykücüdür. Şiirsel dili ve ayrıntılı anlatımı ile bilinir. Biçimci bir öykücü olarak bilinen Aktunç *Soyut* (1969), *Gidenler Dönmeyenler* (1976), *Kurtarılmış Haziran* (1977), *Ten ve Gölge* (1985), *Güz Her Şeyi Bilir* (1998) kitaplarında kullandığı iç konuşma yöntemi ve bilinç akışı öne çıkar.

1970’li yılların kendi başına, kendini var eden yazarı Oğuz Atay yazdığı *Korkuyu Beklerken* (1973) ile başarılı bir öykücü olduğunu gösterir. Sekiz öyküden oluşan kitapta toplumla uyumsuz, yalnız, kendi gerçekliği ile özgün kişiler vardır. İronik bir kavrayışla ele alınan bireylerin başarısız ve uyumsuz olmasında toplumsal arka plan yatar. Toplumsal baskılar, normlar, anlayışlar bireylerin modern dünyayla çelişik kişiler olmasına neden olur. Modern yaşamı, algıları ve kalıpları sorgulayan öykülerde insana, eşyaya, topluma ve kurallara ironik bir dille yaklaşılr. Yazarın tek kitapla oldukça başarılı öyküler bıraktığı görülür. Bu yönüyle öykülerin Oğuz Atay’ın romanlarıyla ilişkili kişiler ve konular üzerinden şekillendiği vurgulanabilir.

1980’li yıllarda Nazlı Eray, Nursel Duruel, İsmet Tokgöz, Sevinç Çokum dikkati çeken diğer yazarlardır. Nazlı Eray 1976 yılında yayımladığı *Ah Bayım Ah* öykü kitabıyla dikkati çeker. Fantastik gerçekçilik tanımıyla aktarılan öykücülük anlayışında masalsı anlatıma bağlı olarak bir düş dünyası vardır. Mizah, sınırsız hayaller ve Sait Faik’ten gelen gerçeküstücü tavır onun öykülerinde öne çıkan

unsurlardır. *Geceyi Tanıdım* (1979), *Kız Öpme Kuyruğu* (1982), *Hazır Dünya* (1983) önemli eserleri arasındadır. 1982 yılında yayımladığı *Geyikler, Annem ve Almanya* kitabıyla başarılı bir öykücü olduğunu gösteren Nursel Duruel, toplumsal konuları bireysel anlatımıyla aktarır. Zıtlıklar üzerinden kurulu öykücülüğünde soyut-somut, Anadolu-büyük kent, bireysel-toplumsal, geleneksel-modern, yerel-evrensel karşı karşıyadır (Â. Kahraman, 2015:91). Şiirsel dili ve anlatımı ile başarılı bir öykücüdür. İsmet Tokgöz ise *Bir Kadırğa için Yaz Resmi* (1982) kitabıyla bilinir. Sevinç Çokum bu yıllarda öne çıkan bir diğer yazardır. Yazar, *Eğik Ağaçlar* (1972), *Bölüşmek* (1974) kitaplarında mahalle hayatının sıcak ilişkilerine, sıradan insanların geleneksel yaşamına odaklanır.

1.2 Söylem Kavramı

Söylem kavramının tanımlanabilmesi ve işlevinin açıklanabilmesi için üç temel kavramın incelenmesi gerekir. Bunlar bilgi, ideoloji ve iktidardır. Her üç kavram da birbiriyle iç içe olan, birbirini doğuran kavramlardır. İlgili kavramlar; toplumsal, kültürel, estetik olgu ile olayların yaratılması, üretilmesi, sınıflandırılması veya etkileşim kurulması üzerine yoğunlaşır. Bu kavramların bilinmesi söylem kavramının anlaşılmasını kolaylaştırdığı gibi toplumsal ilişkiler ve sanatsal metinlerin içindeki söylem oluşumlarının açığa çıkarılmasını da sağlayabilmektedir.

Bilgi, teorik ve pratik olarak farklı şekillerde ele alınsa da üç tanımla açıklanabilmektedir: “1. Öznenin amaçlı yönelimi sonucunda, özneye nesne arasında kurulan ilişkinin ürünü olan şey. Öğrenilen şey. 2. Bir şeyin ayırdına ya da bilincine varma. Bir şeyle aktüel deneyim yoluyla kurulan yakınlık ya da tanışıklık. 3. Olgu, doğru ya da ödev olarak görülen bir şeye ilişkin açık algı” (Cevizci, 2005: 123). Bilginin var olabilmesi için üç öğeye gerek duyulur: Suje, obje ve akt. Suje bilen, obje bilinen, akt ise ikisi arasında kurulan bağıdır. Bilgi bu üç unsurun ilişkisi sonucu ortaya çıkan olgudur. Bilginin oluşumu, işlevi ve türü için öne çıkan kavram ise siyasal ve kültürel bir kavram olan ideolojidir. Siyasal anlamda ideoloji, “Mevcut iktidar ilişkileri sistemini korumayı, değiştirmeyi veya yıkmayı amaçlayan ve organize bir siyasi eylem için temel teşkil eden, az veya çok tutarlı bir fikirler bütünüdür” (Heywood, 2011: 71). Geertz’e göre ideoloji kültürel işleviyle öne çıkar: “Fertlerin

sosyo-politik çevrelerine bir anlam vermek için yarattıkları veya başkalarından aktardıkları sembolik haritalar veya sembol sistemler[dir]” (aktaran Türköne, 1994: 22). Terry Eagleton ideolojiyi genel anlamda toplumsal grupların çıkarlarını korumak veya desteklemek için oluşturdukları maddi süreç, inanç ile fikirler şeklinde açıklar (Eagleton, 1990: 18-55).

İdeolojik anlamda fikirlerin ve inançların oluşumu genellikle bir öteki¹² üzerinden şekillenir. Bu nedenle ideoloji kendini belli bir karşı konuma yerleştirerek ve karşısına bir öteki koyarak tanımlar (Žižek, 2005: 171). İdeoloji konusunda başvurulması gereken önemli bir isim de Louis Althusser’dir. Althusser, devletin ideolojik aygıtları (DİA) olarak gösterdiği ve ideolojinin üretimine kaynaklık eden okul, aile, medya, kilise, ordu, kültür (edebiyat, güzel sanatlar) ve sendika ile ideoloji kendini sürekli olarak yeniden üretir. Althusser, ideolojinin zaruri olduğunu, toplumdaki insanları bilgilendirmek ve dönüştürmek, onların hayatta kalma ihtiyaçlarını karşılamalarını sağlamak ve dar sosyal bütünlüğü yeniden üretmek için bir ihtiyaç olduğunu belirtir (Althusser, 2014: 33-34).

İdeolojiyle ilişkili olarak öne çıkan bir kavram da ‘hegemonya’ kavramıdır. Hegemonya, toplumsal çatışmalar üzerinden yapısını bir arada tutan ve bu sistemin kendini yeniden kurmasına sebep olan egemen ideolojidir. Toplum sistemi içinde iktidarı sağlayan ve iktidarın sürdürülmesinde işlevli olan ideoloji egemen yani hegemonik ideolojidir. Hegemonya kavramını ilk kez kullanan İtalyan düşünür Antonio Gramsci’dir. Gramsci, hegemonyayı “egemen sınıfın egemen olma pratiği” olarak tanımlar (Sancar, 2014: 33). Gramsci, toplumu, toplum içindeki farklı sınıfları ve dolayısıyla öznelere oluşturan, onların sistem içinde belirli konumlarını temsil eden anlamlar üreten, bu sayede de kendi yönetim alanını yaratan iktidar pratiğine egemen ideoloji der (Sancar, 2014: 34). Egemen ideolojinin söylemleri ve uygulamaları da hegemonya olarak tanımlanır. Egemen ideoloji karşı ideolojilerin doğuşuna fırsat vermez. Bu yüzden egemendir. Bu bağlamla birlikte ideoloji genel olarak “toplumsal iktidar ilişkileri sayesinde oluşan ve kendisi de iktidar ilişkilerinin oluşum dolayımı olan toplumsal düşünce ve anlamlar olarak tanımlanabilir” (Sancar, 2014:9).

¹² Söylem çalışmalarında öteki kavramıyla karıştırılan karşı-söylem ile öteki farklı kavramlardır. Öteki, bir söylem karşısında konumlanan karşı-söylemden farklı olarak ideolojinin kendisinin ürettiği bir kavramdır. Karşı-söylem ise var olan söylem karşısında kendini kendi özgüllüğüyle üretir.

Toplumsal anlam ve değere yönelik her düşüncenin öznelere sunulmasını sağlayan düşünceler ideolojiktir. İdeoloji kavramının tanımlanması konusunda birçok farklı kuramsal görüşün bulunması, ideolojilerin farklı şekilde belirmesi ve kavramın kendi içinde uğradığı değişim ve dönüşümlerden kaynaklanmaktadır.

İdeolojiyi üreten ve bunu kendi meşruluğu için kullanan egemen güce ise iktidar denir. İktidarın ürettiği bilgi alanı ideolojik bilgidir. İktidar, bilgiyi kendi amaçlarına uygun olarak üretir. Üretilen bilgi, ideolojik aygıtlarla toplumsal ilişkiler ağına yayılır ve iktidarın hegemonyasını sürdürmesine imkân sağlar (Althusser, 2014: 33-68). Bilgi ve iktidar ilişkisine sıkça vurgu yapan Michel Foucault, iktidar ile bilginin birbirlerini doğrudan içerdiklerini dile getirir. İkisinin birbirini var ettiğini, bilginin iktidarı, iktidarın bilgiyi oluşturduğunu; birbirlerini değiştirip dönüştürdüklerini belirtir (Foucault, 1999: 33). Bilgi ve ideolojiyi birleştiren ise *nous* bilgisidir. Nous, “ideolojiyi de içine alan, yöntemi diyalektik olan, idealarla doğrudan bir tanışıklığa dayanan, varsayımların değil kategorik ilkelerin bilgisidir” (Aydın, 2004: 41). Foucault’ya göre bilgi ve iktidar bir aradadır. Ona göre bilgi bir iktidar olgusudur ve iktidarla ayakta durabilen bir özelliği vardır. “Bilginin söylemsel formasyonlarla örtüşük olması, söylemsel formasyonların da yapısal bir iktidar ilişkisi içermesi, bilgiyi dolaylı da olsa iktidara bağımlı kılar” (Deveci, 1999:30). Bu sayede bilgi hem kendi başına var olurken hem de toplumsal iletişime geçerken iktidarla etkin olur.

Foucault’ya göre iktidar her yerededir. İktidarın olduğu bir yer, mekân veya belirli bir konumdan bahsetmek yerine, çok-merkezli bir iktidar düşüncesi daha geçerlidir. Tüm toplumsal dokuya yayılmış haldedir, iktidardan kurtulmuş bir bölge ya da söylem alanından bahsedilemez. Bu nedenle dinamik ve devingen bir yapısı vardır. İktidar, mikro ve makro iktidar olarak iki şekilde ele alan Foucault, iktidarın aşağıdan yukarıya doğru yani mikro iktidardan makro iktidara doğru bir düzleminin olduğunu vurgular. Bedenden aileye, okulda başlayan mikro iktidar, özneyi belli normlarla donatan modern iktidar teknolojileri sayesinde makro iktidara doğru evrilir. Mikro ve makro iktidar türleriyle iktidar her yerde ve anonim bir yapıya kavuşur: “İktidar aşağıdan gelir, yani iktidar ilişkilerinin kökeninde yönetenlerle yönetilenler arasında ikili ve kapsayıcı bir muhalefet yoktur” (aktaran Deveci, 1999: 36). İktidar

ilişkileri bu türden güç ilişkileri ile gerçekleşir. Bu güçler sayesinde gelişigüzel sınıflandırmalar ve düzenlemelerle iktidar oluşur. Buna göre iktidar, anonim, akışkan, devingen, çok-merkezli, belirsiz, nominal bir şekilde tanımlanır (Deveci, 1999: 36-37). Ayrıca modern iktidar, burjuva toplumunun bir icadı olup kapitalizmin gelişiminde vazgeçilmez bir unsurdur. İktidar şiddet içermeyen *dispositif*¹³ söylemlerle kurum, karar, mimarî biçim, yasa, tasarruf, bilimsel, ahlâkî ve felsefî önermelerle iktidarını sağlar (Keskin, 1999:21).

İdeoloji kendine özgü bir bilgi, yani ideolojik bilgiyi, ideolojik bilgi de politik içerikli bir estetik ve ahlâkî yapı kurar. Üretilen veya yaratılan ideolojik bilgi toplumsal ve sanatsal alanda olduğu gibi her alanda geçerli kılınmaya çalışılır. Bu durumda ideolojik yapıya uygun ideal bilgi söz konusu olur. Bu tür bilgilerin araştırmasına odaklanan bilgi sosyolojisi ise bilginin toplum üzerindeki oluşumlarını ve algılanışlarını içerir. Bilgi sosyolojisi, toplumsal yapılar üzerindeki bilgi sistemlerini incelemek, ilişkiler ağını açıklama, çatışma ve uyumları ortaya koyma amacını aşır (Aydın, 2004: 13). Terry Eagleton (1990: 158) inanç sistemlerini incelemeyi de bilgi sosyolojisinin alanına dâhil eder.

Modern zamanlarda ideoloji sürekli değişen, dönüşen ve kendini böylece farklı alanlarda, çeşitli şekillerde var eden bir yapıya kavuşmuştur. İdeoloji konusunda var olan verili görüşlerin dışında Foucault, ideolojinin kendini yeniden üretme yapısına odaklanarak kavrama farklı yaklaşımlar getirir, böylece söylem kavramına doğru bir yaklaşım sergiler.

İdeolojinin bir özneyi çağrıştırması, kendini üretirken bir ötekilik üzerinden düşünülmesini zorunlu kılması ve karşıtlıklar üzerinden değerlendirilmesi nedeniyle Foucault ideoloji kavramını kullanmamayı tercih eder. Foucault'ya göre iktidarı salt güç ilişkileri üzerinden değil, bilgiyi üretme ve dolayısıyla söylem geliştirme ilişkileri üzerinden düşünmek gerekir. Foucault'nun bilgiyi, iktidarı ve ideolojiyi yeniden tanımlaması ideoloji yerine söylem kavramının öne çıkmasını sağlar. Foucault'ya göre modern iktidar bastırma ve kısıtlama ile değil üretme ve geçerli üretimler yaratma

¹³ Foucault'nun yapıtlarındaki bu kavram, Deleuze'da *diagram* olarak tanımlanır. Foucaultcu bağlamında dispotisitif, yukarıda belirtilen söylemlerle “güç ilişkilerini güdümlmek, belli bir yönde geliştirmek ya da önlerine geçmek, dengelemek, kullanmak işlevine sahiptirler” (Keskin,2014:18)

yoluyla kendini yaratan bir rejimdir. Foucault, iktidar ve iktidar ilişkileri incelediği metinlerinde ideoloji yerine söylem kavramını bu nedenle daha geçerli bir terim olarak kullanır. Ona göre ideoloji asıl anlamlandırılan işlevleri açıklamamaktadır (Foucault 1999: 69). Onun bu yaklaşımı, üretim şeklinde ideoloji tanımlayan Marksist teorilerden farklıdır. Marksist ideolojide diyalektik düzlemde değerlendirilen emek ilişkileri Foucault’da iktidarın kuşatılmışlığı üzerinden okunur ve böylece yeni bir dil üretilmiş olur (Foucault, 1999: 188, 250, 256).

İdeolojinin sürekli olarak bilgi üretmesi ve meşruluğu için çeşitli dil pratikleri¹⁴ geliştirmesinin sonucu olarak söylem kavramı ortaya çıkar. Söylem, ideoloji kavramının uğradığı kuramsal tartışmalar neticesinde toplumsal yapının çözümlemesini sağlamada kullanılmak için üretilmiş, ideoloji kavramının anlamını yitirmesiyle keşfedilmiş bir kavramdır (Sancar, 2014:106). İdeoloji dil ile sürekli olarak yeniden oluşan, içinde doğduğu toplumun özneleri tarafından konumu sürekli değişen bir durumdadır. Serpil Sancar söylem kavramının bir toplumsal çözümleme aracı olarak öne çıkmasını, Saussure’ün dilin söz kavramını bireysel kullanımı olarak değil dilin toplumsal kullanımını tanımlamak için genişletmesine dayandırır (2014:106). Bu durumda dilin yapısı yerine sözün bildirişim özelliği, yani konuşmanın yapıldığı yer, zaman ve şartlar önem kazanır, bu da bağlam ve anlam arasındaki ilişkiyi öne çıkarır.

Söylem kavramının ideolojiden farkı belirlendikten sonra kavramın hususiyetlerine değinilerek kavramın anlaşılmasına katkı sunulmaya çalışılacaktır. Ancak doğrudan Foucaultcu bir söylem tanımlaması yerine genel itibariyle öncelikle söylemin ne olduğu gösterilecektir. Daha sonra ise bu çalışmanın asıl ilgilendiği ve yöntem olarak kullandığı “edebî söylem” konusuna geçilecektir.

İngilizcedeki ‘discourse’ kelimesinin karşılığı olarak kullanılan söylem, “Sözlü veya yazılı ders, vaaz veya sürekliliği olan başka türden açıklamalar: yani belli bir kişiye veya topluluğa hitap eden konuşma veya iki ya da daha çok kişi arasında düşüncelerin belli bir dil yapısı içinde sözcükler aracılığıyla anlatımı” şeklinde tanımlanır (Akşit, 1999:9). Söylem, “söyleniş, söz, söylev, anlatım biçimi, görüş,

¹⁴ Çalışmada sık olarak kullanılacak olan dilsel pratik, dilin kullanımını belirleyen ve sosyal anlamda dilin kullanılış biçimleri demektir. Söylem alanı ya da söylem düzeni içinde gelişen biçimlerdir.

öğreti, ideoloji, sözlü ve yazılı anlatım türü, iletişim birimi, iddia, üslup, bakış açısı” (Kocaman, 2009:5-6.) gibi çeşitli anlamlarda dağınık olarak işlenir. Türlü anlamlara gelecek şekilde kullanımları olan söylem, kullanılan alan içinde kendi içinde üretilen bir dile sahiptir. Kullanıldığının ötesini de içeren, bu bakımdan dil ve dil dışı bir yapıyı ihtiva etmektedir (Günay, 2013:25-26.)

Söylem bir dil ve ifade biçimidir. Bu anlamıyla dilbilimden ayrılır. Dilbilim dilin iç mekanizmalarıyla, dilin daha çok gramer unsurlarıyla ilgilenirken söylem araştırmaları ise dilin sosyokültürel ve metinlerarası boyutlarıyla ilgilenir. Kurgusal tarafı olmakla birlikte sürekli ve dayanaklı bir yapıdır. Ayrıca tarihsel dönemlerin ruhuna uygun olarak ortaya çıkar. Dönemlerin ihtiyaçları, yankıları bağlamında siyasal ürünler olarak doğar (Kara, 2018b: 40).

Söylemler tarafsız değildir. Sosyal hayata dair tanımlayıcı ve niteleyici ilişkileri ürettiğinden söylemler nesnel yapılar değildir (Sözen, 2017: 25). Bir söylemi anlaşılır kılan durum; ifadelerin nerede, ne zaman, nasıl ortaya çıktıkları ve bu söylemlerin sahiplerinin kimliğidir (Sözen, 2017: 13). Bir öznenin herhangi bir söylemi onun değer yargılarını, davranış özelliklerini, ideolojik tavrını, tutumunu yansıtır (Günay, 2013: 25.) Söylemin inşasını, sosyal kimliği ve öznenin durumunu doğrudan veya dolaylı olarak etkiler (Sözen, 2017:37). Söylemin oluşumu süreklilik arz edecek şekilde, belli bir alıcı, yer, zaman, metin ve bağlam arasındaki ilişkilerle kurulur (Zeyrek, 2009:46-47.). Bu bakımından söylemleri doğuran bir özne, etkileşim kurulan bir alıcı ve bağlamı olan bir konu vardır. Söylemler ayrıca ilgi alanlarına göre sınıflandırılır: Gündelik söylemler, mitik söylemler, felsefî söylemler, dinsel söylemler, politik söylemler ve edebî söylemler (Akşit, 1999:12).

Söylemler, özne, alıcı ve bağlam ile ortaya çıkar. Söylemi ortaya çıkaran öznenin, kimlik ve ahlâkî tutumu söylemin niteliğini belirler. Bu bakımdan söylem, sadece bir dil olayı değil sosyokültürel değerleri gösteren bir terimdir. Öznenin ürettiği bir söylem sosyal ve siyasal bakımdan öznenin toplum içindeki yerine, iletişim düzeyine, bakış açısının etkisine etki eder. Dolayısıyla söylem inşası öznenin toplum içindeki yerini de inşa eden, kimliği ve sosyal durumu etkiler (Sözen, 2017:37).

Paul Ricoeur’a göre dil, “bir söylem olarak konuşur ya da yazılır”: söylem, “dil olayı ya da linguistik kullanımıdır.” Bu yaklaşıma göre söylemin şu dört özelliği bulunur:

1. Söylem hep zamansal olarak ve ‘şimdi’ içinde gerçekleşir, ‘söylem anı’ söz konusudur. 2. Söylem, her zaman bir özneye sahiptir ve ‘kim konuşuyor?’ sorusunun yanıtını bir dizi karmaşık göstergeler (şahıs zamirleri gibi) aracılığıyla konuşmacıya geri göndermeler yaparak belirler. Yani ‘söylem anı’ kendisine gönderme yapan bir şeydir. 3. Söylem her zaman bir şey hakkındadır. Betimlemek, anlatmak ya da temsil etmek zorunda olduğu bir dünyayla bağlıdır. Dilin simgeleştirme işlevi söylem içinde gerçekleşir. 4. Söylem, dilden farklı olarak, sadece iletişim ile ilgilenmez. Bütün mesajların alınıp verildiği yer söylemdir. Bu anlamda söylemin bir mesajlar dünyası, yani başka kişisi, muhatabı vardır. (aktaran Sancar, 2014:159).

Söylem kavramı, dilin ne ürettiğini, sözcüklerin nasıl etki ettiğini yorumlamaya odaklanır. Toplumsal grupların değerlerini, davranışlarını, dünya görüşlerini “ifade etme işlevleri” bakımından değerlendirip bu işlevi ortaya çıkarmaya çalışır. Söylem/discourse kavramının bu amaçla temellenmesini ve bir inceleme alanı olarak görülmesini sağlayan, sözlem çözümlemelerinin kurucusu Michel Foucault’dur.

Michel Foucault, söylemi tarihsel, kültürel ve dilsel bağlamda üretilen tüm işlevleri açıklamak için kullanır. “Söylemsel düzlemler” olarak tanımladığı ve anlamlı yapıların, dilin kullanış biçimlerinin, varoluş koşulları ve tarihsel özgüllüklerini incelemeyi amaçlar (Foucault, 1999: 33). Foucault, bir konuşma metni olan *Söylemlerin Düzeni* adlı çalışmasında söylem kavramı üzerine durur ve ona göre her toplumda söylem üretimi, “hem denetlenmiş hem ayıklanmış hem de örgütlenmiş ve yeniden paylaştırılmıştır” (Foucault, 1987: 23). Söylem, söylenmiş ifade ya da yazılmış metin olarak maddî gerçekliği olan, sınırsızca çoğalabilen ve bu yönüyle tehlikeli olan bir şeydir (Foucault, 1987: 23). Foucault’nun söylem kavramı, iktidar bağlamında gerçeklik ve bilgi arasındaki ilişkiden ortaya çıkan bilincin toplumsal boyutuyla ilgilenmenin bir yoludur. Söylemler insanın hakikatle ilişkisini doğrudan etkilediğinden söylemlerin üretilme biçimleri araştırılır. Foucault’ya göre bilgi güç getirir, bu nedenle gerçeklik planlanmış ve dikkatlice inşa edilmiş bir gerçekliktir ve bilginin nesnel ve mutlak gerçek olduğunu söylemek mantıksızdır. Bu nedenle mutlak gerçeğe dayalı nesnel bilgi, sığ olarak nitelendirilen ideolojik varsayımların sonucu olabilir.

Foucault, “söylemsel düzenler” olarak adlandırdığı dilin kullanım biçimlerini, varoluş koşulları ve tarihsel özgüllükleri üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Söylemsel düzende farklı düşünce ve bilgi sistemlerinin bazılarının kabul edilebilir bazının ise düşünülemez olması böyle bir amacı doğurmaktadır. Foucault, söylemlerin gösterdiği/konuştugu nesneleri sistematik bir biçimde ortaya çıkardığını, bunlar için bilgi pratikleri oluşturduğunu belirtir. Ayrıca bilgilere ulaşımı sağlayan sınıflandırmaları da dayatır. Yani söylemsel düzenler, bilgi ve düşünce için nesneler alanı yaratır; bilgi ve düşüncelerin öznesi için mümkün ve meşru bir perspektif sunar. Söylemler; kavramlar veya kuramların gelişmesini sağlayacak normları belirler. Bilmenin, düşünmenin, sınıflandırmanın, tanımlamanın, bilginin öznesi olmanın kurallar bütünü oluşturur. Bütün bunlar oluşurken söylemler doğal ve nesnel olarak sunulur. Her zaman, her yerde genel geçer olan kurallar olarak kendisini gösterir. Dilin neyi yarattığı ya da ürettiğine bakan Foucault dilsel söylemlerin ne uydurma şeyler olduğunu ne de kendisinin dışında var olan bir şeyleri yansıttığını söyler. Söylemler bu ikisi arasında olan, dil ile dil-dışı temasın olduğu etkileşim biçimidir. Söylemler; yaratma, sınıflandırma, oluşturma, belli duyguları, belli kimlikleri, belli varoluş biçimlerini mümkün kılma işlevidir. Foucault dilin bunları nasıl yaptığını görmeye çalışırken söylem kavramını veya söylemsel düzen kavramını kullanır.

Söylemleri ortaya çıkaran ise söylem çözümlemesi ya da söylem analizi denilen yöntemdir. Söylem çözümlemesi, Foucaultcu yöntemle ele alınır. Arkeolojik kazı olarak görülen çözümleme deneyimi, metni/belgeleri sorgulamak demektir. Söylem çözümlemesi bir arkeolojik kazıya benzer. Bu yönden söylem, Foucaultcu tanımla bir arkeolojik bilgidir. Arkeolojik çözümlemenin amacı, “belli tarihsel dönemlere özgü söylemsel oluşumlar ile onların içinde yer alan tikel söylemlerin ortaya çıkışını mümkün kılan biçimsel epistemik koşulları” ortaya çıkarmaktır. Söylem çözümlemesinde öznenin kendisinin de “belli tarihsel söylemler ve pratikler yoluyla kurulduğu” süreci analiz edilir (Keskin, 1999:15-16). Bunu yapmak metnin doğruyu söyleyip söylemediğini denetlemek değil, metin içinde kurulan, parçalanmış, sınıflandırılan, etkileşimde bulunan, organize edilen ilişkiler ağını belirlemek, geliştirmek, yorumlamaktır (Keskin, 1999:20).

Söylem alanları metinler, kayıtlar, tarihsel belgeler, kurumlar, yasalar, nesneler, gelenek gibi türlü edimlerden oluşur. Bu öğeler üzerinden söylemsel ya da söylemsel olmayan pratikleri ortaya çıkararak için söylem çözümlemesi yapılır. Ferda Keskin, “Söylem, Arkeoloji ve İktidar” başlıklı yazısında söylem çözümlemesinin nasıl gerçekleştiği sorusuna yanıt arar. Keskin, Foucault bağlamında söylem çözümlemesini “sorunsallaştırma” yöntemi ile ele alır (Keskin, 1999:16). Arkeolojik çözümlemenin amacı, “bilgiyi mümkün kılan tarihsel koşulları ve bu koşulların belirlediği epistemik mekânı ortaya çıkarmaktır.” Söylem çözümlemesinde üç ölçüt vardır. Öncelikle kimin konuştuğu, yani söylemi kimin kullandığının belirlenmesi; ikincisi, söylemin oluşumunda öznenin gücünü aldığı meşruiyet kaynağı ve kuramsal mevkiinin ne olduğunun ortaya çıkarılması; üçüncü olarak da öznenin konumunu belirleyen bilgi alanındaki ilişkiler ağının gösterilmesi gerekir (Keskin, 1999:18-19). Bu üç aşama sorgulanarak söylem analizi yapılabilir. Bunlar ortaya çıkarılırken öznenin sadece söylemi oluşturan değil, aynı zamanda söylemden etkilenen ve söylem dışı pratiklerle de etkileşim kuran bir unsur olduğu görülür. Dolayısıyla söylem çözümlemesinde söylem dışı olan, söylemsel olmayan pratiklerin de analizi gerekir. Bu bağlamda Foucault’ya göre çözümlemede söylemsel alanla söylemsel olmayan alanın birlikte çözülmesi şarttır (Keskin, 1999:21). Söylem çözümlemesi genel anlamda metin üzerinde beliren sorunsallaştırmaları bir bilgi ve dil yapısı içinde analizini yapar. Yazılı metinlerin içindeki bağlamlarını anlamlandırma uğraşına belli bir çözümleme amacı taşır. Metin çözümleme yaklaşımı her metnin kendi iç unsurlarıyla anlaşılabilirliğine, her metnin kendi bağlamı içinde yaratılıp tanımlanabildiğini belirtir (Sancar, 2014:155).

Bu konuda öne çıkan bir diğer isim ise Derrida’dır. Derrida metinleri eleştirel okumaya tabi tutarak onları yapıbozuma uğratar ve metnin içinde farkına varılmayan dili ortaya çıkarmaya çalışılır. Metin çözümleme anlayışlarından olan yapıbozum, “bir metnin içinde geçen kavramların metnin bütünlüğü açısından tutarsız ve ikircikli kullanımlarından yola çıkarak, metnin yazarının kurduğu kavramsal ayrımların başarısızlığını açıklamak amacıyla geliştirilmiş bir metin okuma yöntemidir” (Sancar, 2014:170). Bu durumda bütün olarak görülen şeylerin aslında parçalı ve kaygan oldukları görüldüğü bir şeyin çözümü ve bütünlüğünün çözümün imkânsızlığını da gözler önüne serilir. Metnin güvensizliği ve gerçekliğinin geçiciliği de bu sayede

ortaya çıkar. Derrida'nın yapıbozum yöntemindeki önemli bir özelliği de metin içindeki bastırılmış, susturulmuş veya kaybettirilmiş söylemlerin açığa çıkarılmasına vesile olmasıdır (Sancar, 2014: 172). Bu yöntem daha çok postmodern metinlerin çözümlemesine işlevseldir.

Her şeyin bir söylemi olabilir. Bir dil yapısı, bir ses veya bir görüntü bir söylem içerir. Bir karikatür veya bir fotoğraf karesi, bir kameranın açısı, bir duruş, bir imge, bir tutum, bir hareket söylem çözümlemesine uğratılabilir. Ancak söylem göstergelerinin en kullanışlı alanı edebî metinlerdir. Bu nedenle söylem kavramının bu çalışmayla ilgili olan edebî söylem konusu incelenecektir.

1.2.1 Edebî Söylem

Bir söylem, sözel yapıda olabileceği gibi metin düzleminde de gerçekleşebilir. Metin yazılı bir söylemdir. Metnin bir söylem alanı olarak görülmesi ve metindeki her algılanışın edebî birer söylemi göstermesi söylem ile ideolojik bilginin ilişkisinde yatar. Söylemlerin metinsel bir temsil sistemi olarak gösterilmesi Foucault'nun tanımladığı üzere bir “söylem edebiyatı”nı doğurur (Kahraman, 2009: 46).

Söylem kavramının edebî metinler üzerinden değerlendirmek kavramın içerdiği ideolojik bilgi ile ilişkilidir. Söylem kavramını ideolojik bilgi ile ilişkili bir şekilde düşünmek Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramını kültürel alanı kapsayacak şekilde açıklanmasından kaynaklanır. Gramsci'nin kavramsallaştırdığı hegemonya kavramı, belli bir ideolojinin oluşturduğu toplumsal düzeni icra eden iktidarın sürekli yeniden üretilen bilgi alanıdır. Bilgi alanlarından biri de edebiyattır. Aynı şekilde Althusser de kültürel unsurlardan estetik alanı ihtiva eden edebiyatın da ideolojik aygıtlardan biri olduğunu belirtir (Althusser, 2014: 38).. Yine edebiyatı hegemonya ilişkisi bağlamında değerlendirebilecek bir yazıyı Fredric Jameson yazmıştır. Jameson'un ‘Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı’ olarak tanımladığı edebiyatlarda edebiyatın siyasî işlevle yazıldığını ve bunun “ulusal alegori” olduğunu yazar. Ulusal alegori, toplumsal bilince hitap eden, toplumu belli bir siyasal akıma kanallandıran, her anlamda ideolojik olanı işleyen bir edebiyat anlayışını temsil eder (Belge, 2009b: 66). Nitekim Eagleton da edebî metni, ideolojinin kendini deşifre ettiği alan olarak tanımlar (Eagleton, 2009: 193). Metinlerin söylem kavramına konu

olmaları içindeki ideolojik işlevleri vesilesiyledir. Edebî söylem her metnin bir ideolojisi olduğunu belirten, ideolojik metin anlayışından doğar. Her edebî metin ideolojik bir metindir.

Edebî türler içinde ideoloji işleve en çok uygun olan tür roman olarak belirtilmektedir. Roman, “farklı söylemleri içermeye elverişli, farklı olanaklı dünyaları yan yana getirmeye uygun esnekliği ve toplumsalın çoğulluğunu aktarmaya uygun yapı[dadır]” (Altuğ, 2011: 157). Edebiyatın estetik düzeyde olsa da ideolojik işlevde olduğu görüşü genellikle birçok kuramcının birleştiği noktadır. Althusser, “masum okuma yoktur” derken, Umberto Eco, “Metin, örnek okuyucusunu üretmek üzere tasarılanmış bir aygıttır” der (Aktaran, Andı, 2013:7-8). Nurettin Şazi Kösemihal de edebiyat sosyolojisi bağlamında “Her edebiyat eseri belirli bir dünya görüşünü, inancı, doktrini, ideolojiyi savunur veya bunlara tepkide bulunur” şeklinde edebî metnin söylem üreten yapısına dikkat çeker (aktaran Alver, 2006:35)

Söylenenler kadar söylenmeyenler de bir anlam ifade eder. Edebî metinlerin tarihsel yapıları, kültürel arka planları ve dilsel söylemleri ile bir bütünlük arz eder. Eagleton’a göre edebî metnin kurmaca tarafı her zaman geçerli değildir. Dolayısıyla edebî metnin kurmaca dille bağlı bir özü yoktur. Bourdieu’dan mülhemle edebî metnin belli bir bilgi alanını ihtiva ettiğini ve iktidar ilişkilerinden bağımsız olmadığını belirtir. Bu bağlamda edebiyatın tanımın bile bir sorun ihtiva ettiğini söyler. Edebiyata karşı değer yargılarının değişken olduğunu vurgulayan Eagleton’a göre edebiyat kuramı politik inançlardan bağımsız değildir, saf bir edebiyat sanatı yoktur (Eagleon,1990:35).

Edebiyat, geri kalmış toplumlarda yeni bir ulus için yeni millî kültürler yaratmada işlevli bir araçtır. Kültürel kimliklerin üretilmesi ve meşrulaştırılmasında önemli bir yerde durur. Ortak yazgılar inşa etmede, ortak anılar, ortak düşler oluşturma, kolektif bilinç yaratma sürecinde çok önemlidir (bkz: Jusdanis, 1998). Bu açıdan bakıldığında edebiyatçılar, bir söylem kurma amacını taşır (Eagleton, 1990: 222).

Yapısalcı ve Postyapısalcı kuramcılar edebî metnin analizinde içerik/biçim karşıtlığının yerini kurmaca/öyküleme/metinleştirme şeklinde bir yöntemi kullanırlar. Böylece metin incelemesi dilbilimsel incelemeye dönüşür ve metnin içindeki ideolojik

söylemlerin ortaya çıkarılmamasına neden olur. Hatta bu tavrın sonucunda metni bir oyun haline dönüştüren postmodern edebî kuramın “nasıl” söylemi üzerinden metni inşa etmesine vesile olur (Lucy, 1999: 157).

Edebî metnin belli bir söylem taşıdığını bildiren ve bunun ideolojik ilişkisini keşfeden Marksist kuramcılar, biçimin yanında ideolojik söylemin üzerinden metni okumanın metni ideolojik belirlenmişlikler üzerinden yorumlamanın ahlâksal bir sorun taşıyamayacağını belirtirler (Balibar-Macherey, 2002:58). Balibar ve Macherey (2002:66) edebî metnin bütünlüğü düşünüldüğünde ideolojiyi yeniden üretme aracı olduğunu belirtirler. Yine Todorov’a göre edebiyat “Gündelik dilin söz etmediği ya da sözünü edemediği şeyleri dile getirme çabası olarak var olmaktadır” (Todorov, 2004: 29). Ancak Eagleton *Estetiğin İdeolojisi* kitabında Marksist düşünceden ayrılarak edebiyatın üretim ilişkilerine indirgenemeyeceğini belirtir. Edebiyatın estetik biçim kazanmış ideoloji olmadığını vurgular (Eagleton, 1998:8). İdeolojisiz metin yoktur. Masum, önyargısız, ideolojisiz okur da yoktur (Moran 2007: 213). Hatta Eagleton, bir kuramın ideolojisiz olma söylemini bile bir ideoloji olarak niteler (Eagleton, 2014: 92). Yazarın edebî metinde estetik düzeyde ürettiği gerçeklik kendi gerçeklik algısından ibarettir. Üretilen gerçeklik bu nedenle ideolojiktir (Oktay, 1982:28). Macherey, “ideolojisiz iyi bir yazar düşünölemeyeceğini” söyler (Macherey, 2019:154). Tüm bunlara karşın bir edebiyatçının metinlerinde doğrudan ideolojik kimliğinden beliren siyasal işlevleri yansıtmaması beklenmez. Ancak dil ve metnin kendisi ideoloji alanı olarak değerlendirilir. Eagleton’a göre “Bir edebî metin, yalnızca dili kullanma biçimiyle değil, kullandığı özel dille de genel ideolojiye bağlanır. Dil, yani en masum ve kendiliğinden orta malı, gerçekte siyasal tarihin felaketleriyle yaralanmış, yarılmış ve bölünmüş, üstüne emperyalist, milliyetçi, bölgeci ve sınıfsal savaşın kutsal emanetleri saçılmış bir topraktır” (Eagleton, 2009:61). Eagleton’a göre “ideoloji, bir dil meselesinden öte bir ‘söylem’ meselesidir; anlamlandırma meselesinden çok, belirli somut söylemsel etkiler yaratma meselesidir” (Eagleton, 1990: 307).

Edebiyat konusunda Eagleton, edebiyatın egemen ideolojinin oluşunu sağlayabilen, fertleri bu ideolojik alana dâhil edebilen ideolojik bir araç olarak görür (Eagleton, 2009:63). Nitekim Eagleton’ın etkilendiği Althusser’in de edebiyatı bir

ideolojik aygıt olarak gördüğü belirtilmişti. Plehanov ise edebiyatı yararlılık ilkesi üzerinden değerlendirir ve ideolojik içeriğin metni değerini azamadığını, metnin toplumcu tarafının savunulması gerektiğini belirtir (Fréville-Plehanov, 1991: 60-61). Bu anlamda edebiyatı bir üretim olarak gören Marksist kuramcılarının genel tavrı edebiyatın ya bir ideolojik araç olduğu ya da olabileceği görüşü hâkimdir. Buradan ortaya çıkan genel sonuç edebiyatın değil ancak ideolojiyi kullanan yazarın metninin ideolojik metin olduğu gerçeği vardır. Marksist kuramcılar olan Georg Lukacs, Goldmann ve Frankfurt Okulu kuramcıları ise farklı bir çıkış olarak asıl edebiyatın, doğrudan değil ancak yorumlayarak toplumu yansıtan, ideolojiden uzak edebiyat savunusu yaparlar. Bahtin ise diyaloji, yani çoksesliliğe izin veren edebiyat iyi edebiyattır (Bahtin, 2014: 20). Roland Barthes, okur üzerinden metni değerlendirir ve okura haz veren, okuru derinlere sevk eden metinleri iyi edebiyat olarak tanımlar (Barthes, 1996: 16-17).

Postmodern metinlerin de ideolojik söylemi taşıdığını ifade eden Ahmet Oktay, “Sanatı ve teknolojiyi, politik/ideolojik olanın dışına yerleştirme çabaları, son kertede politik/ideolojik bir girişim[dir]” der (Oktay, 2000: 30). Bu bağlamda Niall Lucy, postmodern kurama eleştirel bakarak postmodern edebî söylemin kimlik, gerçeklik gibi kavramların içini boşalttığını söyler. Lucy, politik anlamda postmodern metinlerin söyleminde dünyadaki mevcut iktidarların susturduğu muhalif öznelerle itiraz etmediğini, bir eleştiri yapma cüretinde bulunmadığını da vurgular (Lucy, 1999: 16). Eagleton ise postmodern düşüncüyü, sistemi meşrulaştırmakla, ideolojilerin yaptığı şeyleri yansıtmakla eleştirir (Eagleton, 1999: 157). Bu bakımdan yoğun ideolojik söylemlerin işlendiği modernizm düşüncesinin iktidar tarafıyla uzlaştığı görülmektedir. Postmodern düşüncenin birçok kuramcıya göre pek bir muhalif edebî söylem üretmediğini de vurgulamak gerekir.

Edebiyat dünyasında Foucault’nun söylem perspektifini kullanan önemli bir isim Edward Said’tir. Said’in *Şarkiyatçılık* adlı eserinde yaptığı edebî söylem çözümlemeleri hem Foucault’nun edebî söylemden ne bahsettiğini anlamak hem de genel anlamda edebî söylem çözümlemelerinin metin üzerinde hangi amaçlarla durduğunu görmek açısından önemli bir referanstır (bkz. Said, 2010). Said kitabında Batı’nın Doğu’ya (Şark) bakışı olan oryantalist bakışı bir söylem alanı olarak

anlaşılması gerektiğini vurgulamak için Foucault'nun söylem kavramını kullandığını belirtir (Said, 2010:13). Söylemi ideolojik bilgi olarak görüp ancak bu şekilde bakıldığında Batı'nın Doğu üzerindeki siyasal, sosyolojik, askerî, ideolojik, bilimsel ve imgesel tahakkümünden bahsedilebileceği ve açıklanabileceğini belirtir (Said, 2010:13). Said, emperyalist ve sömürge kültürünün söylemini ve temsil biçimini metinler aracılığıyla analiz etmeye çalışır. Oryantalizmin sadece Doğu'nun kurgusal veya kurgusal bir temsili olmadığını vurgulayarak daha çok bir sömürge öznesinin ortaya çıkışının söylemsel koşullarını hazırlayan bir “sömürge söylem düzeni” demektir (Said, 2010:13-15). Said, Doğu'nun Avrupa tarafından sadece ekonomik olarak değil, entelektüel ve söylemsel olarak da sömürgeleştirilmesinden bahseder. Bir anlamda Batı'nın kurduğu egemen söylemde, Doğu sadece Batı'nın ötekisi olarak var olabilir. Batı söyleminde Batı, çalışkan, akıllı, modern iken Doğu tembel, duygusal, geleneksel söylemle ilişkilendirilmektedir. Her metinde sabitlenmiş imgelerle değerlendirilen ve Batılı tahayyülde, “Şarklı bedeninin tembel olduğunu, Şark'ta tarih, ulus ya da patrie [vatan] fikrinin olmadığını, Şark'ın özce mistik olduğunu vs. göstermeye” çalışılır (Said, 2010:285). Bu şekliyle Edward Said, Foucault anlayışıyla, Batı'nın söylemsel bir Doğu'yu öne çıkardığını, Doğu'ya dair betimlemelerle bunu gösterdiğini belirtir. Bu da Doğu'nun edebî söylemde üretilişi demektir. Ayrıca Batı bu söylem üzerinden kendisini karşı bir konuma yerleştirip Doğu'yu bir öteki olarak nitelendirip kendini bu söylemle sürekli olarak yeniden üretir (Said, 2010:13). Nitekim bu bağlamda şarkiyatçılık “Şark ile Garp arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünce biçimi” (Said, 2010:12) halini alır. Foucault'nun ürettiği dil, bilgi ve iktidar ilişkileri ve bunların mümkün kıldığı maddî ve kavramsal/kurumsal pratikler, Doğu dünyasını kategorize eden, binlerce farklılığı tek ve bütünlüklü bir kalıp içinde eriten bir bilme, temsil etme ve de özneleştirme biçimi oluşturmaktadır. Batı söylemi içindeki Doğu farklılıkları ve çeşitliliği göz ardı edilerek tektipleştirici kalıplaşmış yargılarla üzerinden, bir bütün olarak inşa edilmektedir. Bu bakımdan da Foucault deyimiyle modern iktidarın yaptığı gibi bastırma ve kısıtma ile değil yeni gerçeklikler inşa ederek kendini var eder. Edward Said, *Kültür ve Emperyalizm* kitabında da söylemlerin kültür üzerindeki izlenimlerine odaklanır. Bu eserde Said, Batı'da meşhur bazı yazarların doğrudan Doğu ilgili olmadığı düşünülen eserlerine değinerek temsil ve anlatı mekanizmalarında Batı egemenliğinin öznelerini kurulma

şeklini ortaya çıkarır (Said, 2016:101-115). Batı'ya özgü kültürel söylemlerin sadece Doğu üzerindeki egemenliği bir hak olarak onaylamakla kalmayıp bunu ahlâkî bir zorunluluk olarak meşrulaştırdıklarını gösterir. Foucault ve Edward Said bağlamında edebî söylem üzerinde söylenebilecek en temel husus metinde gerçeklik ve bilgi kurgulama süreci üzerinedir.

Edward Said'in Foucaultcu edebî söylem çözümlemesi kimilerine göre yanlış yapılmış bir çözümleme olsa da (Köse, 2012: 464), Said'in Batı'nın Doğu odaklı sömürgeci söylemini metinler üzerinden göstermesi, söylem araştırmaları ve çözümlemeleri için kıymetlidir. Özellikle postkolonyal bir söylem çözümlemesi konusunda değerlidir. Said'in yaptığı şey metinlerin gerçek niyetlerini ortaya çıkarmak olmuştur. Söylem çözümlemeleri bu bakımdan kültürel ve siyasal işlevleriyle, bilginin ideolojinin bir nesnesi olarak kullanımıyla sunulduğunu belirtmek gerekir.

Foucaultcu edebî söylem konusunda değerlendirilebilecek bir diğer isim Benedict Anderson'dur. Anderson, *Hayali Cemaatler* (1995) adlı kitabında, modern ulus-devlet sisteminin inşasının kendine özgü bir anlayışla kurgulandığını ve buna uygun bir sistemde özenle şekillendirildiğini açıklar (Anderson, 1995:52-59). Bu bağlamda romanın, milliyetçi ulus-devlet anlayışına karşılık gelen edebî bir tür olduğunu vurgular (Anderson, 1995:39-45). Anderson, 18. yy. ve 19. yy'dan seçtiği romanlarda belirlenmiş kimlik söylemlerini ve bu söylemlere bağlı olarak oluşturulmak istenen bilinci gözler önüne serer.

Edebî söylemin işlevini gösteren bir diğer isim de Rus edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin'dir. Bahtin, dilin yapısal özellikleri yerine, edebî ifadeler ve bu ifadelerin ideolojik karşılıklarına odaklanır Bahtin'e göre söylem, ideolojik olup ideolojinin zihinsel yansımasıdır (Bahtin, 2014: 46). Bahtin söylemlerin belirlenmesi için diyaloi kavramını kullanır. "Diyaloji, belli zaman mekân düzlemlerinde somut şekilde açığa çıkan dünya görüşlerinin birbirine yöneliminde ortaya çıkan diyalog biçimidir" (İlim, 2017: 62). Diyalojiden anlaşılan bir söylemi oluşturanın başka bir söylem olduğu, bunun da söylem denkliği ve çatışmasını açıkladığıdır (Bahtin, 2014: 55). Diyaloji en çok edebiyatta görülür. Metin içinde yazar, karakter ve okuyucunun iletişimini sağlayan, çok sesliliği veren, tartışmaya açık bir zemin oluşturur (Çıraklı,

2015: 147). Dolayısıyla söylenebilir ki Bahtin'e göre söylem, iletişimde bir halka olup kendinden önce ve kendinden sonra gelen arasında belirleme, cevap verme, yankı yaratmaya yarar (Bahtin, 2016: 100-101).

Bahtin'e göre üç tür edebî söylem biçimi vardır. İlki nesneye yönelmiş, ikincisi nesneleşmiş, üçüncüsü ise bir başka söylemle ilişkili çift sesli söylemdir. Üçüncü söylem türü diyalojik söylemin gerçekleşmesi üzerine olan söylem türüdür. Bir söylemin yazar tarafından sınırlandırılması durumunda ise bu söylem monolojik söylemdir (İlim, 2017: 54). Sonuç olarak Bahtin için edebî eser, farklı söylemlerin bir arada toplandığı, bunların birbiriyle katmanlaştığı, çatıştığı, anlatıcının söylemiyle diyalogla çeşitlendiği bir bütündür. (İlim, 2017:20). Buna göre anlatılardaki karakterde görülen uzlaşılar, anlaşmazlıklar ve çatışmalar toplumsal alandaki bir bilginin yüzeye çıkmış hali olarak tanımlamak gerekir.

Bahtin'de temel husus konuşan öznelere seslerini toplumsal bağlamlar içerisinde nasıl yapılandığı, otoritelerinin nasıl belirlendiği, başka seslerle nasıl ilişkilendirildiği üzerinedir. Söylem kavramı ışığında bir sesin başkasına nasıl ve ne derecede baskın olabildiğini ve sesler arasındaki ilişkide toplumsal gruplarla iktidarın ve kurumların oynadığı rolü anlamaya çalışır. Bahtin bu bağlamda kimliği veya benliği toplumsal bir olgu olarak ele alır. Her bireyin kendiliğinin de bilincini de başkalarının sözleriyle hiç bitmeyecek bir diyalog içinde biçimlendiğini vurgular. Başkalarının sözleri kendilerine özgü ifade biçimlerini, inançları, değerleri değerlendirmeleri taşır. Birey başkalarından duyguyu ifade ediş biçimlerini kendi içinde eritip yeniden işler. Bu bakımdan dil her zaman çift seslidir. Bu yönüyle hem konulanın sesini dilini içerir hem de sesin işitme alanı içinde var olan veya hayal edilen bir muhataba yönelen bir işlevi vardır. Dil, toplum içindeki karşılıkları, etkileri ve etkileşim bağlamlarıyla düşünülür. Bu bakımdan dil kültürel bir varlık olarak tasvir edilmektedir. Dilden çıkan her sözün bir işlevi olduğuna vurgu yapılır. Bahtin'e göre söylemin birimleri sözcelerden oluşur. Sözce söz söyleme edimleri olarak tanımlanır. Dilin her kullanımında söz söyleme eylemine sözce denir. Sözceler toplumsal etkiler altında belli amaçlar ve niyetlerle kullanılır. Toplumsal sınıflar, meslekler kurumlar bağlamında farklı biçimde sözceler vardır. Resmi söylem, politik söylem, kamusal söylem, mesleklere göre hukukî söylem, edebî söylem vs. söylem türleri vardır. Bu türleri belli

eden sözceler, farklı biçimlerde de dili katmanlı bir bütün haline getirirler. Edebiyat da bu anlamda dil katmanları içinde kendine özgü bir söz türüdür. Edebî eserlerde sarf edilen dil, toplumsal anlamların dilin biçimsel kalıplarıyla kesişmesinden ortaya çıkar.

Edebî söylem konusunda değinilmesi gereken bir diğer isim Seymour Chatman'dır. *Öykü ve Söylem* kitabında Chatman, anlatı kuramına ilişkin yorumlarında söylemi metnin içeriğindeki (öyküdeki) ifadelerin biçimi olarak tanımlar. Chatman, metnin içeriğindeki ifadeleri biçimsel unsurlar olarak belirtmekten ziyade bunların birer söylem ile gösterilmesinin daha doğru olduğunu belirtir. Chatman'a göre öykü, söylem aracılığıyla iletişim kurar ve öyküyü “ifade eder.” Bu ifadeler ise iki türdür: süreğen (process) ve durağan (statis). Süreğen ifadeler “yapmak” ya da “meydana gelmek” biçimindeyken durağan ifadeler “olmak” biçimindedir (Chatman 2009, 23).

Sonuç olarak edebî söylem, edebî metnin kültürel ve siyasî bilgiyle ilişkili olduğunu, bu ilişkiyi aktarırken edebiyatın aktif bir rol üstlendiğini açıklar. Bu bakımdan edebiyatın herhangi bir kurguyu üretirken bir temsiliyet taşıdığını ve metinde çeşitli söylemler yaratan veya söylem kuran, söylem oluşturan bir yapısı olduğunu vurgulanır. Bu da metnin bir “söylem alanı” olduğunu gösterir. Yazarların metinde dil ile kurduğu bakış açısı, imgeleri ve gerçeklik algısı metnin söylemini oluşturur. Metinde kurulan birey, toplum, kurum, kural, norm, modernlik, geleneksellik inşası metnin söylemsel bağlamını verir. Edebî metin veya genel anlamda metin, söylem üstüne söylem üretilen bir alandır. Foucault deyimiyle bir düzlemdir. Edebî metinde herhangi bir şey üzerine üretilen her ifade bir yeni söylemdir. Bahtin deyimiyle her ifade ediş tarzı kendini tekrar etse de yeni bir şeydir.

Yukarıda belirtilen edebî söylem açıklaması aslında Türk edebiyatında da söylem çalışmalarının yapılabilir olduğu izlenimini doğurmaktadır. Çünkü Tanzimat'tan Cumhuriyet'e ve Cumhuriyet'ten günümüze edebiyat tarihi siyasal iktidarlar ile edebiyat arasındaki ilişkinin örnekleriyle doludur. Türk edebiyatında özellikle Tanzimat dönemi romanlarında yazarın konumu ve sesi bir söylem alanı olarak kendini sürekli belli eder. Daha sonra birçok edebiyat yazarı siyasal işlevle yazmış, salt söylem edebiyatı üretmişlerdir. Estetik düzeylerinin değerlendirilmesinden çok, amaçlılık ilkesi bağlamında değerlendirildiklerinde

ideolojik bilgiyi kaleme almada çekinceleri olmamıştır. Bu durum Türkiye’deki sosyal, tarihsel ve kültürel çalışmalarda edebî eserlerin mercek altına alınması sağlamıştır. Genellikle romanlar üzerinden yapılan çalışmalarda ideolojik konular göze çarpar. Türk modernleşme süreci, Batılılaşma pratiği, sosyal ve kültürel kalkınma biçimi, toplumsal değişim, toplumsal bilinç gibi konular üzerine yapılan çalışmalar edebiyatçıların metinleri ile yapılmıştır. Kuşkusuz birçok metin de buna uygun zemin sağlayan içerikler taşımaktadır. Niyazi Berkes, Şerif Mardin, Hilmi Ziya Ülken, Kemal Karpat, Taner Timur ve Kurtuluş Kayalı¹⁵ başta olmak üzere birçok tarihçi ve sosyolog bu işlevle edebî metinleri göz ardı etmemişlerdir. Roman türünün sokağın bir aynası olma işlevi gördüğü şeklinde genel izlenim Türk edebiyatında toplumsal bir işlevi olduğu kanaati vardır. Nitekim Fredric Jameson’ın belirttiği gibi ulusal alegori kapsamına birçok Türk romanı, öyküsü dâhil edilebilmektedir. Ayrıca edebî eserlerin içindeki söylemler dönemlerin ruhunun anlaşılmasına da katkı yapar. Tarihsel gerçekler bile edebî metinlerle değerlendirmelere konu olabilmektedir. Hatta edebiyatçıların çoğunun Türkiye’deki siyasal ve kültürel alanda önemli ideologlar olduğu görülür.¹⁶ Türkiye’de Türkçülük, İslâmcılık, Marksizm bağlamında birçok görüşün izleri edebî metinler üzerinde rahatlıkla sürülebilir.

Türk edebiyatında 1960’tan sonra kamusal alanda görülmeye başlanan ve edebî üretimleri ile belli bir gerçeklik alanı kurmaya çalışan İslâmî duyarlıklı öykü metinlerde de bir söylem pratiği söz konusudur. Metinlerde kurulan kimlik, mekân, toplum, modernite, gelenek odaklı kurgularda öne çıkan söylemler vardır. İslâmî duyarlıklı öykü metinleri, gerçekten kopuk, kurmaca düzeyle sınırlı, Türkiye’nin tarihsel ve kültürel zeminiyle ilişkilendirilemeyecek metinler değillerdir. Aksine Türkiye’nin yaşadığı modernleşme süreciyle doğrudan ilişkili ve kültürel zemini aynı olan metinlerdir. Bu metinler bir söylem alanı olarak kullanılmakta, kurulan dil ile bir anlam bağı ve gerçeklik ilgisi gerçekleştirilmektedir. Müslüman kimliğine yapılan vurgulamalarda genellikle moderniteyle sorunlu kişiler öne çıkarılır. Müslüman

¹⁵ Bu türden çalışmalara örnek olarak şunlar belirtilebilir: Şerif Mardin: *Türk Modernleşmesi*, Kemal Karpat: *Osmanlı’dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, Taner Timur: *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Hilmi Ziya Ülken: *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Niyazi Berkes: *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, Kurtuluş Kayalı: *Bir Kemal Tahir Kitabı Türkiye’nin Ruhunu Aramak*.

¹⁶ Konuyla ilgili olarak Türkçülük, İslâmcılık, Osmanlıcılık gibi fikir ideolojilerinin edebiyatçı isimler üzerinden geliştirildiği hatırlanabilir. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz: Çıkla 2004, 2007; Özgül, 2013.

öznenin şehirde ve taşrada kurduğu dünya ile geleneksel yaşamla olan bağı kendine özgü bir söylem biçimi olarak işlenir. Bu çalışmada İslâmî tavrındaki yazarların öyküleri içinde barındırdıkları söylem düzlemleri, söylem alanları ve kurgudaki dilsel ifade edişleri, dramatize edilen dil biçimi, özetle yazarların metinlerinde beliren edebî söylemleri tespit edilmeye ve açıklanmaya çalışılacaktır.

1.3. İslâmî Söylem

Çalışmanın bu kısmında İslâmî söylem kavramının temel dayanakları, içeriği ve tarihsel ile kültürel arka planı ele alınacaktır. İslâmî söyleme ilişkin yapılacak olan inceleme, Türkiye’de geçerli olmuş olan İslâmî söylem/ler üzerinden yapılacaktır. İslâm dininin evrensel yapısı düşünüldüğünde tüm İslâm dünyası için belli başlı bir söylem geçerliliğinin yapılamayacağı ve incelenen konuyla doğrudan ilişkili olamayacağı için çalışmada Türkiye merkezli bir yöntem izlenecektir. Bu bakımdan Türkiye’de geçmişten günümüze farklılaşan, çeşitlenen anlamlarıyla İslâmî söylemin tanımının neyi içerdiği, hangi dönemlere ayrıldığı ve bu dönemlerin hususiyetlerinin ne olduğu açıklanmaya çalışılacaktır.

1.3.1 İslâmî Söylem Kavramının Doğuşu, Dayanağı ve İçeriği

İslâm, her şeyden önce birçok unsuru kendinde barındıran bir vahiy dinidir. Hz. Muhammed’in vahiy yoluyla Allah’tan aldığı ve ilk olarak kendisinin hayata geçirdiği temel dinî öğreti ve esaslardan oluşan, zamanla Müslüman toplumlar tarafından geliştirilen bir din olup “insan, toplum, devlet gibi insanî konularda kendine has ilkeleri ve felsefesi bulunan tarihî tecrübenin, kültür ve uygarlığın genel adı(dır)” (Sinanoğlu, 17.11.2020). İslâmîyet, kâinat, insan, hayat gibi kavramlara çok boyutlu bakan, onları sınıflandırıp belli bir düzene göre onlara yön tayin eden (Fadlallah, 2000: 19), durum, olgu ve olayları açıklayıp yorumlayan ve buna uygun zemin oluşturan bir dindir.

İslâm’ın en büyük özelliklerinden biri “sosyal-dinî bir sistem” olmasıdır. Diğer semavî dinlerden farklı olarak belli bir kuruma ve otoriteye yer vermeden belli bir organizma gibi toplum içinde yaşar ve cemaati ön plana çıkarır (Türküne, 1994: 17). Hristiyanlıktaki gibi devlet ve kilise ayrımı da yoktur (Lewis, 2021: 13). Bu nedenle nüfus çoğunluğunun Müslüman olduğu ülkelerde İslâm, devlet dini olarak yerleşir

(Lewis, 2021: 15). Bernard Lewis'e göre "Müslüman ülkelerin çoğunda insanların kimliğinin ve topluma, ülkelere sadakatin İslâm gelenek ve anlayışına göre oluşması, son tahlilde bu konudaki ölçütlerin İslâm'da aranıp bulunmasını" sağlamıştır (Lewis, 2021: 15). İslâmîyet, toplumun her alanında kuşatıcı formlara sahiptir. Dolayısıyla İslâm "Siyaseti de; yani toplumu kimin yöneteceğini, yönetenlerin yetkilerini, yönetilenlerin haklarını da ihtiva eder" (Türküne, 1994: 19). Hayatın her yönünde etkin olan İslâmîyet, bireylerin iradesini belirleme, somut bir "sosyal ahlâk sistemini" uygulama ve bunları belli bir ölçüye göre tayin etme yetkisi taşımaktadır. Bu yönüyle toplumsal ve siyasal içeriklere sahip bir ideoloji hüviyeti taşır (Bayat, 2015: 38).

İslâmî söylem ise İslâmîyet üzerinden bir temellendirme sağlayarak doğa ve insanla ilgili alanlara dair üretilen söylemlerin bütününe ifade eder. Herhangi bir söylem biçiminin inşa edilmesinin temelinde dönemlerin ruhuna göre beliren ihtiyaçlar yatar. İslâmî söylem/ler/in¹⁷ ortaya çıkması, inşa edilmesi veya İslâmî nitelikli siyasal ve kültürel üretime girilmesi, 'modern zamanların' İslâm dinine ve Müslümanların yaşam kültürüne yaptığı etkilerin bir sonucudur. İslâmî söylem üretimi; İslâm dinine, Müslümanların yaşadığı yer olarak adlandırılan İslâm topraklarına, Müslümanların yaşam kültürüne, zamanın zorluklarına, nesillerin değişimlerine dair olup İslâmî yaşam standartlarının dünya üzerinde geçerli kılınma isteğinin bir tezahürüdür. Müslüman toplumlar arasında İslâmî değerlerin zayıflamaya başladığı, toplumsal ahlâksızlık, eşitsizlik ve zulümlerin olduğu dönemlerde bunlara karşı üretilen söylemlerin referansı İslâm dini olmaktadır (Kara, 2018a: 20).

İslâmî söylemin içeriğini oluşturan kavramlar, tarihsel bağlamda "İslâmcılık" fikriyle ifade edilir. İslâmcılık fikri doğrudan İslâmî olan demek değildir. Ancak İslâmcılık, İslâm'la ilişkili olarak düşünülen bir söylem biçimidir. İslâmî ideoloji olarak da tanımlanan İslâmcılık İslâm'ın bir ideoloji olduğunu savunmaz. Ancak temel felsefesini İslâm'dan alır. İslâmî söylem de bu manada İslâm dini referanslı olarak

¹⁷ Türkiye'deki İslâmî söylemler genel itibariyle tek bir ideolojiden ziyade "İslâmlar" şeklinde tanımlanmadır (bkz. Al-Azmeh, 2017) İslâmlar söylemi Türkiye'de İslâmcılığın melez desenler üzerinden okunmasına yol açmış (bkz. Göle, 2000b), melez yapının ürettiği gelenekler sürekli kendini yeniden icat eden bir sistem şeklinde tanımlanmıştır.

üretilen ideolojik dinî bilgilerdir. Çalışma boyunca İslâmcılık şeklinde tanımlanacak bu bilgi alanı, Müslümanların İslâm dininin parametrelerinden hareketle ortaya koydukları siyasî ve fikrî ideolojidir.

İslâmcılık, İslâm dinini referans aldığı için “her yeni durumda işleyen”, genişleyen ve “kendini üreten bir süreçtir” (Bulaç, 2018: 51). İslâmcılığın siyasi anlamı, dayanakları, toplumsal ve kültürel temelleri, yerel ve evrensel ilişki biçimleri, kitlelerle olan davranış tarzları İslâmî söylemin muhtevasını belirlemektedir. Söylemin hareket noktası ise toplumsal olan ile düşünsel olan arasında dinseliliğin kurulması amacıyla belli bir dengeyi kurma ve koruma şeklidir (Çiğdem, 2018, 28). Her söylemin bilgi kaynağı, anlam dünyası ve gerçeklik kavrayışı farklıdır. İslâmî söylemin içeriğini de din belirlemektedir. İslâm dinine mensup Müslüman kişi ve grupların, zamanın ruhuna uygun olarak ürettikleri her şey İslâmî söylem tarihindeki değişiklikleri gösterir. Bu durumda çeşitli ve farklı söylem biçimleri görülebilmektedir.

İslâmî kavram, düşünce ve modern siyasal İslâmcı isimler üzerine yaptığı çalışmalarla bilinen İsmail Kara’ya göre İslâmî söylemin çerçevesini çizmek, sınırlarını belirlemek iki nedenden ötürü zordur. İlki İslâmcılık kavramının tarihte ve güncelde yaşadığı meşruiyet sorunudur. İkincisi ise İslâmcı olarak nitelenen kişilerin, grupların veya düşüncelerin genellenmesi sonucu İslâmî söylemin ayırdına varmak sorunlu bir durumdur (Kara, 2018a: 14-15). Kara, Cumhuriyet Türkiye’inde İslâmcı kesimlerin rejimle yaşadıkları meşruiyet sorunu nedeniyle hiçbir zaman kendilerini İslâmî söylem üzerinden tanımlamadığını, İslâmî kesimin “İslâmcılık” kavramını kabul etmede sorun yaşadığını ve “Müslüman” kavramını tercih ettiklerini söyler (Kara, 2018a: 16). Bu hususla İslâmî söylemin tanımlanması bir meşruiyet sorunundan dolayı kolay değildir. Özellikle bu tavır 1980’li yıllara kadar devam etmiştir. Nihayetinde Kara, İslâmcılığı: “Siyasal davranışın Müslümanlık algısıyla buluştuğu her noktada ortaya çıkabilen bir kimlik, bir algı olarak” düşünülmesi gerektiğini ve bu nedenle “Siyasal pratiğinin merkezine İslâm’ı koyan her türlü Müslüman oluşumu İslâmcılık” şeklinde izah eder (Kara: 2018a: 18). Türkiye’de her ne kadar 1980’li yıllara kadar Müslümanlık kavramının İslâmcılık kavramı yerine kullanımı yeğlense de bu bağlamda üretilen söylem biçimleri genel manada İslâmcılık şeklinde literatüre girmiştir. Bu nedenle İslâmcılığın modern bir siyasal ideoloji şeklinde değerlendirmek

gerektiği kanaati baskın ve yaygındır. Bu durumda ortaya çıkan sorular bulunmaktadır. Örneğin, Müslümanlık kavramının ideolojikleşmesi durumunda bir dinin yaşanması mı yoksa savunulması mı daha öncelikli hale gelir? Dinî düşüncenin ideolojik özne olarak belirmesi, dinin yerleşik algıları üzerinden mi yoksa yeni söylemler üretilerek mi hareket edilmesini gerektirir? Bu gibi sorular, İslâmî söylem kavramının dayanaklarını ve söylemin neyi içerdiğini açıklamayı zorunlu kılar.

İslâmcılık farklı şekillerde tanımlanan ve söylem biçimlerinin değişken olduğu bir ideolojidir. Hem evrensel anlamda hem de Türkiye özelinde birbirinden farklı aşamalardan geçtiğinden farklı söylem alanlarına sahiptir. Türkiye’de İslâmî söylemin haritalandırılması, tarihsel, kültürel ve sosyolojik izahının yapılması farklılaşmaktadır (Türköne, 1994: 24-45; Bulaç, 2005: 48; Şentürk, 2019: 111-112).

İslâmcılığın belirmesi ve kimlik kazanma süreci 19. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşmiştir. 19. yüzyılın sonlarında Osmanlı devletini kurtarma ve bir arada tutma fikirlerinden biri olan İslâmcılık (Ülken, 2014:196), bu dönemde küresel bir güç haline gelen Batı dünyasının etkisiyle İslâm dünyasında baş gösteren ve modernleşme sürecinin yarattığı siyasal bir ideolojidir (Gencer, 2013: 69). İslâmcılığın, iki nedenden doğduğu varsayılır. Öncelikle siyasî-iktisadî başarısızlıklar ve Batılılaşma hareketinin başarısız sonuçlarından doğmuştur. İkincisi ise Batılı yazarların Osmanlı devleti üzerinden İslâm dinine olan saldırılarına karşı koyabilmek için doğmuştur (Ülken, 2014: 280).

Mümtaz’er Türköne, *Siyasal İdeoloji Olarak İslâmcılığın Doğuşu* adlı kitabında İslâmcılığın bir ideoloji olarak nasıl doğduğunu açıklar. Türköne’ye göre, geleneksel değerlerin açıklayamadığı hızlı toplumsal değişimler, kitle iletişimin artması ve din adamları yerine aydın sınıfının yeni değer unsurlarıyla belirmesi İslâm toplumunun değişmesini hazırlamış, bu durumda da İslâmcılık doğmuştur (Türköne, 1994: 24). Öncelikle ideoloji ile din ilişkisini kuran Türköne, dinî bir ideolojik sistem olarak görür. Türköne, Clifford Geertz’ten mülhemle bir din olarak İslâmîyet’in ideolojiye benzer şekilde sembolik haritalar veya semboller sistemi üreten, fertlere ve sosyo-politik çevresine anlamlar kuran bir yapıda olduğunu belirtir. İslâmîyet de inananlara bilişsel haritalar sunan, ideolojiler gibi fertlere “psikolojik denge

mekanizması sağlayan”, “dünyayı anlamlandırmasına ve kendisine bir istikamet çizmesine” yarayan bir işlev kazandırmaktadır. Aynı şekilde ideolojiler gibi belli bir sosyal grubun dağılmasını önleyen “bir sosyal tesianüt aracı”dır (Türköne, 1994: 24). Bu bakımdan İslâmîyet’in ideolojiler gibi belli işlevleri yerine getirdiği açıklanır. Türköne bu bağlamda İslâmîyet’in ideoloji olarak tanımlanmasını sağlayan unsurlarını sayar. Buna göre modern zamanların bir fikir yapısı olarak ideolojiler sanayileşme süreciyle ortaya çıkan farklılaşmanın ürünüdürler. Ancak Doğu toplumlarında sınıf sistemi ve sosyal tabakaların olmaması nedeniyle İslâmcılık ideolojisini doğuran sebep nedir? Türköne’ye göre “akültürasyon” (acculturation) kavramı durumu açıklamaktadır. Akültürasyon kısaca “bir grup veya ferdin başka bir kültürün özelliklerini elde etmesi demektir.” Kùltürlerin ilişkiye geçmesi sonucu, orijinal kùltürde değışimler oluşur. Böylece Batı’dan gelen ideolojik fikirlerin geleneksel İslâmî düşüncıyla birleşimi sonucunda, “İslâmîyet’in ideoloji formunda yeniden sistemleştirilmesi” söz konusu olmuştur (Türköne, 1994: 25).

Türköne modern bir ideoloji olarak İslâmcılığın doğuşundaki hususları da sıralamaya çalışır. Türköne’ye göre Osmanlı topraklarında akültüratif unsur olarak beliren fikir milliyetçiliktir. Ancak İslâm topraklarında Batı’da olduğu gibi bir sosyal değışim yaşanmadığı için milliyetçiliğın ideolojik formu yerli düşüncenin sentezlenmesiyle İslâmcılık şeklinde tezahür etmiştir. İslâmcılık, Osmanlı’da milliyetçilik ideolojisinin yerli unsuru olarak yer edinir. Bu durumda Batı’dan gelen akültüratif unsur olan milliyetçilik, yerli unsur olan İslâm’la birleşiminden İslâmcılık doğmaktadır. İslâmcılık, İslâm dininden farklı olarak Batılı modelleri kullanarak bir modern ideolojidir. Rasyonel aklı kullanan, dünyevi gerçeklerle haklılık arayışı içinde, çağın paradigmalarına uygun bir ideolojidir. Geleneksel İslâm’da yer alan insan aklının ve eylemlerinin sınırlarının sorgulanması ile karşılaşılır. Ayrıca İslâmcılık ideolojisi modern bir yapı gibi rakip olarak diğer dinleri değil, diğer ideolojileri görür. Bu bağlamda geleneksel İslâm’da olduğu gibi Hristiyanlık veya Musevilik değil, batıcılık, milliyetçilik gibi ideolojilerle savaş verir. Özellikle 19. yüzyılın aklı öne çıkartan pozitivist felsefesi İslâmcılığın rakip ideolojisidir. Bu durumda Panislâmizm fikri karşısında Panslavizm veya Pancermenizm düşüncesi belirir. Ancak İslâmcılık rakip ideolojilerden faydalanır da. Örneğın Batıcılık’taki “terakki” anlayışı İslâmcılığın ana düşüncelerinden biri haline gelmiştir.

İslâmcılığın bir diğer önemli noktası bütün inananlara hitap etmesidir. Geleneksel İslâm'da herkesin sosyal şartı ve aklî yapısına göre dinî düşünce algılaması farklıdır. Buna göre “havas” ve “avam” şeklinde ayrılan iki kesime göre dinî düşünce aktarılır. Böylece her şeyi bilmesi gereken kesim ile her şeyi bilmesine lüzum olmayan kesim vardır. Ancak modern İslâmcılıkta tekçi ve merkeziyetçi bir durum söz konusudur. Kitle iletişim araçları, gazeteler bu işlevi yerine getiren unsurlardır. Eğitim sisteminin yaygınlaşması, ulema dışında halk arasından çıkan aydınların dinî düşünceyi yaymaya başlaması şeklinde genel bir din bilgisi akışı sağlanır (Türköne, 1994: 29). Yine Batı'dan gelen, halkın yönetimde olduğu demokratik sistem geleneksel İslâm'da bir meşruiyet sorunu yaratır. Geleneksel İslâm'da yönetimin monarşik yapısı gözden geçirilmek zorunda kalır. Aydınların gazeteler aracılığıyla halka hitap etmesi, kanun, hürriyet, demokrasi konularında halkı bilinçlendirmesi İslâmcılık ideolojisinde yeni şeylerdir. Bütün bunlar geleneksel İslâm toplumunun kendi içinde devinimleri yaşamadan batılı ideoloji ile tanışması sonucu oluşur. Bu da İslâmcılığın doğuşundaki temel ve genel hususlardır (Türköne, 1994: 31).

Bedri Gencer, “Şeriatçılıktan Medeniyetçiliğe İslâmcılık: Bir İslâmcılık Tipolojisine Doğru” başlıklı yazısında İslâmcılığın bir ideoloji vasfını vurguladıktan sonra bu ideolojinin de özünde iktidar ve muhalefet durumuna göre işlevsel olan entelektüel bir silah olduğunu belirtir (Gencer, 2013: 72). Bir ideoloji olarak da İslâmcılık, “İslâm'ın müdafaası demektir” (Gencer, 2013: 72). Bu müdafaa genelde İslâm dünyasının kültürel manada sömürgeleştirilmesine karşı çıkma gibi bir nitelik taşır. Nitekim İslâmcılar arasında 20. yüzyılda İslâm ve ideoloji kavramlarının aynı zeminde kullanımı yaygınlaşmıştır. Örneğin, Endonezya'da İslâmcı siyasî parti Mescumi'nin lideri Muhammed Nasır, 1950 yılında *Bir İdeoloji Olarak İslâm* adlı bir risale yayımlamıştır. Pakistan'da Halife Abdülhakim *İslâmî İdeoloji* adlı eserini yayımlamıştır. Türkiye'de de Necip Fazıl Kısakürek, İslâm'ı bir ideoloji olarak sunduğu eseri *İdeolocya Örgüsü*'nü 1968 yılında yayımlar. Ayrıca 1969'da kurulan Millî Nizam Partisi'nin kuruluşuyla Millî Görüş hareketinin başladığı yıllarda İslâm bir partinin ideolojik söylem alanı içerisine girer (Gencer, 2013: 73).

İsmail Kara “İslâmcı Söylemin Kaynakları ve Gerçeklik Değeri” (2018b: 34-47) başlıklı yazısında İslâmî söylemin kaynaklarını ve değerlerini açıklamaya çalışır.

Kara'ya göre, öncelikle Allah'ın nizamı olan Kur'an'ın bu hükmünün anlam kaybına uğraması ve dinî değerlerin değişimi söylem üretimine kaynaklık eder (Kara, 2018b: 35). İkinci olarak İslâm dini ile devlet mekanizması arasında kurulan ilişkiler nedeniyle söylemin içeriği devletin zamana göre değişimiyle şekillenir. İslâm referanslı devletlerin herhangi bir olay karşısında değişim göstermesi, İslâm'la olan ilişkide de yeni söylemlerin üretilmesine vesile olur. Örneğin, II. Meşrutiyet dönemi İslâmcıları arasında hâkim söylem olan dinî değerlerle olan bağın çözülmüş olduğu söylemi, Osmanlı'nın savaşlarda mağlup olması üzerine üretilmiştir. Üçüncü olarak modernleşme döneminde İslâmî söylem kendini savunmacı bir yöntemle var etmeye çalışır. Böylece, modern kurum, kavram ve olgular üzerinden İslâmî söylemin dayanakları gelişir. Dördüncü olarak oryantalist¹⁸ düşüncenin ürettiği “İslâm ilerlemeye engeldir” söyleminin karşılığı olarak söylem dayanakları gelişir. Son olarak modernleşme süreciyle birlikte değişen ahlâk anlayışına çözümler üretme, yitirilen tasavvufî ahlâkın modern ihtisasını sağlamaya yönelik dayanak noktaları bulunmaktadır (Kara, 2018b: 33-44). Bu sonuncu kaynak noktasının modernleşme pratiğini dinin merkezine yerleştiren bir söylem anlayışı vardır. Başlangıçta Türk modernleşmesinin dinin kurumlar ve geleneksel halk yaşamı üzerindeki etkisini değerlendirilip dinî anlamda bir modernleşmeyi sağlama niyetinin olduğu varsayılır (Kara, 2013:19). Ayrıca modernleşme konusunda Arnold Toynbee ve Ernest Gellner'in “İslâm'ın modern dünya içinde ahlâkî aşınmanın yol açtığı derin boşluğu doldurabilecek bir din olduğunu” (Bulaç, 2018: 61) vurgulamaları hem bu iki ismin yakından takip edilmesini sağlamış hem de İslâmcılık söylemleri arasında modernleşme düşüncesini olumlu gören görüşlerin de çıkmasına imkân vermiştir.

İslâmî söylemin dayanaklarının içerdiği tanımlar söylemin içeriğini göstermektedir. İslâmî söylemin en önemli tanımı, “Modern (uzun tarihi sürçlerle ve gelenekle irtibatları zayıflamış), modernleştirici (modernist), ideolojik (genelleştirmeci, indirgemeci, basit, siyasi) ve büyük ölçüde seküler bir söylem” (Kara, 2018b: 41) olmasıdır. İslâmî söylemin güçlü ve gür sesli bir söylem olduğunu söyleyen İsmail Kara bunun nedenini “bir kurtuluş ve direniş hareketini” olmasına

¹⁸ Oryantalizm: “Din, dil, bilim, düşünce, sanat, tarih gibi alanlarda Doğu dünyasını inceleyen ve Doğu hakkında değer yargıları üreten Batı kaynaklı kurumsal faaliyet.” Olarak tanımlanır. Daha ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz Bulut, 17.11.2020.

bağlar. Zalimlere direnip şehadete çağırdığı gibi muhtaçlara yardım etmeye, nefse karşı mücahedeye de davet eder (Kara, 2018b: 41). Burada anlaşıldığı kadarıyla İslâmî söylem moderndir ancak Batılı modernizm olgusuna da karşıdır. Kara, bunun çelişkili paradokslar taşıdığını da belirtir. Çünkü aynı söylem içerisinde dinî olanla seküler olan yan yana yer almaktadır. Ayrıca modern bir söylem olarak İslâmî söylem modern olma unsuruna uygun olarak tekçi ve merkezîyetçidir (Kara, 2018b: 42). Modern bir söylem olmasının yanı sıra İslâmî söylemin içerisinde geleneksel olma vasfı da yatar. İslâmî değer anlayışında önemli bir unsur olan gelenek, İslâmî söylemde bir var oluş demektir. Bu nedenle gelenekten kopmak dinden kopmak şeklinde yorumlanmaktadır. Ancak bir başka paradoksun da doğuşu demektir bu. Çünkü geleneksel olanı sürdürmek hantallaşmış yapıların, hurafeleşmiş unsurların da devamına ses çıkaramamaktır.

İslâmî söylem biçimlerinde tarihsel bağlam içinde bazen tek bir söylemin bazen de aynı dönemde birkaç söylemin oluştuğu ve geliştiği görülür. Bunlar arasında ilk önce ortaya çıkan 19.yy’da beliren söylem biçimlerinden biri olan İttihad-ı İslâm söylemi şeklinde tanımlanan “İslâm Birliği” söylemidir. Siyasi bir ideolojiye kesin olarak dönüşüm demek olan bu söylemde İslâm milletlerinin ümmet çatısı altında birleşimini amaçlar. Mümtaz’er Türköne, İttihad-ı İslâm söyleminin Sultan Abdülaziz (1830-1876) dönemine kadar gittiğini belirtir (Türköne, 1994: 33). Hilmi Ziya Ülken ise İslâmî söylemin ilk başta ahlâkçılık cereyanı olarak başladığını, İslâmcılar ile Avrupalılar arasında bir çekişme sonucunda bu söylemin siyasal hale büründüğünü dile getirir (Ülken, 2014: 284). Ancak genel kanaat İttihad-ı İslâm söylemiyle başladığı üzerinedir. Batı’da Panislâmizm olarak bilinen bu söylem, Osmanlı’da Cemâleddin Efgânî’nin (1838-1897) fikirleri bağlamında inşa edilen fakat zamanla geçerliliğini yitiren bir söylemdir. Panislâmizm, milliyetçiliğin olduğu bir zamanda belirdiği için İslâm milliyetçiliğine tekabül eden bir ideoloji şeklinde izah edilir (Türköne, 1994: 41). II. Abdülhamid’in siyasi ideolojilerinden biri olduğu iddia edilse de Niyazi Berkes’e göre gerçekte doğru olmayıp Batılı yazarların iddiasından ibarettir (Berkes, 1978: 356). Panislâmizm fikri, İslâm âleminin birçok yerinin İngiliz, Fransız, Hollanda, Portekiz gibi ülkelerinin sömürgesi altında olması nedeniyle uzak bir idea olarak belirdi. Bu nedenle fikir pek geçerli bir alanı ihtiva etmedi (Ülken, 2014: 285). Yine Balkan Savaşları (1912-1913) ve I. Dünya Savaşı’nda (1914-1918) gerçekleşen

olaylar nedeniyle bu fikrin gerçekleşmeyeceği anlaşıldı. Bu söylem bağlamında İslâmcılığın ütopyik muhtevaya yakın durduğu belirtilir (Doğan, 2013: 123).

Evrensel niteliği de olmakla birlikte genellikle bilinemez bir alanı kuşatan ve Panislâmizm söylemiyle benzerlik gösteren bir diğer söylem türü “ümme söylemi”dir. Müslümanların bir millet olduğunu vurgulayan söylem tarihsel anlamda hep var olan bir ideal birliktelik anlayışını yansıtır. Ancak ümme söylemi modern siyasal söylemler bağlamında bir söylem olarak doğuşu, yayılması ve inşa edilmesi Cumhuriyet sonrasında olmuştur. Özellikle Osmanlı devletinin yıkılması sonrasında halifeliğin kaldırılmasıyla (3 Mart 1924) ümme söyleminin İslâmcı söylemde olumlu değil, olumsuz niteliği olabileceğini iddia eder. Çünkü bir gerçeklikten ziyade yersiz-yurtsuzlaşma şeklinde tezahür eden ümme söylemi devlet, memleket, toprak gibi kavramların zayıflamasına neden olmuştur (Kara, 2018b:37).

İslâmî bir söylem biçimi olduğu iddia edilen Türk Müslümanlığı söylemi ise ayrı bir konu olarak önem arz eder. Türkiye’deki Müslümanlığın ılımlı yapısı dikkate alınarak “Türk Müslümanlığı” tanımlaması yapılır. Ömer Çaha (2018:478-489), Türk Müslümanlığının ılımlı karakter kazanmasında rol oynayan tarihsel nedenleri dört başlıkta açıklar. Türk Müslümanlığının ılımlı bir karakter taşımasının ilk nedeni Çaha, dinin devletle olan tarihsel ilişkisinde yattığını belirtir. Buna göre Selçuklu ve Osmanlı deneyimlerinden İslâm dini devletin altında konumlandırılmıştır. Bu sayede denetlenen ve İslâm’ın devletle fikir üreten bir sisteme sahip olması ılımlı bir karakter sergilemesine neden olmuştur. İkinci olarak Osmanlı’nın siyasal yönetim anlayışından kaynaklanmaktadır. Osmanlıda kamu hukukunun örfî hukuka dayandırılması ılımlı karakteri şekillendirmiş bir diğer nedendir. Üçüncü olarak Osmanlı’nın yerleştiği coğrafyanın Doğu-Batı arasında bir köprü olarak yer alması iki kültürün arasında kalmasına, kozmopolit bir yapıya yol açmış böylece ılımlı bir karakterin öne çıkmasını sağlamıştır. Dördüncü ve son olarak İslâm tasavvufu ılımlı karakterli bir Türk Müslümanlığının dayanaklarından biridir. İslâm tasavvufunun insan ve tanrı anlayışının yumuşak bir anlayışa sahip olması, vahdeti vücud anlayışından kaynaklanan insanın yüce ve kutsal sayılması, mülayim bir insan kimliğini doğurmuş ve böyle ılımlı bir Müslümanlık karakterinin oluşmasını sağlamıştır.

İslâmî söylemleri kimin ürettiğine bakıldığında ise Türk modernleşmesi pratiğinde olduğu gibi¹⁹ İslâmî söylemleri kuran, yenileyen veya sürdüren sözcülerin edebiyatçılar²⁰ olduğu görülür. Özellikle Cumhuriyet’ten sonraki süreçte edebiyatçılar söylemleri üreten, yayan, geliştiren isimlerdir. Edebiyatçı isimlerin öne çıkması söylemin “intellectten çok intuition ’a [sezgiselliğe] dayanan bir hareket” olmasına neden olmuş, bu da söylemlerin çoğunlukla tepkisel ve romantik kalmasına neden olmuştur (Çiğdem, 1996: 1228). “Bununla beraber âlimler (medreseliler), şeyhler (tekke ve tarikat mensupları), üniversite hocaları, siyasetçiler, bürokratlar, matbuat mensupları da küçümsenemeyecek oranlardadır” (Kara: 2013: 20). Ahmet Çiğdem’e göre Cumhuriyet’le birlikte İslâmî anlamda dinî söylemin yorumu, Diyanet İşleri, Yüksek İslâm Enstitüleri ve İmam Hatipler aracılığıyla, “devletçi-otoriter” bir karakter taşımaktadır (Çiğdem, 2018: 31). Ayrıca belirtilen kurumlarda yetişen ve İslâmcılık söylemine katkılar yapan İslâmcı entelektüellerin katkı yaparken devletle organik ilişkileri olan, bürokratik kademelerde görev alan veya hâkim, doktor, mühendis gibi “modernleştirici bir korporasyonun aslî ögesi olarak iş gördüklerini” belirtir. Bu öznenin kendi dinî cemaatinin bağımsız münevveri olmaktan ziyade dinin denetim işlevine katkıda bulunduğunu belirtir (Çiğdem, 2018: 31).

İslâmî söylemi üreten kişileri kimler olabileceği sorusu²¹ genellikle değişse de İslâmcılığın İslâmî öze dayanmadığı konusu öne çıkar. Yahya Kemal, Erol Güngör, Cemil Meriç gibi Türkiye’nin kültürel alanında önemli fikir adamlarının İslâmî mi İslâmcı mı olduğunu soran D. Mehmet Doğan, İslâmcılığın “pür dinî bir hareket olarak görülmemesi” gerektiğini söyler. Doğan’a göre, “Modern zamanlarda batı tasallutuna karşı Müslüman toplumun değerlerini referans alarak görüş geliştiren, fakat radikalliği kendine yakıştıran İslâmcılarla bir ilişkisi olmayan fikir adamları da bu kategoride değerlendirilebilir” (Doğan, 2013: 128)

¹⁹ Tanıl Bora, Türk modernleşmesinin ulemeden üdebaya doğru bir geçiş olduğunu ileri sürer. Buna göre ulemanın yarattığı boşluğu şairlerin ve yazarların devraldığını açıklar (Bora, 2017: 448).

²⁰ “Türkiye’de İslâmcılık düşüncesinin edebiyatla, özellikle şiirle yakın ilişkisi konusunda erken ve önemli bir çalışma” için (bkz. Muhiddin, 2004).

²¹ Cumhuriyet döneminde İslâmî söylemin üretici yine genellikle edebiyatçılar olmuş, söylem üretim yerleri ise dergiler tercih edilmiştir. 1970, 1980 ve 1990’lı yıllarda kitaplar dışında dergilerin ve basının İslâmî söylemi üreten yerler olduğu görülür. Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz: Kentel, 2018:721-781.

İslâmcılığın amaçları ise şöyle sıralanabilir: a) dinin sahih özüne, asıl kaynakları olan Kur'ân ve Sünnet yoluna dönmek, b) sömürgeciliğe, Batı'nın tasallutlarına karşı koymak, c) İslâmî temelde geniş kapsamlı bir ıslahat/ihya/reform/tecdit hareketine girişmek, d) eskiden olduğu gibi yine bağımsız, özgür, onurlu ve görkemli günlerine dönmek ve yeryüzünde iyilik, hayır, adalet ve ilerleme temelleri üzerinde yükselen bir medeniyet kurabilmek (Bulaç, 2018: 59).

Genel anlamda İslâmî söylemlerin, İslâm ile modern bir felsefenin, ideolojinin veya düşüncenin eklemelenmesiyle oluştuğu görülür. Bu nedenle İslâmcılık düşüncesi eklektik bir yapı ihtiva etmektedir. Kendisine yakın gördüğü düşünceleri içine alarak metot üretme anlayışı bulunur. Ancak eklektik yapı, İslâmî özden uzaklaşma mı yoksa İslâmî yöntemin çağa uygulanması mı olduğu sorusu ise muğlak ve cevaplandırılması birçok açıdan sorunludur. Fakat İslâmcılık geçmişten bugüne sürekli eklemelenerek çeşitlenen, ilerleyen, söylemler üreten bir ideoloji olarak belirlemektedir.

İslâmî söylemin dayanaklarını ve içeriğini izah ettikten sonra söylemin Türkiye'de tarihsel arka planına değinmekte fayda vardır.

1.3.2 Türkiye'de İslâmcılık İdeolojisinin Tarihsel, Siyasal ve Kültürel Arka Planı

Türkiye'de İslâmcılık düşüncesi üzerine yazan birçok isim ve kaynak bulunmaktadır. İslâmcılığın Türkiye serüveni hakkında oldukça fazla literatür olması nedeniyle seçici olmak lüzumu doğmaktadır. İslâmcılık üzerine yazan İsmail Kara (2018, 2013), Mümtaz'er Türköne (1994), Azmi Özcan (1997), Gökhan Çetinsaya (2009), Ali Bulaç (2005, 2018), Hulusi Şentürk (2019), Bedri Gencer (2017), Nuray Mert (2018), Tanıl Bora (2017) gibi birbirinden farklı yöntem ve esaslarla İslâmcılık fikrinin serüvenini belirleyen isimlerdir. İslâmcılığı farklı değerlendiren bütün kaynaklar göz önüne alınarak bu çalışmada İsmail Kara'nın dönemlendirme mantığı etrafında bir tasnif yapılacaktır. Ayrıca Ali Bulaç'ın nesil fikri üzerinden yaptığı tarihsel okumadan da faydalanılacaktır.

Türkiye'deki İslâmcılık ideolojisinin tarihsel ve kültürel gelişimini dönemlendirirken ortaya çıkan temel husus, İslâmcılığın Cumhuriyet'ten önceki

İslâmcılık ile Cumhuriyet'ten sonraki İslâmcılık olarak birbirinden farklı yapı ve düşüncede olduğu gerçeğidir. Cumhuriyet öncesi İslâmcılık genellikle tarihsel koşulların, siyasi arayışların bir sonucu olarak doğan ve realist, makul bir ideoloji olup Osmanlı devletinin sahip olduğu teokratik yönetim ile İslâmîyet referanslı Kânûn-ı Esasi²² ile doğrudan ilişkilidir. Ancak 1923'ten sonra İslâmcılığının laik ve seküler Kemalist ideolojiyle kurulan Cumhuriyet rejimi karşında bir değişimi söz konusu olmuştur. Cumhuriyet'ten sonraki süreç genellikle toplumsal gelişmelerle alan kazanan ve milliyetçi-muhafazakâr söylemler de içeren bir işleve sahiptir.

İslâmî söylem, tarihsel bağlamda, Cumhuriyet'ten önceki dönemler, Cumhuriyet sonrası Tek Parti dönemi, 1960-1980 dönem ve 1980 sonrası dönem şeklinde dönemlere ayrılmaktadır (Kara,2013: 20).

1.3.2.1 Başlangıç Dönemi (1870-1908)

İslâmcılığın 1867-1873 yılları arasında Osmanlı aydınları arasında başlayan bir ideoloji olduğu daha önce vurgulanmıştı (Türköne, 1994: 32). Bu dönemde Osmanlı modernleşme sürecinde kurulan modern okulların İslâmcılık tartışmalarını başlatan bir unsur olduğu söylenir. Modern okullar, geleneksel dinî yaşamla ikircikli bir eğitim farklılığı girer, bu sayede bilginin kaynakları ve değeri konusunda farklı anlayışların doğmasına, zihniyet değişimine sebebiyet verir. Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) fermanları ile başlayan, okulların modern eğitim yapısına kavuşmasıyla sürdürülen modernleşme süreci hürriyet, hak, hukuk, kanun, millet, rejim, hilafet gibi konuların İslâmcılık düşüncesinin temel konuları olmasına neden olur (Kara, 2013: 22).

Bu dönem “İttihad-ı İslâm” dönemi şeklinde tanımlanır. İttihad-ı İslâm ile birlikte Osmanlı devlet rejiminin nasıl devam edeceğine, vatandaşlarının nasıl yaşayıp tanımlanacağına dair İslâmî pencereden bir çözüm üretme göstergesidir. Bu bakımdan İslâmcılık bir fikir olarak bu tarihlerden itibaren doğmaya ve şekillenmeye başlar. İslâmcılık fikri öncesinde başlayan İttihad-ı Osmani (Osmanlıcılık) fikrinin başarısız olması üzerine yapılandırılan bir fikirdir. İttihad-ı İslâm fikrinin II. Abdülhamid döneminde uluslararası siyasette bir araç olarak kullanılmasıyla “Yeni Osmanlılar

²² Osmanlı Devleti'nin 1876 yılında yürürlüğe giren Anayasası niteliğindeki Kânûn-ı Esasi için ayrıca bkz: Aydın, 20.11.2020.

Cemiyeti mensupları başta olmak üzere dönemin edebiyatçı ve gazeteci aydınlarının da büyük katkılarıyla II. Meşrutiyet sonrası İslâmcılık hareketini hazırlayan bir süreç olmuştur” (Kara, 2013: 23).

İslâmcılık bu dönemde henüz bir kimlik kazanmamıştır. Dönemin aydın ve yazarlarının Osmanlı devletinin devamı için uğraş verdiği, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Ziya Paşa gibi isimlerin gazete ve diğer edebî eserlerinde işlediği İslâmcılık bir ideoloji olmak dışında bu dönemde batıcılık, milliyetçilik gibi fikirlerle ortaklıkları olan ve bunlarla birlikte düşünülmesi gereken bir düşünce biçimidir (Kara, 2013: 23). İslâmcılık ideolojik bir kimlik halini alması II. Meşrutiyet döneminde gerçekleşmiştir. Ancak Mümtaz’er Türköne’ye (1991: 25) ve Bedri Gencer’e (2013: 76) göre bu dönemdeki İslâmcılık ideolojik bir yapıdadır ve derindir.

Bedri Gencer bu dönemde İslâmcılık için önce çıkan üç isimden bahseder. Bunlar Ahmed Ziyâeddîn Gümüşhânevî (1813-1893), Ahmed Cevdet Paşa (1822-1895) ve Ahmed Mithat (1844-1912)’tir. Bu isimler sayesinde İslâm siyaseti ayakta kalmış özellikle Gümüşhane’nin büyük yararı dokunmuştur (Gencer, 2013: 76)

Bu dönemi etkileyen önemli isimler olarak Müslüman modernistler olarak tanımlanan Cemâleddin Efgânî, Muhammed Abduh, Şiblî Numânî Seyyid Emir Ali ve Reşid Rıza isimler vardır. “Reşid Rıza’nın yönettiği *el-Menâr* dergisi İslâm âleminin her tarafından okunup tartışılarak, yeni bir İslâm âlemi kamuoyu oluşumuna örnek olmaktaydı” (Aydın, 2013: 69). Ancak bu dönemin yankıları 1908-1924 yılları arasında daha etki olarak görülecektir.

1.3.2.2 Gelişim ve İlerleme Dönemi (1908-1924)

Türkiye’de İslâmcılığın kimlik kazanıp müstakil bir hareket olması II. Meşrutiyet döneminden itibaren söz konusu olmuştur. Bu dönemdeki İslâmcılarının neredeyse tamamının II. Abdülhamid ve istibdat döneminin muhalifi olup “Jöntürklük ve İttihatçı harekete mensup, muhip veya yakın” oldukları görülür (Kara, 2013: 23). Ancak İslâmcılık bir ideoloji kimliği kazanmış olsa da dönemin öne çıkan İslâmcıları fikrî anlamda homojen değildirler. Bu dönemin İslâmcılarını Hulusi Şentürk şöyle gruplandırır: Bağımsız İslâmcılar: Said Halim Paşa; Türkçü-modernist İslâmcılar: Ziya Gökalp, Halim Sabit, Mustafa Şeref; Gelenek ile modernliği birleştiren

İslâmcılar: Mehmet Akif, Filibeli Ahmet Hilmi, Elmalılı Hamdi; Muhafazakâr İslâmcılar: Mustafa Sabri Efendi, Musa Kazım Efendi, Babanzade Ahmet Naim; Batıcı İslâmcılar: Şemseddin Günaltay, Şerafettin Yaltkaya (Şentürk, 2019: 45).²³

II. Meşrutiyet döneminde oluşan siyasi partilerden Hürriyet ve İtilâf Fırkası²⁴ içinde İslâmcılar da yer alır. Bu dönemde siyasi gerginlikler arttıkça modernist İslâmcıların ittihatçılara yakınlaştığı, daha geleneksel olanların ise Hürriyet ve İtilaf Partisi'nde çoğaldıkları görülür. İttihatçılar arasında Türkçülerin yer alması bir kısım İslâmcıların bunlarla uyumlu kaldıkları ancak Hürriyet ve İtilaf Partisi'nde kalanların Türkçülerle uyumsuz oldukları belirtilir (Ülken, 2014: 280).

Bu dönemde İslâmcılığın ortaya koyduğu siyasal ideoloji birçok kesim tarafından “makul ve realist, hatta Osmanlı'nın menfaatleri için zaruri bir siyaset olarak” görülür. İslâmcılık, Ziya Gökalp (2010:14) ve Yusuf Akçura (2011: 8) yazdıkları kitaplarda bir yöntem olarak kendini kabul ettirmiştir. “II. Abdülhamid'e muhalif Jön Türkler ve bugünkü perspektifle laik milliyetçi sayılan aydınlar dahi” İttihad-ı İslâm fikrini savunurlar. (Aydın, 2013: 65). II. Meşrutiyet döneminde İslâmcılıktan ilk söz edenlerden biri Yusuf Akçura'dır. Akçura, 1904 yılında Mısır'da *Türk* gazetesinde yayımlanan *Üç Tarz-ı Siyaset* başlıklı kitabında Osmanlı devletinin dağılmasını önlemek için üç seçenek sıralar. Bunlar ilki Osmanlı devleti içinde yer alan uluslardan kurulacak olan Osmanlı ulusuna dayalı Osmanlılık fikri, ikincisi, İslâm'a dayalı bir devlet seçeneği taşıyan İslâmcılık fikri ve son olarak Türk ırkına dayalı olarak kurulacak olan Türkçülük seçeneğidir (Akçura, 2011: 8-40).

II. Meşrutiyet dönemi içinde siyaset ve fikir adamı olarak öne çıkan Said Halim Paşa (1864-1921), İslâmcılık söylemi içinde önemli bir isimdir. Said Halim Paşa II. Abdülhamid döneminde yetişen, Batı'yı bilen, takip eden ve Osmanlı'nın kurtarılması için çeşitli şekillerde mücadele eden biridir. İttihad ve Terakkî Cemiyeti'nin Genel Başkanlığı, nazırlıklar ve hükümet başkanlığı yapan Said Halim Paşa, bu dönemde *Sebilürreşâd* dergisinde yazılar kaleme alır. Daha sonra *Buhranlarımız* kitabında (2009) toplanan bu yazılarında, İslâmcılık söylemini Batı'yla ilişkiler ve gerileme fikri üzerinden inşa eder. Öncelikle Batı medeniyeti üzerinde ilerleme fikrine karşı çıkan

²³ II. Meşrutiyet dönemindeki İslâmcıların isimleri ve metinleri için ayrıca bkz: Kara, 1986.

²⁴ II. Meşrutiyet döneminde kurulan Meclis-i Meb'ûsan'da çok etkin bir parti olan Hürriyet ve İtilâf Fırkası, dönemin İttihat ve Terakkî hükümetlerine muhalif olup bunda başarılı olmuştur.

Said Halim Paşa, İslâmî bir ahlâk ve sistemle ilerlemeyi savunur. Ancak dinî bilgilerin zayıflaması, Batı'yı körü körüne taklit etme düşüncesi, nüfuz peşine düşen din adamları ile diktatörleşen devlet adamlarının yanı sıra cahil olarak nitelediği aydınlar nedeniyle İslâmcılığın zayıfladığını ve düştüğünü belirtir. (Düzdağ, 2009: 11)

II. Meşrutiyet dönemi İslâmcılık ideolojisinin her anlamda geliştiği, yayıldığı ve diğer fikrî hareketlerden daha çok temsil edildiği bir hareket haline gelmiştir. Dönemi İsmail Kara şöyle özetler:

Türkiye'de İslâmcılık fikriyatının (diğer fikir hareketleri gibi) büyük yazarlarına ve etkili yayın organlarına kavuştuğu, en çok gündemde olduğu, en fazla tartışılıp işlendiği, dinî alandan siyasete, ahlâktan gündelik hayatın düzenlenmesine, kurumlaşmaya, hissiyata kadar en ziyade tesirli olduğu ve yaygınlaştığı, diğer taraftan bütün bu süreçlere bağlı olarak siyasî sistemle yakınlaştığı, muhalif olduğu kadar uyum çizgisini kuvvetlendirdiği dönem herhalde II. Meşrutiyet dönemidir. İslâmcılık hareketinin bu dönemde öne geçmesi İslâm-dinleşme-İslâm birliği öncelikli olmakla beraber modernleşme akslarının neredeyse tamamını (milliyetçilik, batıllaşma, hürriyetperverlik, terakki, tesanüt...) diğer fikir akımlarından daha fazla ihtiva ve temsil ediyor oluşuyla da alakalıdır (Kara, 2013: 24).

II. Meşrutiyet döneminde İslâmcılığın önemli bir fikir hareketi olmasını sağlayan unsurlardan biri süreli yayınlardır. II. Meşrutiyet döneminde *Beyanu'l-Hak*, *Ceride-i İlmiye*, *Medrese İtikadları İslâm Mecmuası*, *Kelime-i Tayyibe*, *Tasavvuf*, *Ceride-i Sûfiye*, *Hikmet*, *Muhibban*, *Mahfil* gibi dergi ve gazeteler İslâm dünyasının her bölgesinden Müslümanların durumlarını anlatan yazı ve haber yayınlar. Bu dergilerden öne çıkan ise kurucuları Ebül'ulâ Mardin ve Eşref Edip'in çıkardığı, Mehmet Âkif sayesinde bilinen *Sırât-ı Müstakîm* (1908-192) ile bu derginin 183. sayıdan sonra çıkarılan *Sebîlürreşâd* (1912-1925) dergisi olacaktır. Dergiler yazarları ve konularıyla ses getirir. Dergide modernist Müslüman aydınlar olarak tanımlanan Cemâleddin Efgânî'nin ve Muhammed Abduh'un makaleleri çıkar. Batı'dan haberdar olan, İslâm'ı Batı'ya karşı savunan ve aktif bir yazı hayatı olan Mehmet Âkif bu fikirlerle beslenir (Ülken, 2014: 280). *Sebîlürreşâd*'ta Mehmed Âkif'in dışında Bereketzâde İsmâil Hakkı, Babanzâde Ahmed Naim, Ömer Ferit Kam, Mehmed Fahreddin, İzmirli İsmâil Hakkı, Aksekili Ahmet Hamdi, Tâhirülmevlevî, Mithat Cemal, Edhem Nejat, M. Şemsettin, Manastırlı İsmâil Hakkı, Bursalı Mehmed Tâhir, Yusuf Akçura, Halil Hâlid ve Ahmet Ağaoğlu gibi alanındaki yazılarıyla öne çıkan

isimler olmuştur (Efe, 2009 251-253). Bu dönem çıkan *Volkan Gazetesi* ile *Sada-yı Hak* gibi dergiler de İslâmcılık düşüncesi için önem arz eder. Yine *İslâm* dergisini de modernist algıda olduğunu belirtilir (Ülken, 2014: 281). Bu dönemde süreli yayınların yanı sıra kitap ve risale yayını da oldukça fazladır. “Tarihlerinde ilk defa yaşanan bu müstakil matbuat süreci onları siyasetin, ıslahat alanlarının ve günlük akışın daha aktif ve katılıma açık bir unsuru haline getirirken yeni şartlarda ve modern imkânlarla kendi dillerini yeniden kurma ve kendi düşünce dünyalarını aktarma imkânlarını da hazırlamıştır” (Kara, 2013: 26)

Hilmi Ziya Ülken, II. Meşrutiyet yıllarında İslâmî söylem içinde İslâmîyet sadece bir din değil bir kanun dini olduğu vurgusunu yapar. Bu nedenle dünya hayatına düzen vermeli, hakikate çağırmalı ve devlet başkanı da bu uygulamaları yapmak zorunda olmalı gibi aktif bir politika yürütülmüştür. Bu dönemde İslâm, halkçı ve demokratik bir din olarak öne sürülür. Müslümanlar kardeştir. Dini baskı altına alan bir ruhani sınıf olamaz. İslâm ilkeleri insan hakları beyannamesine uygundur (Ülken, 2014: 281). İsmail Kara, II. Meşrutiyet dönemi İslâmcılığının, “bir millet ve ümmet; hissî olarak aktif, ümitli, fedakâr ve feragat sahibi, arayışları olan, geleceği önemseyen, kurtuluşa inanmış dinî-millî bir fikrî çerçeve etrafında toplanmış ve uzlaşmış” (Kara, 2013: 25) olduğunu belirtir. Bu dönem İslâmcılığı ile başlangıç döneminin ortak özellikleri İslâmcı şahsiyetlerin âlim sıfatlarıdır. Ali Bulaç’a göre ilk neslin en önemli özelliklerinden biri İslâmî bir bilgi donanımına ve birikime sahip olmalarıdır. İslâmî ilimlere vakıf, yorumlarında ayet ve hadise başvuran âlimlerdir (Bulaç, 2018:51).

1.3.2.3 Yeni Bir İslâmcılığa Doğru (1924-1960)

Türkiye’de İslâmcılık düşüncesinin ciddi bir kırılma yaşadığı ve kendi içine gömüldüğü dönem olarak lanse edilen Erken Cumhuriyet dönemi İslâmcılığı her anlamda olumsuz bir dönem olarak görülür. Cumhuriyet öncesi ile Cumhuriyet sonrası İslâmcılığın farklı olduğunu aktaran İsmail Kara, Osmanlı’da İslâmcılığın bir devlet hareketi iken Cumhuriyet sonrasında bir halk hareketine dönüştüğünü ifade eder (2018a: 20). Çünkü, “1923-1924 yılına kadar Cumhuriyet döneminin kurucu ve taşıyıcı kadrosu içinde İslâmcılar da mühim bir unsur olarak yer almıştır” (2013:26). Ancak Cumhuriyet döneminden sonra İslâmcılık söylemini doğrudan yansıtmak fikirlere pek karşılaşılamaz. Cumhuriyet rejiminin II. Meşrutiyet döneminde

Osmanlı'yı kurtarmak için bir seçenek olarak beliren İslâmcılık fikrini geri plana iterek Batılılaşma, sekülerleşme ve ulus-devlet söylemi üzerinden kurduğu ideolojik yapı İslâmcılığın gelişmemesine neden olur.

Kemalizm'le birlikte laik-seküler bir dönüşüm geçiren Türkiye'de, İslâmcılık paradigmasının aslında Cumhuriyet'ten önce sarsıldığı, Said Halim Paşa gibi isimlerin de İslâmcılık düşüncesinin düşüşünü kabul ettiği belirtilir. II. Meşrutiyet dönemindeki bu kabullenışten sonra da İslâmcıların Cumhuriyet dönemine “dinin özüne dönmek” ve “Avrupa'dan maddi medeniyet nakli” gibi söylemlerle girdiği varsayılır (Bora, 2017: 416). Bu durumda bir yenildi hissi duydukları, bu nedenle toparlanma isteğinde bulundukları görülür.

1923'te kurulan Cumhuriyet rejimiyle beraber Birinci Meclis'te (1920-1923) İslâmcılar için olumlu geçen hava, 1924 sonrasında rejiminin aldığı yeni hal ile 1950'ye kadar tarihlerindeki en zorlu yıllara dönüşür. 3 Mart 1924'te üç kanun çıkarılır. Önce Şer'îye ve Evkaf Vekâleti kaldırılır, sonra Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile medreseler kapatılarak dinî eğitim devlet kontrolüne devredilir ve en önemli darbe olarak sayılabilecek Hilafet kurumu kaldırılır. Daha sonra Şeyh Said İsyanı (1925) gerekçe gösterilerek çıkarılan Takrir-i Sükûn Kanunu ve tekkelerin kapatılması (1925) gibi konular İslâmcılığın aldığı darbeler olarak görülür. Ayrıca 1925'te çıkarılan Hıyanet-i Vataniye Kanunu ile İslâmî örgütlenmeler içerisinde bulunan kişiler doğrudan vatan haini olarak sayılmasına hükmedilir. Halifeliğin kaldırılması İslâmcı kesimler için travmatik yönleri bulunmaktadır. Yasin Aktay'a göre bir tür “siyasal bedensizleşme” demektir. “Çünkü halifesiz bir Müslüman varoluşu kolay kolay benimsenememiştir” (Aktay: 2009:1260).

İslâm'ın siyasetle nispeten daha özle ilişkisinden dolayı hayatın tamamını anlamlandıran, kendine özgü yollarla kodlayan bir kurucu ilkeydi aynı zamanda. Basitçe dinsel gibi görünen birçok İslâmî ibadet. Kuran emri, hatta ahlâkî tavsiye hilafetin varlığı koşuluna bağlıydı. Hilafet, İslâm fikhının çok önemli bir kısmının uygulanmasına imkân veren, aksi durumda ise bu fikhî hükümlerin uygulanmasını imkânsız kılan bir durum un ifadesidir. O yüzden hilafetin kaldırılması, yani halifesizleşme süreci bu anlam düzeninin, bu fikhî ortamının bütün kurucu unsurlarının, aktörlerinin, öznelerinin sahneden çekilmesini, İslâmî siyasal bedenin dezorganize olmasını ifade etmiştir. (Aktay, 2009: 1260)

Halifeliğin kaldırılması, ulema sınıfının yasaklanması ve İslâmî eğitim yapısının geri dönülemez şekilde bozulması ile İslâmcı kesimin öteki veya mağdur

sıfatıyla kendini tanımlamasına yol açar. Ayrıca resmi ideolojinin tek parti iktidarı boyunca Batılılaşma güdümlü bir kültürel politika izlemesi İslâmcı ideolojinin ötekileşmesi ile sonuçlanır. Bu durumda İslâmcıların Necip Fazıl'ın "özyurdunda garip öz vatanında parya" olarak kedisini görmesine neden olur. Yasin Aktay bu durumdaki İslâmcı siyasetin izahını "fetret devri" olarak tanımlar (Aktay: 2009: 1262). Fetret devrinin atalet olduğunu dolayısıyla "Hiçbir etkinliğin olmadığı geleneksel bir siyasal ve toplumsal pratiğin tam bir kopuş yaşadığı bir dönemdir" (Aktay: 2009: 1262). Kopuş, sosyolojik anlamda hafızasızlık demektir. Yasin Aktay fetret devrinin sanılanın aksine çok ciddi sonuçları olduğunu ve Cumhuriyet İslâmcılığı ile Cumhuriyet öncesi İslâmcılığın zihniyet olarak ayrıldığını şöyle açıklar:

Kopuş bir kez yaşandığında bir önceki dönemi bir sonraki döneme ulamanın yolu çok çetrefildir. Her tür toplumsallaşma zemininin de yok olduğu bir zeminde bireysel veya küçük grup iletişimlerine dayalı hafızaya çok iş düşer, ama hafıza hiçbir zaman o kopuşu tam anlamıyla restore edemez. Genellikle arada bir de fetret boşluğunun bulunduğu iki dönem arasındaki ontolojik fark sanıldığından çok daha fazladır. Arada bir boşluğun bulunduğu iki cemaatin ne zihniyeti ne dertleri ne ufukları birbirinin aynısı değildir. (Aktay: 2009: 1262).

II. Meşrutiyet döneminden beri güçlü olan İslâmcılık yapısı rejimin kanunlarıyla zayıflar ve içe kapanmaya başlayan süreci başlatır. Siyasal sürecin yanı sıra kültürel anlamda dönüşen ülke İslâmî söylemlerin zemini yok eder. Latin alfabesine geçişle alfabe değişikliğinin yapılması İslâmî kitap ve eserlerin okunmasını güçleştirir ve İslâmî neşriyata ilk darbeyi vurur. Daha sonra çıkarılan kanunla İslâmî nitelikli yayıncılık faaliyeti tümünden yasaklanır. İslâm ibaresinin kimlikten çıkarılması, laikliğin temel ilklerden sayılması yine İslâmî söylemi geçersiz kılmaya çalışan diğer inkılâplardır. Ayrıca 29 Ocak 1932'de ezanın Türkçeleştirilmesi gibi dinde reform adımları atılmıştır. Bu durum "İslâmcılığı etkisizleştirmek" (Gencer, 2013: 83) olarak ifade edilmiştir. Bu yıllardan itibaren İslâmcılık ideolojisinin, "ilgi alanları ve meslekleri itibarsızlaştırılmış, düşünceleri yasaklanmış, dinî alana müdahale ve biçimsizleştirme teşebbüsleri artmış, her seviyedeki din eğitimi en alt düzeye inmiş, kadrolar farklı istikametlere doğru dağılmış, kaçmış veya büyük ölçüde gizlenmiştir" (Kara, 2013: 27). Yayın faaliyetlerinin yanı sıra dönemin önemli İslâmcıları da türlü şekilde cezalandırılmış ya da yok edilmeye çalışılmıştır.

Mustafa Sabri Efendi kaçarak canını kurtarabilmiş, Akif kendini Mısır'a sürgün etmiş, Elmalılı Hamdi Efendi İstiklâl Mahkemelerinde idamla yargılanıp beraat ettikten sonra adeta göz hapsine mahkûm edilmiş, Bediüzzaman Said Nursî

sürülmüş, İskilipli Âtuf Efendi idam edilmiş, medrese ve tekke mensupları Şeyh Said İsyanı ve Menemen hadisesi gibi olaylar gerekçe gösterilerek, irtica ve rejim karşıtlığı ile suçlanarak sıkı ve bıkırtıcı kontrollere tabi tutulmuş, Diyanet İşleri Başkanlığı bir dinî hizmet kurumu olmaktan ziyade/olduğu kadar bir kontrol ve dinî kültürü dönüştürme merkezi gibi çalışmıştır (Kara, 2013: 27)

İnkılaplar ve yasaklar sebebiyle İslâmcılığın suskunluk dönemi başlamıştır. Tanıl Bora'ya göre İslâmcılar, Cumhuriyet rejimine gafletlerinin bir karşılığı olarak kendilerine Allah'tan bir ceza, sabır ve tevekküllerinin sınanması için bir imtihan olarak bakmış; bunu da isyanla değil, pasif bir şekilde geçmeyi tasavvur etmişlerdir. Bunun “tedafüi [geçistirmeye dönük] bir konformizm” olduğunu belirten Bora, İslâmcıların bu nedenle 1960'lı yıllara kadar sorunlarını erteleyen, sürekli geçistirici bir konformizmle büyük bir uyku dönemi yaşadığını bildirir (2017: 419). Bu davranışın sonucu olarak İslâmcılar, rejime itaat ile kendi söylemini gizli yapmaya yöneltmiştir.

Kemalizm'in sınırlı ve sınırlayıcı bir modernleşme projesi olduğunu belirten Menderes Çınar, bu tavrıyla Kemalist ideolojinin Osmanlı'dan gelen geleneksel yapının modernleşme sürecinin ilerlemesi durumunda yönetime ortak olabilecek bir sınıfa dönüşmesini sınırlandırmaya çalıştığını vurgular (Çınar, 2018: 166.). Kemalist ideolojinin sınırlayıcı modernleşme anlayışı, merkez dışındaki yapıları gayrimeşru ve gayriahlâkî bir tasavvurla değerlendirerek irrasyonel bir siyaset biçimini tercih etmesi, “Türk insanının kulluktan, kendi başına düşünen, iyiyi kötüyü ayırabilen vatandaşlara dönüşmesini ve toplumun kendi ortak iyisi hakkında siyaset yaparak özneleşmesini zorlaştırmıştır.” (Çınar, 2018: 168-169)

Tüm bunlara karşın Cumhuriyet döneminde rejim tarafından birbiriyle çelişkili İslâmcılık faaliyetleri de görülmektedir. Örneğin Hamdi Yazır'ın *Hak Dini Kur'an Dili* adlı tefsiri devlet kanalıyla yaptırılır. Bu dönemde İslâmcılık faaliyeti olarak gözüken birkaç yayın faaliyeti vardır. Eşref Edip önderliğinde çıkarılan *Türk-İslâm Ansiklopedisi* (1940) ve daha sonra *Sebülirreşâd* dergisinin tekrar çıkarılması (1948) ile Necip Fazıl'ın 1943'te çıkarmaya başladığı *Büyük Doğu* dergisidir. Fakat bu dönemde çıkarılan yayınların muhafazakâr-milliyetçi bir nitelik taşıdığı ve İslâmcılık propagandasının öne sürüldüğü görülür. 1950'li yıllara kadar devam eden bu süreç İslâmcılığın kendi dilinden ziyade muhafazakâr ve milliyetçi söylemlerin ağır bastığı bir dile kaymasına neden olmuştur (Kara, 2013: 28).

1947-1950 yıllarındaki tek parti iktidarı İslâmcılık konusundaki sert tavrının seviyesini biraz aşağı çeker. Bu dönemde dinî değerler, siyasi atmosfer içinde yankılanmaya başlar. Bu yıllarda kısmî de olsa dinî derslere izin verilmesi, İmam Hatip Kursları'nın açılması, Ankara İlahiyat Fakültesi'nin açılması, hacca gidilmesine izin verilmesi, dinî yayınların artması gibi hususlar daha demokratik uygulamaların görülmesini sağlar.

1950'li yıllara kadar Cumhuriyet rejimi ya da tek parti döneminin İslâmcılık ideolojisine vurduğu en büyük darbesinin onun içe kapanık ve yerel bir ideoloji olarak kalmasına sebep olmasıdır. Cumhuriyet öncesinde Osmanlı dışındaki tüm İslâm dünyasıyla iletişimde olan İslâmcılar, Cumhuriyet rejimiyle birlikte onlardan koptu. Bu nedenle Türkiye'de İslâmcılar ile diğer Müslüman coğrafyanın birbirinin sorunlarını görme, bunlara tepki gösterme veya İslâm'a olan saldırılara karşı birlikte cevap verme imkânı kalmaz. Hatta gelişmelerden haberdar olma imkânı da kalmaz. Bu nedenle evrensel bir İslâm ideolojisi yerine daha yerel ve muhafazakâr-milliyetçi söyleme kayan bir hüviyete bürünür. Bu durum üzerine değerlendirmeler yapan İsmail Kara, iletişimsiz kalmanın özellikle İslâm dünyasında olan gelişmelerden habersiz kalınmasına neden olduğunu vurgular. Örneğin, Tek parti rejiminin politikası nedeniyle Türkiye'deki İslâmcılar, 1928 yılında kurulan, 1940'lerde ikinci aşamasına geçen Müslüman Kardeşler hareketinden ve 1941 yılında kurulan Pakistan'daki Cemaat-ı İslâmî'den habersiz kalırlar. Yine "II. Dünya Savaşı sonrası İslâm ülkelerindeki nisbi bağımsızlaşma hareketlerinin, 1948'de İsrail'in ve Pakistan'ın birer 'din devleti' olarak kurulmasının, başka bir vadiye intikal eden Filistin meselesinin" (Kara, 2013: 31) yankılarından habersiz kalırlar. 1960'lı yıllara kadar ancak diğer İslâm coğrafyasındaki gelişmeleri takip etmeye başlayan Türkiye, böylelikle 1924'e kadar önderliğini yaptığı düşünülen İslâm dünyasının epey uzağında kalır. Önderlik yapma imkânı bir daha doğmaz çünkü Türkiye'de gelişen yeni nesil İslâmcılar alfabe değişikliğiyle köksüz kalmıştır. Ayrıca güncel politikalara dönülmesi nedeniyle kendisi dışındaki İslâm dünyasıyla bağı kalmamıştır.

Ezanın yeniden Arapça aslından okunmasına izin verildiği Demokrat Parti dönemi (1950-1960), tek parti iktidarında yaşanan süreçlerden sonra İslâmcılık için normalleşme sürecinin başladığı yıllardır. 1950'lerden itibaren başlayan sosyal hareketlilik de büyük şehirlerde dindar cemaatlerin oluşmasını ve bunların zamanla

siyasal ve kültürel yapıya entegre olmalarını sağlar. İç göçlerin oluşturduğu yeni Türkiye’de İslâmcılık da yeni nesil ve yeni anlayışlarla yola devam eder. Çok partili yıllarla birlikte İslâmî söylemin kıpırdadığı ve II. Meşrutiyet dönemi anlayışında farklı olarak yeni söylemler üreterek kendine bir alan açmaya çalıştığı görülmektedir. 1950’li yıllarda Demokrat Parti iktidarının siyasal eylemlerinin etkisiyle İslâmcılık söylemi gelişmeye başlar. Bu yıllardaki siyasal söylemin “dinî sembollere yer veren alternatif bir millî kimlik ve milliyetçilik üretmeyi amaçlar” (Mert, 2018: 414). Bu durum ulus devlete olan sadakati dinî unsurlarla pekiştirip ulusal kimliği de dindarlaştırır. Nitekim Türkiye İslâmcılığının geleneğinin ‘Millî Görüş’ adını taşıması dikkati çeker (Mert, 2018: 414). 1950’lerden sonra İslâmcılık ideolojisinin yeniden yapılandığı ve II. Meşrutiyet dönemi İslâmcılığından ayrılığı belirtilir. Bu görüşte olan Nuray Mert’e göre 1950’den sonra görülen İslâmcılık, II. Meşrutiyet dönemi İslâmcılığından farklı olup Demokrat Parti dönemiyle ilişki olarak Cumhuriyet devrimine duyulan tepkinin bir ürünüdür (Mert, 2018: 414).

1.3.2.4 Türk-İslâm Sentezi ve Medeniyet Söylemi (1960-1980)

1950’lerden itibaren büyük şehirlerde başlayan sanayileşme iş göçünü doğurmuş, böylece taşradan büyük şehirlere göçün başlamasıyla oluşan kentleşme, İslâmcılığın nüfuz bulmasına imkân sağlamıştır. “1960’dan sonra kentlere artan göçün etkisiyle yavaş yavaş İslâm’ı bir ideoloji olarak benimseyebilecek şehirli ve tahsilli bir Müslüman tipi ortaya çıkmıştır” (Gencer, 2013: 83.). Sosyolojik anlamda iç göç bu dönemde İslâmcılığın gelinmesine en önemli katkıyı yapar. Nitekim daha sonra İslâmî yayıncılığın gelişmesini sağlayacak olan yazar ve aydınlar da bu yıllardan itibaren büyük şehirlere göç eden insanlardır. 1950’li yıllarda özellikle Nakşibendi tarikatları taşradan gelen üniversite öğrencilerini kazanarak dindar tahsilli bir orta kesimin yuvası olurlar (Bora, 2017: 423). Bu durum İslâmcılığın yeni bir sürece girmesine, yeni bir nesil kazanmasına yol açar. Taşradan gelen iş ve eğitim göçü İslâmcılığın kültürel ve iktisadi gelişimine katkılar sağlar. Bu yıllardan sonra yeni fikir ve eylemlerle Türkiye İslâmcılığının esas modern özü teşekkül etmeye başlar.

Tek parti dönümünün laik modernizasyonu; İslâmî olanın bürokrasi, iktisadi hayat ve kamusal alanda ötekileştirilmesi üzerine İslâmcı düşüncenin iktidar dışında kalanların ideolojisi olmasına yol açar. Bu politikanın şehir hayatında başarılı

olunduğu ve bu nedenle İslâmcı kesimin taşraya hapsolunduğu iddia edilir. 1950’den sonra yaşanan çok partili hayat sonucu taşradaki İslâmcı kesimin şehre akmasıyla resmi ideolojinin sürdürülmesi zorlaşır (Aktay, 2009: 1261). Dolayısıyla Cumhuriyet dönemi İslâmcı söylemin tabanını göç sosyolojinin oluşturduğu, söylemin içeriğinde resmi ideolojinin kurucu ideallerine olan tepkinin olduğu, hilafetin kaldırılmasının trajedik etkilerin devam ettiği (Aktay, 2009: 1261) bununla bağlantılı olarak Batılılaşmanın da sorumlu tutulduğu bir durum söz konusudur.

1960’lı yıllardan sonra Müslüman kesimler arasında okuma yazma oranının giderek artması, İmam Hatip Liselerinin açılması, gençlerin kültürel ortama uygun kitap arayışı, ailelerin çocuklarını kendi geleneklerine göre eğitime arzusu okuma yazma ihtiyacını arttırır. Bu bağlamda alternatif gazete, dergi ve yayınevi kurulmaya başlanır. Böyle bir değişim elbette kamusal alana dâhil olma arzusunu da ortaya çıkarmaktadır.

1969 yılında Millî Nizam Partisi ile gündeme gelen Necmettin Erbakan, Türkiye’de İslâmcılık hareketinin bir siyasal parti doğurmasına vesile olur. Bu durum hem bir imkân hem de sorun teşkil etmektedir. Partinin adındaki millî ibaresi aslında İslâmî unsurdan ziyade milliyetçi-muhafazakâr unsuru çağrıştırmaktadır. “Fakat programı ve sloganları arasında yer alan faizsiz düzen, önce ahlâk ve maneviyat, İslâm ortak pazarı, Siyonizm ve masonluk karşıtlığı, taklitçi değil lider ülke gibi rahatlıkla İslâmcılıkla irtibatlandırılabilir vurgular” Kara, 2013: 33) yer alır. Milli Nizam Partisiyle siyasal anlamda görünür olmaya başlayan İslâmcı kesim, eğitim ve kültürel alan gibi sosyal alanlarda da görünür olmaya başlamıştır.

1970’li yılların hemen başında 12 Mart Muhtırasının olması bu sürecin sancılı geçmesine yol açar. 1970’ler, ideolojik çatışmaların olduğu, siyasi kavga ve kutuplaşmaların yaşandığı yıllardır. Bu bağlamda 1960-1990 yılları arasında İslâmcıların İslâm’ı salt bir ideoloji olarak yorumlamaya başladığı görülür. Sağ-sol kutuplaşması olarak nitelenen kutuplaşmanın gölgesi altında hızlı bir toplumsal değişim de yaşanır. Toplum hızla kentleşmektedir ve sosyal hareketlilikle birlikte yeni bir toplum yapısı doğmaya başlar. İslâmî hareketler, 1970’li yılların başından itibaren Türkiye’de hem siyaset hem de toplumsal anlamda yükselişe geçmiştir.

1970’li yıllar İslâmcılığın rövanşist bir söyleme evrildiği kabul edilir. Bunda en büyük katkı Necip Fazıl dolayısıyladır. Necip Fazıl *Son Devrin Din Mazlumları* (1969) kitabıyla anti-Kemalist rövanşizme dair yorumlar yapar (Bora, 2017: 442). Tanıl Bora’ya göre, Necip Fazıl İslâmcılık hareketi için bir eşiktir ve “İslâmcı muhalefetin savunmacılıktan çıkıp hücumla geçmesinde bununla beraber milliyetçi-muhafazakâr zemin üzerinde müstakil bir politik kimlik temeline dönüşmesinde” katkıları vardır (Bora, 2017: 442). Necip Fazıl’ın söylemleri 1940’lı yılların Tek Parti ve Millî Şef uygulamalarının bir sonucu olarak düşünülmektedir. Bu dönemde “Allah demenin yasaklandığı bir dönem olarak adlandırılması” üzerine Necip Fazıl’ın ortaya çıktığı söylenir (Özdenören, 2018:137). Bu dönemde Müslümanların aşağılandığı, horlandığı, kadınların kıyafetine musallat olunduğu bir dönem olarak izah eden Özdenören (2018:138), Necip Fazıl’ın dönemin şartlarına uygun olarak fikri yapısının şekillendiğini, zamanın şartlarının göz önünde bulundurulması gerektiğinin altını çizer.

1970’lerin sonunda, 1979 yılının Şubat ayında, İran’da İslâm devriminin yaşanması birçok açıdan Türkiye’deki İslâmcıları etkiler. Radikal kesimlerin desteklediği, geleneksel kesimin ise tereddütte kaldığı devrim Sünnî - Şîî duyarlılığının da yavaş yavaş uyanmasını tetikler. Fakat bu dönemin siyasal gelişmelerinden ziyade önemsenmesi gerek asıl gelişmeler kültürel anlamda baş gösterir. Kültürel alandaki yayın faaliyetleri İslâmcılığın seyrinin değişimini ve kapsamını daha iyi açıklar.

1960’lı yıllarda tüm dünyayı sarsan gençlik hareketleri dünyayı farklı bir evreye götürür. Yayın faaliyetleri, entelektüel fikirler, sosyalleşen akımlar, müzikten sanatta, fikir akımlarında tüm dünyada ciddi değişimler baş gösterir. Dünyadan haber alma kaynaklarının çoğalması, radyonun ciddi etkisi, televizyonların hayata girmesi globalleşen bir dünyayı doğurur. Bunun elbette her alanda özgürlükler getirmesi doğaldır. İdeolojiler ve büyük anlatılar yerini bireyin beğenilerine göre değişen yeni, özgün seçeneklere bırakır. 1960’lı yıllarda Türkiye’de her kesimde olduğu gibi İslâmcı kesimde de farklı bir iklim gelişir. 1930’lu (Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Erdem Beyazıt) ve 1940’lı (Rasim Özdenören, Cahit Zarifoğlu) yıllarda doğan İslâmcı yazarlar 1960’lı yılların iklimi içerisinde üretmeye başlarlar. Artık var olan kanonik edebî söylemin yerine kendi dilini yakalama gayreti, kendi dünyasını yansıtırma hevesi

İslâmcı yazarların da kapıldıkları bir yeni dünya anlayışına vesile olur. Bu bağlamda 1960'lı yılların getirdiği özgürleşme, bireyselleşme rüzgârı İslâmcı yazarların yayınlarının da yavaş yavaş doğmasına vesile olmuştur.

Dergi ve yayıncılık faaliyetleri 1960'lı yıllarla hız kazanır. Bu yıllarda İslâmî olan, yerli olan, manevi anlamda feyz alınan her şey İslâmcı yazarların dirayetli kalemleriyle yavaş yavaş özerk ve ayrı bir gündem oluşturmaya başlamıştır. Kavga etmeden, ideolojik bağınazlık yapmadan bir ortam arayışına girmişlerdir. Evrensel İslâmî yazar ve fikirleri takip ediyor, ülkede İslâm'ı milliyetçi-muhafazakâr ikileminden çıkartıp üçüncü bir yol olarak “alternatif bir medeniyet” fikrine dönüştürme uğraşısı veriyorlardır. Sezai Karakoç'un diriliş fikri, Nuri Pakdil'in anti-empyralist düşünceleri, Atasoy Müftüoğlu'nun otoriter dindar ağzını bırakıp geçmişe tapınmadan düşünmeyi ve konuşmayı yeğleyen üslubu var olan İslâmî düşünüş emarelerinden bağımsız olarak ilerlemiştir (Bora, 2017:447-450). Mehmet Âkif ve Necip Fazıl'ın birikimi, Sezai Karakoç'un modern şiiri İslâmcı şairlerin çıkmasına vesile olur. Bu yıllarda hikâye de Rasim Özdenören ve Mustafa Kutlu ile modern tekniklerle bezenmiş olarak yol almaya başlar. Siyasal, kültürel değişimlerin derinliği ve kapsamı konusunda bazı eleştiriler de vardır. Ahmet Çiğdem, Cumhuriyet döneminde İslâmcılık içindeki gerçekleşen değişimin kendi tarihi içinde bir eleştiri veya soyutlanmadan kaynaklanan bir farklılaşmadan ziyade Cumhuriyet rejiminin özellikle harf inkılabı ile gerçekleştirdiği politikaların İslâmcıların eski kaynaklara ulaşmasını engellediğinden İslâmcılık içinde bir değişim baş gösterdiğini düşünmektedir. İslâmcılıktaki fikri değişim Çiğdem'e göre “bir entelektüel hesaplaşmadan ya da derinleşmeden değil, toplumsal zordan kaynaklanmıştır” (Çiğdem, 1996: 1228).

1960'lı yıllarla birlikte İslâmcılık düşüncesinin gelişmesini sağlayan ana unsur tercüme faaliyetleridir. Tercümeler sayesinde bu yıllar İslâmî söylem için yeni bir dönem olarak lanse edilir. 1950'lerden sonra genel anlamda Türkiye'de dünyaya açılan bir kültürel açılım vardır. Her kesimde -sol, sağ, İslâmcı, seküler- yoğun tercüme faaliyeti görülür. Kültürel sahada bir aydınlanma yaşanır. Fakat tercüme faaliyetlerinin baştan beri kültür sanat alanında ideolojik işlevle yapıldığı belirtilir. Tercümelerin devrin politik argümanlarına uygun, politik ve ideolojik bağlamda üretildiği sürekli vurgulanan bir konudur (Gürçağlar, 2018:111). Bu dönemde

hümanizma, Marksizm ve İslâmcılık bağlamındaki yayın faaliyetleri göze çarpan ideolojik işlevli tercüme faaliyetlerdir. Türkiye’de tercüme faaliyetlerinin her kesimde artmasına rağmen İslâmcı kesim için durum çok daha fazla önem arz etmektedir. Hatta yeni bir İslâmcılık anlayışına ve dinî yaşayış biçimine aracılık ettiği düşünülen tercümeler İslâmcılığın hem radikal hem de entelektüel manada gelişimini etkiler.

İslâmî çevrede tercüme arayışı temelinde Marksizm’le daha iyi bir mücadele isteğinden doğar (Kazdal, 2004: 275). Pakistan ve Mısır’dan aydınların kitapları tercüme edilerek İslâm’ın sosyal ve siyasi bir din olduğunu daha iyi anlatmak, Marksizm’in kurmak istediği dünya anlayışına İslâmî temellerle karşı çıkmak ve evrensel manada İslâm dünyasındaki Kur’ân ve İslâm anlayışlarını görerek gençlerin zihinsel süreçlerine yardımcı olmak adına tercümelere girişilir. Böylece İslâmî siyasal ve kültürel zihinlerin muhafazakâr milliyetçi algıdan kurtularak daha çoğulcu bir sürece evrilmesi hedeflenir (Kazdal, 2004:274). 1970 yıllarda adeta patlak veren İslâmî yayıncılık tercümelere doğrudan ilişkilidir. Tercüme faaliyetini dinde reform olarak görenler de vardır (Gencer, 2013, 83).

Ahmet Köroğlu, 1960-1990 yıllarını kapsayacak şekilde yazdığı “Türkiye’de İslâmcı Söylemin Oluşumunda Tercümelerin Etkisi” başlıklı doktora tezinde İslâmî düşüncede *uyanış* fikri bağlamında tercümelerin rolünü ele alır. Seyyid Kutub, Mevdudi, Ali Şeriati, Rene Guenon, Seyyid Hüseyin Nasr, Raşid Gannuşî, Hüseyin Fadlallah, Abdulkerim Suruş, Muhammed Ammara, Fazlurrahman gibi dünyada da İslâmî düşüncenin seyrine etki eden isimlerin tercüme edildiğini, tercümeler sayesinde hem İslâm dünyası ile çok yönlü ilişkilerin geliştirildiğini hem de düşünce aktarımını gerçekleştirdiğini belirtir (Köroğlu, 2020: 38). Burhanettin Tatar İslâmcı hareketin Batılı düşünürlerin tercilerinden de etkilendiğini açıklar: “İslâmcılar ürettikleri fikirlerde Popper’in ‘tarihselciligin sefaletine’, Kuhn’un ‘paradigması’na, Feyerabend’in ‘yönteme hayır’ına, Capra’nın ‘Büyük dönüşüm’üne, Illich’in ‘Okulsuz toplum’una, Bahro’nun ‘Hangi Yeşil’ine, Wallerstein’in ‘dünya sistemi’ analizine bir şeyler borçludur” (Tatar, 2018: 154). Köroğlu, tercümelerin, İslâm dünyasının “düşünce ve fikir alanında birbirini tanıma ve birbirinden haberdar olma konusunda önemli işlevleri” olduğunu vurgular (Köroğlu, 2020: 200-201). İslâmcılar arasında Mısır, Pakistan, Hindistan, İran ve Cezayir gibi ülkelerde yaşayan âlim, aydın ve yazarların kitapları tercüme edilir, bu durum entelektüel bir işleve vesile olur. Mısır’da

Müslüman Kardeşler'in öne çıkan ismi Seyyid Kutup'tan ve Pakistan'daki Cemaat-i İslâmî'de öne çıkan Mevdudi'den yapılan tercümeler birlikte yeni bir din anlayışı ortaya çıkar.

Tercüme faaliyetlerinin evrensel İslâmcılığa kayan tarafları da vardır. İsmail Kara'ya göre tercümeler vesilesiyle milliyetçi-muhafazakâr çizgiden kopmaya başlanılacaktır (2013: 32) Özellikle Müslüman dünyadaki savaşların etkisiyle İslâmcıların Türkiye dışındaki Müslüman ülkeleri görmeye başladığı, Filistin, Afganistan, Cezayir başta olmak üzere Müslüman ülkelerle ilgilenmeye başladıkları görülür. Ancak tercüme faaliyetleri farklı gelişmelere de olanak sağlamıştır. Dinî kesimler tercümelerden tek tip bir şekilde faydalanmamıştır. Özellikle 1970'li yılların kutuplaştırıcı siyasi diline bağlı olarak tercümeler ve diğer yayın faaliyetleri aracılığıyla radikal görüşler de belirmiştir. Tercüme faaliyetlerinin bir diğer sonucu da Cumhuriyet öncesi İslâmcılık ideolojisine artık dönüşün zorlaşmasıdır. (Kara, 2013: 32)

1960 sonrasında yaşanan tercüme faaliyeti İslâmcı söylemi çok ciddi oranda etkiler. Tercümeler sayesinde, Türkiye dışındaki İslâmî söylemlerin keşfi sağlandı ve böylece modern yüzyılda İslâm'ın aldığı yeni hallerin öğrenilmesine vesile olur:

Ebu'l ala el-Mevdudi Hindistan-Pakistan tecrübesi yoluyla oluşturmuş olduğu ve büyük ölçüde ulus-devlet modeline oturan İslâm devleti fikrini klasik İslâm fıkhnının bütün verileri açısından çok anlamlı gelecek şekilde formüle etti. Mısır Müslüman Kardeşler teşkilatından Muhammed Kutup 20. Asrın Cahiliyesi başlığı altında İslâm öncesi şartlar için uygun görülmüş olan bir yaftayı modern dünyanın tasviri için yeniden kurmuştu. Bu yafta, bir dönem İslâmcılığı için yaşanan modernliği, içine İslâm toplumlarını da katmak suretiyle İslâm-öncesi durumla özdeşleştiriyordu. Bu belki İslâm dünyasının halife-sonrası şartlarının dağınık durumuna karşılık oldukça özgün bir yenilikti, Yenilmişlik duygusunu bir şekilde atlatmış, İslâm'ın sıfırdan yeniden-doğuş şartlarına konumlanmış bir İslâmcılık tasavvurunu ifade ediyordu. (Aktay: 2009:1262)

Tercümelerin etkileri çok çabuk olur. Tercümeleri öncelikle halifesizliğin yarattığı travmanın atlatılmasına, yeni zamanda olduğu bilincine ulaştırır. Dünyada İslâmî bir ümmetin olduğu ve bunların sömürge altında olsa da dini bir üst perdeden söylem ürettikleri, bu söylemin Doğu-Batı kurgusunun üstünde İslâm'ın her yerde var olan bir din olduğu bilincinin yeniden hatırlanmasına yol açar. Ayrıca İslâm'ın bir din olduğu, Müslümanın ise fert oldukları, Müslümanların yaşam koşulları ya da diğer nedenlerle yaptıkları hataları veya eksikliklerinin İslâm'a bağdaştırılamayacağı gibi

bir öz savunma refleksinin gelişmesine de imkân sağlar. İslâmcılık “ellilerden sonra bir halk hareketi olarak geri dönerken bir süre kendini muhafazakâr, milliyetçi söylem alanlarında aramıştır. Ancak biraz çeviri hareketlerinin dürtmesiyle yaşadığı bir hatırlama ile tarih boyunca İslâmcılığın olmazsa olmaz alanına geri dönmüştür” (Aktay: 2009:1264). 1980’li yıllara kadar İslâmcılık dışarıdan gelen fikirler üzerinden kendini konumlandırma, Türk İslâmcılığına eklenen yeni söylemlerle kendini açıklamaya çalışır. 1980’li yıllardan sonra ise tercümelerin bıraktığı birikim, Osmanlı’nın yeniden keşfi ve yerli bir düşünce ağırlıklı olmaya başlamasıyla İslâmcılık düşüncesi bir yönüyle radikal bir yönüyle entelektüel, bir yönüyle evrensel bir yönüyle yerli ve millî söylemlerle devam eder.

1960’lı yıllarla beraber İslâmî söylemin kültürel alanına dair bahsedilmesi gereken birkaç önemli isim ve yayın bulunmaktadır. Bu konuda özellikle Necip Fazıl Kısakürek, Nurettin Topçu, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil ve Rasim Özdenören ile arkadaşlarının çıkardıkları dergilerin büyük önemi vardır. Necip Fazıl’ın 1934’te Nakşi şeyhi Abdülhakim Arvâsî ile tanışması onun hayatında ve sanat görüşünde büyük değişimlere vesile olur. İslâmîyet’i yeniden keşfeden şair, 1943 yılından itibaren *Büyük Doğu* dergisini çıkartmaya başlayarak İslâmî mücadele vermeye başlar. Birçok kez dergi kapanmasına ve Necip Fazıl yargılanmasına rağmen dergi 1978’e kadar aralıklarla da olsa yayın hayatını sürdürür. *Büyük Doğu*’da İslâmî değer, görüş ve mücadele konusunda birçok yazar ve Müslüman’a cesaret verir. Necip Fazıl’ın İslâmcılık ideolojisinde büyük etkileri bulunmaktadır. Necip Fazıl’la İslâmcılığın farklı bir evreye geçtiği ve milliyetçi muhafazakâr bir paradigmayla kesiştiği ifade edilir. Burhanettin Tatar, İslâmcılığın bu yönüne dikkat çekerken Necip Fazıl’ın Türk milliyetçiliğinin İslâmîleşmesine de katkıda bulunduğunu ifade eder (Tatar, 2018:129). Necip Fazıl’ı Cumhuriyet döneminde Müslümanca düşünmenin ilk örneği olarak gören Özdenören, Necip Fazıl’a gelene kadarki İslâmcıların bir şekilde Osmanlı’dan tevarüs edilen görüşlerle geldiğini ve bunların birer Osmanlı aydını olarak Cumhuriyet’e devreden kişiler olması nedeniyle onu; Cumhuriyet rejiminin İslâmî düşünce ve hayat tarzını terk ettiği, İslâmla olan bağların koparıldığı, bir toplumsal ve siyasal ortamın içinden geldiği için ilk entelektüel düşünür sayar (2018: 138-143).

Necip Fazıl'ın, *Büyük Doğu*'da 1940'lı yıllardan başlayarak 1970'li yıllara kadar izah ettiği İslâmcılık fikri İslâmcı çevre arasında itibarlıdır. Muhafazakâr-milliyetçi ve anti-komünist bir fikir takınan Necip Fazıl'da siyasal, sosyal, ekonomik temelli bir din-devlet olması gerektiği görüşü hâkimdir. Bu nedenle bu fikrin eylemleri de bu maksatla yapılması gerektiği ve örgütlü bir mücadelenin yürütülmesi gerekliliği öne çıkar. Mustafa Miyasoğlu, dünyada ve Türkiye'de İslâm'ın gündem teşkil etmesinde Necip Fazıl'ın büyük payı olduğunu söyler (1999:171). *Büyük Doğu* dergisi “Sesi gür çıkmaya başlayan, daha sembolik ve sloganik bir dil kullanan, yakın tarihten bir mücadele alanı çıkarmaya çalışan, siyasî hedefleri daha canlı ve muhalefet üslubu daha sert bir muhteva ile yayın dünyasına gir[er]” (Kara, 2013: 29).

Milliyetçi-muhafazakâr nitelikli olan Nurettin Topçu, *Hareket* dergisini ilk olarak 1939 yılında çıkarmıştır. *Büyük Doğu*'dan farklı olarak sloganik olmayan ve kendi düşüncesi eşliğinde felsefe ve sanat yazıları yayımlanan dergide, “İslâmî Sosyalizm” veya “Anadolu Sosyalizmi” şeklinde tanımlanan fikir öne çıkar (Aktaş, 2009: 722-759). Topçu için İslâmcılık hem Anadolu geleneğini hem de millî şuuru taşır. Bu bakımdan Necip Fazıl'la aynı bağlamda olan “Müslüman Türk” kavramı öne çıkar. Bu düşünce, din ve kültürü birbiri içine harmanlar. Din kültürü oluşturan bir öznedir. Kültür dinin varlığını ikame eden bir nesnedir. 1950'li yıllarda büyük şehirlere gelen Anadolu insanı göz önüne getirildiğinde Anadolu kültürüne olan ilginin önemi artmıştır. Necip Fazıl ve Nurettin Topçu ile İslâmcılık modern bir siyasal ideoloji olarak görülür ve savunulur.

Sezai Karakoç ve *Diriliş* dergisi İslâmcılığın önemli duraklarından biridir. *Büyük Doğu*'dan sonra İslâmî anlamda ilk “tutarlı örnek” şeklinde görülmektedir (Karataş, 2018: 979). Sezai Karakoç, “Osmanlı-Selçuklu mirasını ve tasavvufu önemseyen, yerli-millî, İslâm coğrafyasına, Ortadoğu'ya açılmayı önemseyen, sloganlara boğulmadan gür ve etkili dile sahip bir karakter gösterir” (Kara, 2013: 33). Karakoç'un İslâmî söylemler için öne çıkan tarafı medeniyet söylemidir. İslâm'ı bir medeniyet söylemi olarak algılayan, peygamberler tarihini bir medeniyet tarihi olarak gören, evrensel, insancıl, barış ve huzur odaklı medeniyet söyleminin kökü ise vahiydir (Karakoç, 2012:8-23) Karakoç'un medeniyet söylemi varoluşçu bir insan tipini çağırıştırır. Ayrıca diriliş söylemi, muhafazakâr dünya görüşünden sıyrılmaya,

İslâm'ın medeniyet kuran etkisinin göstermeye çalışan önemli bir söylemdir (Çiğdem, 1996: 1228). Burhanettin Tatar'a göre İslâm medeniyeti söylemi Türk İslâmcılığının bütün eklemlenmeleriyle 'Asr-ı Saadet'e dönüş'ü ifade eder (2018:129).

Nuri Pakdil'in çıkardığı *Edebiyat* dergisi ve Rasim Özdenören ve arkadaşlarının yayımladığı *Mavera* dergisi ise Batı karşıtı söylemleri ile dikkat çekerler. Edebiyat sanatına eğilen bu iki dergide yerli bir edebiyat yapma anlayışı görülür. “*Mavera* dergisinin kurucu kadrosu *Diriliş* dergisinde yazılarını yayımlamış ve orada tanınmış insanlardır. Edebiyat-sanat anlayışları, fikir dünyaları da *Diriliş*'e yakındır. Onları *Diriliş*'ten ayıran siyasî tutumları, önce MSP, sonra ANAP'la yakınlaşmaları olmalıdır” (Kara, 2013: 33). Necip Tosun dergiler arasında fark ve benzerlikleri şöyle açıklar:

Necip Fazıl'ın Büyük Doğu'su atak, gündelik siyaset ile iç içe ve dava dergisi görünümündeyken, Sezai Karakoç'un Diriliş'inde bu tutum farklı bir yaklaşıma evrilir. Diriliş daha ağırbaşlı, dingin, gündelik politikanın uzağında bir sanat edebiyat algısını benimser. Nuri Pakdil'in Edebiyat dergisi yoksulluk, emek, kitap, mülkiyet, alın teri, ezilenler, öncüler, bilmek, sorumluluk, devrim, direnç gibi kodlara, sembollere yaslanır. Bu dergilerde yazan her yazar bu dergilerin ortak duyarlığı, mesajları, jargonu etrafında metinler üretirler. Bu dergideki yazılar bu dergilerde oluşmuş ortak duyarlığı dile getiren metinlerdir. Bir üstat etrafında çıkan dergiler olduğu için hâkim sesi bastıran bir ses oluşmaz ve hâkim sesi zenginleştiren, çoğaltan yazılara yer verilir. (Tosun, 2020: 137)

*Sezai Karakoç ağırlıklı olarak dergi tecrübesini Büyük Doğu'dan öğrenmiş daha sonra kendi dergi anlayışını Diriliş ile ortaya koymuştur. Rasim Özdenören, Cahit Zarifoğlu, Alâeddin Özdenören, Erdem Bayazıt ve Akif İnan, Diriliş, Edebiyat dergilerinin birikimiyle *Mavera*'yı çıkarırlar. *Mavera* düşünsel boyutta Büyük Doğu, Diriliş ve Edebiyat dergisinin takipçisi de olsa işlevsel olarak diğer dergi tecrübelerinden pek çok farklılıkları sergiler. (Tosun, 2020:138)*

Yasin Aktay ise dergileri çıkaran üstat kişilerin Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Rasim Özdenören ve İsmet Özel'in kişilikleri hakkında şöyle söyler:

Bu isimlerin hiçbirisinin klasik anlamda bir yüksek din eğitiminden geçmemesi, örneğin çoğu Arapça ve klasik İslâm bilimleri eğitimi almadıkları halde İslâmcı harekete kanaat önderliği, hatta liderlik yapma kapasitelerinin ilahiyat hocalarınınkinden daha fazla olması ilginç bir durumdur. Tabii ki bu liderliğin veya önderliğin ayırt edilmesi gereken değişik görünüm ve komplikasyonları da vardır. Örneğin, yine Çiğdem'in belirttiği gibi, bu yazarların çoğunun estetik boyutlarının bu hareketlere isnat edilebilecek bir İslâm düşüncesinin niteliğine ayrı bir etkisi vardır. Bu düşüncenin üzerindeki ayrı bir etki de, yine bu isimlerin çoğunun düşüncelerini belli bir disiplin altında yazılmış tezlerden ziyade gazete köşelerindeki gününbirlik tartışmalar yoluyla dile getirmeleri olmuştur (Çiğdem 2001: 88). Haklı olarak bu

durumun İslâmcı düşüncenin “kendine özgü bir derinliğe sahip olamamasındaki, güdük kalmasındaki etkisine vurgu yapsa da, günübirlik siyaset üzerinden düşünmenin İslâmcılığın çağdaş siyasal düşüncesinin şekillenmesine dinamik ve diyalojik bir boyut kattığım da söylemek mümkündür -hatta bu diyalojik sürecin zamanla İslâmcılığın ayağının yere basmasını sağlayan, onu “Türkiyeli ve dünyalı” kılan bir etki yaptığını da. Bu isimlerin bu özellikleri bir yana, İslâmcılığın siyasî bir odak veya dinî bir topluluk olarak liderliğini yürütebilecek yetkinlikte bir kadroyla ilgili boşlukları onların organik bir bütünlük olarak ortaya çıkmamasının da koşullarını oluşturmuştur. Söz konusu isimlerin her biri belli konularda entelektüel bir İslâmî duruşu işaret etmeye çalışsalar da gündelik hayatta bir Müslümanın yükümlülüklerini tarif edebilmekten uzaktırlar. (Aktay, 2018: 390).

Son olarak bu dönemde İslâmcılık düşüncesinin henüz sekülerleşmediğini belirten Bedri Gencer’e göre “Kentselleşme sürecinde ideolojik İslâm eğilimi artsa da bu süreçte Osmanlı bakiyesi âlim ve şeyhler sayesinde şehirli İslâm az çok korunmuş, ideolojik İslâm eğiliminin tam bir sekülerleşmeye dönüşmesini önlemiştir” (Gencer, 2013: 86).

1.3.2.5 Siyasal İslâm Söylemi (1980 Sonrası)

1980 sonrası dönem her anlamıyla Türkiye’deki insanların, grupların dönüşüm dönemlerinden biridir. 12 Eylül askerî darbesinin etkisiyle partiler, yayınevleri, dernekler, sivil toplum örgütleri kapatılır; kitaplar, dergiler, gazeteler yasaklanır. Bu anlamda ideoloji nitelikli görüş ve düşünceler de yasaklanır ya da susturulur. İslâmcılığın, 1979 yılında İran’da yaşanan devrim nedeniyle genel anlamda psikolojik manada daha rahat bir süreç yaşadığı düşünülse de İslâmcılık bu dönemden itibaren hiç olmadığı kadar devlet ve rejimle uyum sürecine girer (Kara, 2013: 35). Darbe sonrası yapılan 1983 seçimlerinde Turgut Özal’ın liderlik ettiği Ana Vatan Partisi (ANAP) kazanır. İslâmcı kesimin çoğunun ANAP’a yöneldiği görülür. Liberal bir politika izleyen ANAP ve Turgut Özal bu nedenle İslâmcılar için de ciddi bir değişimin belirlmesine işaret eder.

1980’li yıllarda toplumsal anlamda kamusal görünürlüğüne de arttığı görülen İslâmî söylemin yerel ve evrensel ölçekte siyasal alanı hızlanır. Bu yıllarda toplumsal iç göçlerin olduğu, hızlı kentleşmenin gerçekleştiği, üniversite eğitimi için taşra kesiminden gelen öğrencilerin büyük kentlerde dinî yapıların içine girdiği ve bunlar sayesinde belli bir büyüme gerçekleştiği bilinir. İslâmî söylemin kendi kitlesiyle ilişkisini sıcak tutan yayın organlarının 1970 yıllardan beri arttığı düşünüldüğünde bu

yıllarda toplumsal mobilizasyonunun hızlandığı ifade edilir (Çiğdem, 2018:30). Ahmet Çiğdem'e göre İslâmcılık gelişimini ve siyasi eğitimini 12 Eylül darbesinin yarattığı "otoriteryan iklim içerisinde" tamamlamıştır (Çiğdem, 2018:30).

1980 sonrası İslâmcılık yeni bir adlandırmayla "siyasal İslâm" şeklinde tanımlanmaya başlanır. İslâmî söylemde siyasal kavramı öne çıkar. Siyasal yapıya dâhil olarak, siyasi yapıların işlevini keşfettikleri belirtilir. Bu kavramın yanına "irtica", "şeriat", "laiklik karşıtlığı", "terör", "hilafet", "radikal/ılımlı/yeşil İslâm" gibi yeni üretilen ve İslâm'a bu kavramları eklemlemeye çalışan görüşler yoğunlaşır. Özellikle Batı'da bu tür çalışmaların yoğunlaştığı, soğuk savaşın yeni bir yönünün belirdiği gözlemlenir. İsmail Kara'ya göre üretilen kavramlara uygun olarak "kültürel/ılımlı İslâm" hattı büyük kabule mazhar oldu. Bu süreçte muhalif İslâmcı kişi, kurum ve çevreler marjinalleştirilerek gayrimeşru ve etkisiz hale getirilir (Kara, 2013:35-36).

Siyasal İslâm'la birlikte İslâmî kesimlerin seküler dünya görüşüne ve laik yönetim biçimine ısınmaya başlaması devletle/rejimle uyum içine girmelerine yol açar. Böylece kamusal alanda daha görünür olan İslâmcı kesimler, siyasal anlamda da Erbakan'ın Millî Görüş'üyle aktif siyasetin en görünen yüzleri haline gelir. 1994 mahalli seçimlerinde Millî Görüş başarılı olur. 1995 milletvekili seçimlerinde ise Necmettin Erbakan Başbakan seçilir. 28 Şubat 1997'de yapılan "postmodern darbe" ile yeni bir sürece giren Türkiye İslâmcıların sistemle uyumlu hale gelmelerini sağlar.

12 Eylül'den sonra Cemaat ve tarikatların entegrasyon süreciyle birlikte İslâmcıların rejimle barışmaları ve Cumhuriyet değerlerine uygun yaşamaları iktidara gelmelerine olanak sağlar. 1970'li yıllarda devlete radikal anlamda karşı olan cemaat ve tarikatlar 1990'lı yıllarla birlikte "merkez sağ" siyasetinin odak noktaları haline gelir. Böylece sermaye ve zenginleşmeyle beraber tüm yurttan ve dünyada gelişme göstermeye başlayan siyasal İslâm "İslâmî kapitalizm" eleştirilerinin de hedefi olur. "Bir tür 'İslâm kapitalizmi' savunması ve kurgusu olan İslâm ekonomisi çalışmalarının ve İlahiyat Fakültelerinin, fıkıh hocalarının desteğine, fetvalarına mazhar olan faizsiz bankacılık çabalarının İslâmcı çevreleri zihnen ve fiilen liberal bir siyaset ve ekonomi dünyasına taşıdığı söylenebilir" (Kara, 2013: 37). 1970'li ve 1980'li yıllarda İslâmî söylemin içeriğinde "İslâm'ın ideallerinin gerçekleştirilmesi

için bir İslâmî devlet kurmak fikri merkezi düşüncedir.” 1990’lı yıllarda bu söylem bir özelleştiriye uğramış ve İslâmî uygunluk prensibine dönüşmüştür. Bu nedenle siyasal anlamda öne çıkmış, en güçlü aktörlerden biri bu söylem türü olmuştur (Kara, 2018: 22).

1980’li yıllardan sonra İslâmî hareketlerin kamusal alanda etkin ve görünür olmaya başlaması Kenan Çayır’a göre farklı yapılar ihtiva etmekle birlikte İslâmî entelektüellerin Batılılaşma ve laikleşme süreci olarak tanımladıkları Kemalist modernleşme projesine ve geleneksel İslâm’a karşı eleştirel ürünler vermeye başladıkları, böylece çağdaş İslâmcılık kavramlarının oluşturulduğu dönemdir (Çayır, 2015: 6) 1990’a kadarki süreçte kendi içinde homojen bir yapı olarak görünen İslâmî hareketler ürettiği yayınlar ve sergilediği siyasi tavırlar ile popüleriteye meyletmiyorken, 1990’lı yıllardan sonra ise popüler bir görünümü sahip olmuştur. Kendi içinde radikal görünümünden daha esnek yapıya kavuştukları 1990’lı yıllara kadar hem yayın sektöründe hem de siyasi alanda belli bir dava güttükleri görülür. 1990’lı yıllara kadar Türkiye’nin siyasi rejimi ve modernleşme olgusuyla ciddi anlamda problemleri vardır. Özellikle Türkiye’nin modernleşme sürecine en geç cevap veren yapıyı ihtiva etmekteydiler. Aile, genç bireyler ve kadın konusunda modernleşme sürecinden uzak kalmayı yeğleyen ve geleneksel dinî yaşam kalıplarını sürdürme amaçlarına sahiptiler. 1980 sonrasında ise liberal politikaların tartışılmaya başlandığı, rejimle uyumsuz kesimlerin sisteme dâhil edilerek kontrol altına alındığı görüşü vardır. Bu da İslâmcılığın artık normalleşmeye ve dolayısıyla da bazılarının göre kendi olmaktan vazgeçmeye ve kan kaybetmeye başladığını göstermektedir. (Kara, 2013: 38.) “İslâmî liberalizm” adıyla Türkiye’de geçerli olan bu entegrasyon sürecinin aslında demokrasi ve kapitalist sistemin önünü tıkayan engellerin dönüşümünü sağlamak adına bir proje olduğu da dillendirilir (Özel, 2005: 22-25).

Oliver Roy, *Siyasal İslâm’ın İflası* isimli kitabında İran, Mısır, Cezayir örnekleri üzerinden İslâmcı siyasal ideolojinin bittiğini ilan eder. Modernleşmeye karşı alternatif üretememe, çağı tanımlayamama, bürokratik ve demokratik süreçleri anlayamama ve bunlara karşı cevap verememe şeklinde özetlediği iflas nedeniyle İslâmcı ideolojinin başa geldiği ülkelerde başarısız olduğunu/olacağını iddia eder. Yasin Aktay’a göre sömürgeleştirilmiş ülkelerde gerçekleşen ya da radikal şeklinde ortaya çıkan İslâmcı siyasetin başarısız örnekleri bu iddiayı desteklese de İslâmcı

siyasetin başa geldiği ülkelerdeki ulus-devlet yapısının yeterince işlenmediği ve sömürgeleşmeye karşı tepkinin sonucu olarak devrimlerin gerçekleşme nedenlerine odaklanılmadan yapılmış bir durum tespiti niteliğini taşır. Dolayısıyla İslâmcı siyasetin başa geldiği ülkeleri İslâmî referanslarıyla değil rejim ile ilgili sorunları üzerinden değerlendirilmesi gerektiği kanaati öne sürülür. (Aktay, 2009: 1266).

Tüm tartışmalara ve görüşlere karşın genel anlamda 1980’li yıllardan günümüze İslâmcılığın salt bir siyasal ideolojiye dönüştüğü ve var olan zemini kendine uygun olarak dönüştürme uğraşı üzerinden söylem ürettiği söylenebilir. Siyasal, kültürel ve sanatsal faaliyetler üzerinden yapılan iktidar bağlamındaki tartışmalar da bu söylemin muhtevasını oluşturan konular olarak öne çıkar.

1.4 İslâmî Edebiyat Tartışması: Doğuşu, Gelişimi ve Görüşler

İslâmî edebiyat kavramı ve bu edebiyatın özü, biçimi, konuları gibi birçok tartışma 1970’li ve 1980’li yıllarda yayımlanan dergi ve diğer yayınlarda yer almıştır. Bu tartışmalarda genellikle İslâmî edebiyatın ne olduğu açıklanmaya çalışılmıştır. Bu edebî anlayışta din ve sanat ilişkisinin ne şekilde olacağı, böyle bir hassasiyetle edebiyata yaklaşımın nedenlerinin ne olduğu en başta tartışılan konulardır. Yine bu anlayışın kendinden önceki ve kendisiyle beraber var olan edebî anlayışlardan fark ve benzerleri, geleneksel edebiyatla bağları, edebî örneklerin nasıllığı, diğer Müslüman ülkelerde üretilen edebiyatlarla ilişkisi, sanatsal ve toplumsal işlevi gibi birçok nokta tartışmaya açılmıştır. Tartışma birçok farklı görüşlerle günümüze kadar gelmiştir. Ancak birçok açıdan izaha muhtaç konular da açıklanamamıştır. Hem bu isimlendirmeyi savunanlar hem de eleştirenler arasında ortak bir görüş yoktur. Bu çalışmada İslâmî edebiyat kavramının doğuşu, gelişimi, tartışmalar ve görüşler gösterilerek modern İslâmî duyarlıklı öykücülüğün doğuşundaki unsurlar tespit edilmeye çalışılacaktır.

19. yüzyılda Batı’daki milliyetçilik akımının etkisiyle Osmanlı’nın gerilemesi ve çöküşe doğru sürüklenmesini engellemek, buna siyasal ve toplumsal bir çözüm aramak üzere doğan ve İslâmîyet’ten yararlanarak ortaya çıkan İslâmcılık, modern siyasal bir ideolojidir (Kara, 2018b:41). İslâmcılık her ne kadar modern bir ideoloji olsa da

moderniteye ve moderniteyi üreten Batı'ya ve Batılılaşmaya karşı bir ideoloji olarak doğmuştur. İslâmcılık Batı dünyasının İslâm ülkelerine ve değerlerine karşı gösterdiği reaksiyonla ortaya çıkmış, gelişmiş ve bu yönde siyasal, toplumsal ve sanatsal üretim sergilemiş bir ideolojidir (Gencer, 2013: 69). “İslâmcılık İslâm'ın kendisi değil, Müslümanların İslâm'ı dava olarak benimsemesi sürecidir. Bu da bir yorum dolayımıyla olduğundan İslâmcılık vahiy mutlaklığına sahip değil, belli bir tarihsel dönemin Müslümanlarının yorumu olarak beşeri bir sonuçtur” (Aktay, 2013: 817).

İslâmcılık ideolojisi İslâmîyet'i temsil etmemekle beraber İslâm dinine, Müslümanların yaşadığı yer olarak adlandırılan İslâm topraklarına, Müslümanların yaşam kültürüne, zamanın zorluklarına, nesillerin değişimlerine dair söylemler üretip İslâmî yaşam standartlarının dünya üzerinde geçerli kılınma isteğinin bir tezahürüdür. Müslüman toplumlar arasında İslâmî değerlerin zayıflamaya başladığı, toplumsal ahlâksızlık, eşitsizlik ve zulümlerin olduğu dönemlerde bunlara karşı üretilen söylemlerin referansı İslâm dini olmaktadır (Kara, 2018a: 20). İslâmcılık sadece bir siyasal düşünce olmayıp diğer siyasal ideolojiler gibi toplum, sanat, edebiyat gibi alanlarda da kuşatıcı söylemlere sahiptir. İslâm dininden referansla bir duyuş ve düşünce, bir yaşam tarzı hareketi olarak belirmektedir. Modern zamanlarda insanların dinini nasıl yaşayacakları, neyi nasıl üretip tüketecekleri gibi belirlenmişlikler ortaya koyan, bu bakımdan da ideolojilerin sahip olduğu dil ve pratiklere sahip bir ideolojidir. Karşısında konumlandığı Batı, Batılılaşma ve modernite olgularına antitezler üreterek cevap vermeye çalışır. Toplumsal, siyasal alanda olduğu gibi sanat ve edebiyat alanında da Batı'ya karşı koyup İslâmî değer, düşünce ve duyuşu yansıtmak istemektedir.

İslâmcılık ideolojisinin doğumundan itibaren edebiyat alanında bu ideolojiye bağlı veya uygun edebî eserler yayımlanmıştır. Nitekim İslâmcılık da diğer fikrî cereyanlar gibi edebiyat aracılığıyla toplumsal alanda etkiler yaratmak istemiştir. Osmanlıcılık, Türkçülük, Batıcılık gibi İslâmcılık da kendi fikri ideolojisini edebî üretimlerle inşa etmek amacıyla olmuştur. Özellikle II. Meşrutiyet döneminde Mehmet Akif Ersoy'la simgeleşen bu üretim biçimi Cumhuriyet rejiminin etkisiyle 1960'lı yıllara kadar sekteye uğramışsa da 1960'lı yıllardan itibaren yeniden ve hızla edebî üretime girişmiştir. Bu çalışmada da 1960 sonrasında beliren ve İslâmcılık

ideolojinin etkisinin görüldüğü öykü metinlerine odaklanılarak İslâmî optikle yazılan metinlerdeki söylem biçimleri incelenmeye çalışılacaktır.

Türk edebiyatında özellikle 1960'lı yıllardan itibaren bir edebî anlayış olarak belirginleşen, “İslâmî Edebiyat”, “İslâmcı Edebiyat”, “İslâmcı Akım”, “Müslüman Edebiyatı” veya “Gelenekçi Edebiyat” şeklinde tanımlanan, tasavvuf ve klasik İslâm kültürü öğelerinin ilham verdiği bir duyarlılıkla ve modern tekniklerle ortaya konan edebî yapıtlar bulunmaktadır. İsimlendirme ve kavramsal çerçevesinin netleşmediği bu edebî anlayışta birçok konu açıklanmaya muhtaç durumdadır.

Hasan Bülent Kahraman'a göre İslâmî kesimin ürettiği edebiyat ve sanatın varlığı 1980'li yıllara kadar dikkate alınmamıştır (Kahraman, 2014: 280). Uzun bir süre boyunca İslâmî üretim “Batı dışı bir söylem içinde olduklarından” ve “yeterli birikime sahip olamadıkları varsayıldığından” dikkate alınmamıştır. Kahraman'a göre bu edebiyat 1970'li yıllarda mahcup bir tavırla kendisini göstermiş, “gücünü gelenekten alan bir tavırla” ve öykü ile şiirde “Modernist bir tutumla” kendini belli etmiştir (Kahraman, 2014: 280). Ahmet Oktay'a göre de Türkiye'de uzun yıllar boyunca İslâmî söylem bağlamında üretilen edebiyat görmezden gelinmiştir. 1990'lı yıllara kadar kamusal alanda olduğu için sanat ve edebiyat alanında da İslâmî söylem bir öteki olarak kalmıştır. Ahmet Oktay'ın Sezai Karakoç bağlamında söylediği üzere İslâmî edebî söylemin görmezden gelinmesi yazınsal değil siyasal bir nedendir (Oktay, 2008: 527).

1960'lı yıllara kadar İslâmî duyarlıklı bir edebiyatın ürün verememesi, geçerli bir alan bulamaması, kendi edebî kanonunu oluşturamaması, hatta İslâmî edebiyat gibi bir söylemin hiç doğmamış olması çeşitli nedenlerle açıklanabilir. Bu konuda öncelikle durumun siyasal yönü ele alınmalıdır. Bu bağlamda Tanzimat döneminde ortaya atılan Osmanlı Devleti'ni kurtarma akımlarından olan İslâmcılığın Cumhuriyet'in kuruluşuyla siyasal alanda terk edilmesi sonucu edebî alanda da etkili olamamasına neden olmuştur. Cumhuriyet değerlerinin Batı kültür ve uygarlığına yönelmesi, ulus-devlet stratejisinin yürütülmesi, saltanatın kaldırılması, tekke ve zaviyelerin kapatılması, laik düzenden yana olunması gibi ana nedenler Türkiye'de İslâmî bir edebiyatın gelişmemesinin siyasal nedenleri olarak görülmektedir. “İslâm dininin yalnızca inanç düzleminde kabul görmesi vd. nedenlerle, İslâm kültürünün

edebiyatta var olma koşulları zorlaşır” (*Thema Larousse*, 1993-94: 106). Cumhuriyet döneminde var olduğu söylenen dinî nitelikli edebiyatın ise İslâmî nitelikten yoksun olduğunu belirten Orhan Okay, bunun daha çok “İslâmî karakteri bahis konusu olmaksızın, mücerred bir mistisizm” olduğunu söyler (Okay, 1992: 88). Cumhuriyet rejimiyle beraber geleneksel edebiyat anlayışı da 1950’li yıllara kadar ihmal edilmiştir. Geleneksel anlayışın sahip olduğu birikim ve yazı bilinci yasaklanmış veya kullanılması hoş karşılanmamıştır. Batılı edebiyat anlayışının hâkim olduğu, Batı estetiğinin, Batılı yazarların ve eserlerin edebiyat zevkini belirlediği yıllarda İslâmî duyarlılığa, geleneksel anlayıştan gelen edebî zevk ve düşünceye olumsuz bakılmıştır.

1950’i kadar uygulanan kültür politikaları ile rejim, İslâmî herhangi bir yayıncılık faaliyetinin var olmasına pek müsaade etmez. Osmanlı ve Doğu edebiyatı değersizleştirilmiş, küçümsenmiştir. Bu nedenle bu edebiyat anlayışı kendi içine gömülmüş, unutulmaya terk edilmiştir (Tosun, 2020:272). Bunlara bağlı olarak İslâm referanslı edebiyat üretme anlayışının çok partili döneme kadar yapılamadığı, 1960’lı yıllarda ise İslâmî anlayıştaki edebî ürünlerin makbul karşılanmaya başladığı görülmektedir. 1960’tan sonra İslâmcı yazarlar modern edebiyata karşı geleneği savunan²⁵ bir söylemle edebî üretime girerler. Bu girişimim siyasal, toplumsal ve edebî arka planları bulunmaktadır.

Cumhuriyet rejiminin başlamasından 1960’lı yıllara kadar İslâmî edebiyat eserlerinin neşri yasaktır. 1961 Anayasası’nın getirdiği özgürlükler ortamında Müslüman yazarlar, var olan edebiyat anlayışına karşı kendi edebî anlayışını yansıtmak alana kavuşmuşlardır. Cumhuriyet rejiminin Osmanlı’nın devamı olmasına rağmen redd-i miras ile yola devam ettiğini düşünen yazarlar, Osmanlılık tarih şuuru ve millî bilinci ile bir edebiyat anlayışının üretimini savunurlar. Bu dönemden itibaren “kendi insan tipimize doğru” şeklinde bir edebî algı gelişir (Taşgetiren, 1982:237).

²⁵ Bu yıllarda geleneğe dair farklı kesimlerde, algılanış biçimi değişik olmakla birlikte, çeşitli söylemler gelişir. Özellikle geleneğin şiirde kullanımına dair yöntem ve görüşler yazılmaya başlanır. Gelenekseli, modernist tarafla düşünen görüşlerin yanı sıra var olan verili kullanımları aynen uygulama şeklinde görüşler de peyda olmaktadır (bkz. Muhsin Macit, 1996; Örgen, 2010; Çetin, 2012). Gelenekselci söylem kendi içinde farklı bir tarih, medeniyet ve bilinç farklılaşmasını da içermektedir. Gelenek söylemini daha maneviyatçı, daha dinsel bağlamda ele alınan İslâmcı yazarlar bu yıllarda yazdıkları hem gündelik yazılarda hem de ortaya koydukları edebî metinlerle tavırlarını belirgin etmeye başlarlar. Geleneksel edebiyat anlayışı genellikle klasik edebiyattaki köklü edebî anlayışın kullanımı olarak belirir. Ancak bu yöntem tam olarak İslâmî edebiyatın başlangıcı olarak değil, belki bir dolaylı etki konusunda değerlendirilebilir.

Osmanlı'dan sonra bir bunalımdan geçildiği ama artık yeniden çıkış yolu bulunarak İslâm medeniyetinin savunduğu insan tipini yakalamayı amaç edinilip böyle bir kavrayışla kültür sanat anlayışına sahip olunmalıdır (Taşgetiren, 1982:237) şeklinde genel bir zihniyet değişimini arzulayan bir kültür politikası amaçlanmaktadır. Ayrıca bunda İslâmcı kesimin Batı ve modernite karşıtı bir söyleme sahip olmasının da payı olduğu düşünülmektedir. “[B]atılılaşma hareketinin ne olduğunun anlaşılması ve düşünce sahasında bir hesaplaşmaya gidilmesinden sonra yerli bir edebiyat ve sanat anlayışına olan özlem ve ihtiyaç kendini gösterecekti[r]” (Maraş.1982: 361).

1960'lı yıllarda İslâmî duyarlıklı edebiyatın ortaya çıkmasında ve zamanla kendine ait estetik özellikler kazanmasında bu yıllarda İslâmî sanat ve edebiyat hakkında yazan Necip Fazıl, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil gibi üstat kabul edilen yazarların metinleri ve dergiler önemli yerde durmaktadır. Necip Fazıl'ın 1964 yılında yeniden yayımlamaya başladığı *Büyük Doğu* dergisi ile 1966'da yeniden yayın hayatına başlayan *Diriliş* dergisi İslâmî bir edebî muhayyile için önem arz eden ilk atılımlardır. 1960'lı yıllarda dergiler üzerinden görülen bu atılımların bazı nedenleri bulunmaktadır.

Mustafa Miyasoğlu, 1960'lı yıllardan sonra üç farklı kesimin edebiyatından bahseder. Miyasoğlu'nun ruhçu olarak tanımladığı ve kültürel iktidara karşı Türk-İslâm tarihine vurgu yaparak bunu ideolojik söyleme dönüştürdüğünü söylediği *Büyük Doğu* ile karşısında yer aldığı *Yücel* dergisinin çatıştığını vurgular. Bunların yanında bir de Köy Enstitüleri'nden çıkan yazarlar da köy edebiyatını doğurmuşlardır (Miyasoğlu, 2002: 22). 1967 yılında yayımlanan ve ilk İslâmî duyarlıklı roman olarak tanımlanan *Minyeli Abdullah*'ın yazarı Hekimoğlu İsmail de Miyasoğlu'na benzer şekilde 1960'lı yıllarda edebiyatta üç fikir hareketinin olduğunu söyler. Hekimoğlu İsmail bunları “Türkçüler, dindarlar ve dine karşı olanlar” şeklinde sayar. Bu yıllarda herkesin kitapla davasını anlatmanın peşinde olduğunu anlatan Hekimoğlu İsmail, dindarların ise sadece hadis ve ilmiyelerden oluşan dinî kitaplarının olduğunu söyler. Hekimoğlu İsmail, ilmiyelerin sadece dindar inanların okuyacağı kitaplar olduğu vurgusunu yaptıktan sonra topluma İslâm'ı yaymak ve kabul ettirmek için İslâmcıların edebî metinlere yönelmeye başladığını açıklar (aktaran Çayır, 2015: 31). Âlim Kahraman ise 1960'lı yıllarda Türkiye'nin bir “zihniyet billurlaşması” yaşadığını, toplumsal ve siyasal değişmelerin edebiyata fazlasıyla yansımaya başladığını

belirttikten sonra bu yıllarda “Toplum ve insanı bir şema içinde görmeye çalışan batıcı-sol düşünce”, “1960 öncesinin geleneğini devam ettiren batıcı-sağ düşünce” ve “Dinamik bir şuurla sahip çıkılan İslami düşünce” şeklinde üç farklı edebiyat anlayışının olduğu belirtilir (aktaran, Sürgit. 2014: 372). Bu açıklamalardan anlaşılacağı üzere 1960’lı yıllarda bir kültürel iktidar kavgası başlamıştır. Türkiye’deki dindar, Kemalist ve sol kesimlerin edebiyatı bir araç olarak kullanıp halka kendi davalarını anlatma peşinde koştukları görülmektedir. İslâmî kesim de bu yıllarda “düşmanın silahıyla silahlanmak” hadisine dayandırılarak edebî üretime başladığı gözlemlenmektedir (Miyasoğlu, 1999: 271).

İslâmî duyarlıklı edebiyat anlayışının ortaya çıkışını sağlayan nedenlerinden biri de 1960’lı yıllarda başlayan, 1970’lerde ise hızla artan ideolojik edebiyat faaliyetleridir. İslâmî edebiyatın baş gösterdiği ilk yıllarda sol/Marksist edebiyatla ilişkilendirilerek bunun bir “öze dönüş hareketi” olduğu söylenmiştir (Suffe, 1982:342). Nitekim 1970’li yılların kutuplaştırıcı siyasi diline göre dönemin edebiyat söylemleri de farklılaşmakta ve tartışma alanları açmaktaydı. Türkçeyi kullanma biçimine göre “sağcı edebiyat” veya “solcu edebiyat” ayrımının yoğun olarak tartışıldığı 1970’li yıllarda dönemin edebî kanonu tarafından sağcı edebiyat kategorileşmesinin içinde yer verilen İslâmî edebiyat anlayışındaki edebî eserler için bir adlandırma gereksiniminde bulunulmuştur. İslâmî gelenekten gelen bir edebiyat anlayışının laik ve sol edebiyat karşısına konumlandırma ve bunu savunma amacı baskın söylemdir.

Türkiye’de 1960’lı yıllara kadar belli kodlar ve belli kimlikler üzerinden edebiyat dünyasının belirginleştiği bir ortam söz konusudur. Modernist ve sivil tavırlı yazarlar da her ne kadar olsa da laik-sağ-sol kodları üzerinden yazarların kendini konumlandığı ve edebiyat tarihçileri ile eleştirmelerin de bu kodların bilinciyle yazarları ve metinleri ele aldıkları görülür. 1960 ve özellikle 1970’li yıllarda bu durum siyasi koşulların baskısıyla daha da artmıştır. Bu yıllarda yayımlanan süreli yayınlarına bakıldığında Türkiye’deki edebiyat algısının oldukça kutuplaştığı ve herkesin belli bir yayın politikası arayışı içinde yazdığı görülür. Süreli yayınlar üzerinden yapılan kültürel cepheleşme edebî metinlere de yansır. Sınıfsal perspektifler üzerinden yazılan bu dönemin metinlerinde “mahalle”ler söz konusu edilir. Edebî görüşlerinin oluşturduğu bilişsel duyuş belli bir sınıfın genel edebiyat anlayışını yansıttığı için

ortaya kültürel kodlar ve edebî kodların üretilmediğine şahit olunur. İslâmî kesim için *Büyük Doğu, Diriliş, Edebiyat, Hareket, Maveria* dergilerinde çıkan düşüncel yazılar, kültürel bir cemaatin edebî reflekslerini oluşturmaktadır. 1990'lı yıllara kadar bu dergilerin belirlediği ölçütler üzerinden edebî kodlar ve biçimler oluşmaktadır. 1970'li ve 1980'li yılların siyasi kavgaları hatırladığında ortaya çıkan tüm söylemlerin de bu kavgaların eşliğinde sürdürüldüğü bir “dava edebiyatı” profili çizmesi beklenir. İslâmcı yazarların da önce şiir, daha sonra öykü ve en sonunda hidayet romanları olarak tanımlanan metinlerle bu kavganın edebî metinlerini verdikleri anlaşılmaktadır. Bu bakımdan öyküler politik, sosyolojik ve sanatsal okumalara müsait metinlerdir.

Bu yıllarda sol kesimin edebiyat türlerini ideolojik amaçlarla yoğun şekilde kullanması, İslâmî kanadın da böyle bir girişime yeltenmesine yol açmıştır (Akçay, 2006:17-18). Özellikle sosyalist düşüncenin uzun yıllar İslâmî düşünce gibi yasaklı olmasına rağmen 1961 Anayasası'ndan sonra daha rahat bir yayın faaliyeti içine girerek anayasal düzenden faydalanması, İslâmî kesimin de bundan cesaret bularak faaliyete başladığı gözlemlendiği (Miyasoğlu, 1999: 41) dikkate alındığında İslâmî kesiminde ideolojik bir edebî hareketin başlatılmasında sol kesimden etkilenilerek ortaya çıktığı söylenebilir. Nitekim Ahmet Sait Akçay, İslâmcı edebiyatın genel manada köy enstitülerinden çıkmış ve sol görüşlü yazarların ürettiği edebiyata tepki olarak doğmuş bir karşıt edebiyat olduğunu belirtir. Akçay'a göre 1950'li yıllardan sonra köy edebiyatı yazarlarının ideolojik romanlarını yayımlanmasıyla İslâmî kesime ve bu hassasiyeti sahiplenen tiplere olumsuz suçlamalar, komikleştirmeler yapıldı. Bu durum 1970'li yılların başlarında tepki almaya başladı. İslâmcı yazarlar, köy romanlarının olumsuz diye lanse ettiği kişileri “beyefendi kişiler” olarak halka sundu ve bir anlamda karşı edebiyat oluşturma gayretine girdiler (Akçay, 2006:17-18). Bu yıllarda özellikle solcu yazarlar tarafından İslâmcıların ürettiği edebiyat, dil farkı nedeniyle sağ kesimin edebiyatı şeklinde tanımlanmış²⁶ ve İslâmî edebiyat dönemin

²⁶ İslâmî edebiyat anlayışının sağ edebiyat, yerli edebiyat gibi kavram ve tanımlamalardan farklı olduğu görüşü vardır. Örneğin *Hisar* ve *Türk Edebiyatı* gibi dergilerde yapılan edebiyatın sağ ve yerli edebiyat tanımıyla anılırken, *Diriliş, Edebiyat, Yeni Sanat, Maveria* dergilerde yapılan edebiyat anlayışının İslâmî olduğu konusunda uzlaşma vardır. Konuyla ilgili olarak İlhan Berk, Müslüman şairler denilince *Hisar* ve *Türk Edebiyatı* dergisindeki şairleri değil, Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu, Erdem Bayazıt ve Arif Ay gibi şairleri anladığını vurgular (Ayhan-Berk, 15.04.1984). Ancak uzun yıllar boyunca sağ ve İslâmcı kesimden yazarların bir ittifak içinde olduğu, zamanla Müslüman aydın ve yazarların çoğalmasıyla bu ittifakın geçersiz olduğunun da altı çizilir (Miyasoğlu, 1999:74).

ideolojik kutuplaşmasının sonucu olarak “gerici edebiyat” şeklinde tanımlanmıştır (Miyasoğlu, 2002: 21-22). Geleneksel konuları ve dilde kullandığı eski kelimeler nedeniyle böyle bir tanımlanmaya gidildiği söylenebilir. İslâmcılar da solcu yazarlara karşılık vermiş, sol edebiyatın yabancı olduğu, batıyı taklitten ibaret olduğu, öz benliğe ters olduğu vurgusu yapılır (Bahadıroğlu 1982:351). Sol kesimin faaliyetlerine cevap vermenin yazarlarca zaruri telakki edildiği ve bunun bir “ihkâk-ı hak” olarak yorumlandığı görülmektedir (Miyasoğlu, 1999:41). Bu bağlamda Sezai Karakoç’un “Kasaba Edebiyatı” söylemi de değerlendirilebilir. Karakoç, “Köy veya proleter edebiyatın”, insanı, kasabayı, köyü belli bir iktisadî tez üzerinden anlatma gayretini yapay bulan, bunun güdümlü bir edebiyat ortaya çıkardığını ve edebî ruhun kalmadığını söyler. Köy edebiyatı ürünlerindeki romanlarda görülen kişilerin yabancı, statik ve inandırıcılıktan uzak, ilmin konusu olarak ele alındığını anlatır (Karakoç, 2012a: 63-64). Sol romana bir eleştiri olarak okunabilecek yazıda İslâmî edebiyata yön verilerek sol edebiyatın kurduğu köy ve insan profili aksine hür insanı, evi, aileyi anlatması konusunda söylem bildirir (Karakoç, 2012a: 63-65). Genel olarak İslâmî edebiyatın çıkış noktalarından birinin Türkiye’de 1980 darbesine kadar geçerli olan sol edebiyat anlayışına ve Marksist düşünceye karşıt yerli ve millî olduğu kadar İslâmî kültür ve gelenekten beslenen bir söylem geliştirme amacının önemli bir kaynak olduğu söylenebilir.

İdeolojik kavgalar içinde başlayan edebiyat girişimiyle İslâmcı yazarlar modern anlatı türlerinden faydalanarak İslâmî dünya görüşünü yazmak ve yaymak hedefinde bulunmuşlardır. Konu hakkında Özdenören, bu yıllarda edebiyatın bir “enstrüman aracı” olarak kullanıldığını açıklar:

Bunların iki türlü fonksiyonu vardı. İslam’ı anlatabilmemizin bir enstrümanıydı. Dolayısıyla seçimlerine saygı duymakla birlikte gündelik hayatında İslam’la nispetini görmediğimiz, kendisine Müslüman demekle beraber bunu henüz içselleştirmemiş olan kişilere bu tebliğin ulaşması gerektiğini düşünüyorduk. Bu enstrümanları kullanarak “madem sen kendini Müslüman kabul ediyorsun o hâlde İslam’ı böyle içselleştir. Bilmeksizin değil. Sana seküler ağızların öğrettiği İslam’ı değil. Kendi kaynaklarından ne tebliğ ediliyorsa o İslam’ı benimse” demek istedik. İkincisi diyelim ki herkes İslam’ı kabul etti. Ondan sonrasında ne olacak? İslam’ın kurallarıyla yönetilen bir toplumda yaşarsak bu toplumda edebiyat olacak mı olacaksa nelerle meşgul olmalı gibi bir yönü vardı. (Özdenören, 26.02.2012)

İslâmî edebiyat konusunda bir doğuş niteliği taşıyan zaman ve isim, 1960'lı yıllar ve Necip Fazıl Kısakürek'tir. "İslâmcı Edebiyat'ta yeniden doğuşu Necip Fazıl Kısakürek başlatacaktır. Necip Fazıl'ın çıkardığı *Büyük Doğu* (1943-1971) dergisi İslâmcı görüşlerin odak noktasını oluşturur" (Thema Larousse, 1993-94: 106). 1964 yılında Necip Fazıl'ın yeniden çıkarmaya başladığı *Büyük Doğu* dergisinde yazdığı İslâmî edebiyat konulu teorik yazıların yayımlanmasıyla başlar (Miyasoğlu, 1999:50). Bu yıllardan önce görülen metinlerin münferit şeyler olduğunu belirten Mustafa Miyasoğlu, Necip Fazıl'ın *Büyük Doğu* dergisini 1943'ten itibaren çıkardığı ve İslâmî içeriği taşıyan birçok metnin olduğu bilinse de 1964'ten itibaren İslâmî edebiyat konusunda daha yetkin bir tavırla edebiyata baktığını ve İslâmî edebiyatın muhtevasına yönelik teorik girişimlere başladığını söyler (Miyasoğlu, 1999:50). Bu bakımdan Mustafa Miyasoğlu, Türkiye'de İslâmî edebiyat faaliyetlerinin ortaya çıkmasını Necip Fazıl Kısakürek'e bağlar. Miyasoğlu'na göre, "Üstad elli yıllık sanat hayatında kendine özgü bir çizginin yüzyıl içinde eşine az rastlanır bir örneği olarak hepimizin oluşumunda büyük emek sahibidir. (...) Necip Fazıl olmasaydı çoğumuz şimdi başka yerlerdeydik" (Miyasoğlu, 1999: 13).

Necip Fazıl'ın 1964 yılında *Büyük Doğu* dergisinde yazdığı İslâmî edebiyat konulu teorik yazıların yanı sıra 1968 yılında yayımladığı *İdeolocya Örgüsü* kitabındaki radikal söylemler İslâmî edebiyatın doğuşunu gösterir. Necip Fazıl'ın yaptığı şey aslında İslâmî edebiyat açısından yenidir. Çünkü Necip Fazıl'ın *İdeolocya Örgüsü* kitabı yayımlandıktan sonra İslâmcılık düşüncesi farklılaşmış ve Mehmet Akif'in *Safahat*'taki ideolojik işlevi gündemden düşmüştür (Miyasoğlu, 2002: 23). Ayrıca Necip Fazıl'ın *İdeolocya Örgüsü*'nde vurguladığı görüş ve düşünceleri bağlamında Türk-İslâm sentezli bir muhteva içeren bir edebiyatın daha ağırlık kazandığı anlaşılmaktadır. Necip Fazıl'ın 1960'lardan itibaren yazdığı metinlere bakıldığında yazarın İslâmî edebiyat anlayışını popülerlik ve ideolojik bir kimlik üzerine kurması dikkat çeker. Dönemin siyasal şartlarının etkisinin hissedildiği bu durum kendisinden önce Mehmet Akif gibi İslâmî edebiyat anlayışlarından oldukça farklı görünmektedir. Ömer Leksiz bu durumun nedenini özne-nesne ilişkisinin değişmesine bağlar. Necip Fazıl'la birlikte "özne: İslâm, nesne: edebiyat" olmuştur. Leksiz'e göre "*Sıratı Müstakim/Sebilürreşad* dergileri, İslâmî bilgileri temel kaynaklara irca ederek yeniden sunarken *Büyük Doğu* dergisi ise İslâmî bilgiyi

edebîleştirme yoluna gitmiştir.” Necip Fazıl, “şiiir eyleminin gündelik siyasete birleştirilmesi, bundan hareketle siyasetin bir iç talebi olarak ‘vatan, millet, Sakarya’ edebiyatı ve edebiyatta sloganın öne çıkmasına” sebep olmuştur. *Büyük Doğu* dergisi ile birlikte “merkeze karşı çevrenin siyasî uyanışına zemin” oluşturmak “edebiyatı mesaj için araç” yapmak “İslâmî Türk edebiyatına modern bir yüz ve içerikle kadim süreci yeniden” düzenlemek gibi bazı işlevleri olmuştur (Lekesiz, 2018: 965-966). Lekesiz’in bahsettiği üzere bu yıllardan sonra edebiyat ideolojik söylemi üreten bir nesneye dönüşmüştür. Özellikle 1970’lerde dönemin siyasal ortamıyla birlikte edebiyat anlayışı tamamen söyleme dayalı olarak belirginleşmeye başlamıştır.

Büyük Doğu dergisinden sonra 1966’da Sezai Karakoç’un İslâmî bir medeniyet ve sanat tasavvuruyla başladığı dergicilik sayesinde İslâm estetiği, sanat görüşü ve edebî metinlerini anlayışı sorgulanmaya başlanır. 1966’da Sezai Karakoç’un *Diriliş*²⁷ dergisini çıkarması ve 1967 yılında *Hızır la Kırk Saat* şiirini yayımlaması, Mustafa Miyasoğlu’nun 1968-1969 yılları arasında *Millî Gençlik* dergisi ile 1969 yılında Nuri Pakdil yönetiminde çıkarılmaya başlanan *Edebiyat* dergisi İslâmî edebiyatın başlamasını sağlayan ilk girişimlerdir. Son olarak 1967 yılında Rasim Özdenören’in *Hastalar ve Işıklar* öykü kitabını yayımlaması 1970 öncesinin en önemli edebî üretimleri olarak görülür. Bu yıllarda yayımlanan *Hareket* dergisinde ise Nurettin Topçu, İslâm ve sosyalizmi birbirine yakın gören düşünceleriyle Necip Fazıl’dan ayrı bir düşünce içerisindedir. Topçu, *Hareket* dergisinde Anadolu sosyalizmi bağlamında yazılar kaleme alır. Ancak Nurettin Topçu geleneğinin Necip Fazıl geleneğine kıyasla İslâmî edebiyat geleneği içerisinde pek ilerleyemediği görülmektedir.

1960’lı yıllarda Necip Fazıl, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Rasim Özdenören, Cahit Zarifoğlu gibi birçok isim etkin bir şekilde yayın faaliyetleri yürütmeye başlamıştır. 1970’lerin başına gelindiğinde sayıları elliye geçen dergiler sayesinde bir dergi edebiyatı olarak İslâmî edebiyat kendine yer edinir. Zamanla dergilerde

²⁷ *Diriliş* dergisinin birkaç dönemi vardır. İlk kez 1960 yılında Mart ve Nisan aylarında iki sayı olarak yayınlanır. Bu dönemde etkili olduğu söylenemez. II. dönemini ihtiva eden ve Mart 1966-Nisan 1967 arasında on iki sayı olarak çıkan dönemde İslâmî bir tasavvurla edebiyat yapmanın önemine değinmesi bakımından önemlidir. Ekim 1969 ile Ocak 1971 arasında on altı sayı olarak yayınlandığı dönem üçüncü dönemidir. Dördüncü dönem olarak Eylül 1974’ten itibaren on sekiz sayı yayınlanır. V. Dönem ise 6 Mayıs 1976 ile 1978 tarihli 60. sayı yayınlanır. VI. dönem Ekim 1979’da on iki sayı ile devam eder. Ocak 1983’te günlük gazete formatına dönüşür ve Haziran 1983 tarihine kadar yayınlanır. Temmuz 1988’de haftalık olarak tekrar 1. sayıdan başlayan dergi yayını Şubat 1992’ye kadar sürdürmüştür. (bkz: Eroğlu, 04.11.2019).

yayımlanan yazı ve edebî metinler kitaplaşarak İslâmî edebiyatın ilk ürünleri olurlar. 1970’li yıllara gelinceye kadar İslâmî kesimin çıkardığı dergilerde yazan yazarlara bakıldığı zaman henüz ciddi anlamda bir kutuplaşma veya ayrışmadan söz edilemez. Türk edebiyatında öne çıkan birçok şair ve yazar *Büyük Doğu* ve *Diriliş* dergilerinde yazmış ve yer almıştır. Ancak 1970’li yıllarda siyasal söylemin sertleşmesi ve farklı kesimlerin kendilerine alan açma gayretleri nedeniyle başlayan gerilimler edebî alanda da ayrışmalara neden olmuştur.

Dergicilik faaliyetlerinin başladığı ve İslâmî bir edebiyat geleneği söyleminin dillendirildiği yıllarda bunu sağlayan bazı siyasal ve toplumsal nedenler de bulunmaktadır. 1961 Anayasa’sıyla başlayan demokratik ortam tüm siyasi görüşler gibi İslâmî çevreye de bazı fırsatlar tanımış bu sayede yayın faaliyetlerinde atılımların gelmesinde vesile olmuştur. Anayasa’nın oluşturduğu iklim İslâmî hareketlerin gelişiminde gösterdiği reaksiyona benzer olarak kültürel ortamda da İslâmî bir edebiyat ve sanat anlayışının önünü açtıran bir nedendir. Bunun yanı sıra özellikle bu yıllardan itibaren İmam Hatip Okulları ile Yüksek İslâm Enstitüleri’nin açılmış olması, buradaki öğrencilerin düşünsel ve sanatsal ihtiyaçlarını karşılamak için yayın faaliyetlerinin yürütülmek istenmesi de bu yöndeki girişimlerin başlatıcısı nedenlerdir.

1960’lı yıllardan sonra başlatılan telif ve tercüme hareketiyle birlikte İslâmî edebiyat güçlenmiştir. İslâmî hareketlerin siyasal, kamusal ve kültürel alandaki kazanımları arttıkça İslâmî sanat ve edebiyat ürünleri yazarları ve eserleri de çoğalmaya devam eder. 1980’li yıllara gelindiğinde 12 Eylül darbesinin sol kesime olan ciddi etkileri dikkate alındığında İslâmî edebiyat çalışmalarının hızla arttırdığı görülmektedir. 1980’li yıllarda üretilen İslâmî sanat ve edebiyat ürünlerinin estetiğine yönelik İslâmî kesimin kendi içinde tartışmalara girdiği ve buna yönelik yayın yapmaya da başladığı görülür. 1960’lı yıllarda İslâmcılık düşüncesinin kültürel alan kazanması üzerine İslâmî kesimden yazarlar edebî metinlere yönelmeye başlamışlardır. Bu yıllarda itibaren dergilerde yayımlanmak üzere birçok metin yazılmıştır. Dergilerdeki metinler zamanla birikmiş ve bunlar daha sonra kitaplaştırılmıştır. 1860 ile 1960 yılları arasında Batılılaşma odaklı bir edebiyat anlayışından dolayı İslâmî bilinçle çok az eserin yazıldığını belirten Miyasoğlu, 1960 sonrası yayımlanan İslâmî edebiyat eserlerine “Çağdaş İslâmî Türk Edebiyatı” der (1999:51-53). Rasim Özdenören “1960 Sonrası Edebiyat Ortamı” adlı yazısında

1960'tan sonra Müslümanların bir edebî bilinçlenme içerisinde bulunduklarını söyler. Özdenören'e göre bu yıllardan itibaren özellikle çeşitli dergiler ve yayınevleri çevresinde kümelenen yazarlar İslâmî duyarlıklı bir edebiyatı üretmeye başlamışlardır (Özdenören, 2016: 69).

1980'li yıllara gelindiği bu terimin kullanımın daha yaygınlaştığı ve kültürel ortamında kullanımın kamusal hüviyete büründüğü görülür. Bunda da elbette 12 Eylül 1980 darbesinin etkisi olduğu söylenmektedir. 12 Eylül darbesinden sonra İslâmî sanat ve edebiyat teriminin daha yoğun şekilde tartışıldığı, bu yönde çalışmalar yapıldığı ve belli bir kimlik bilinciyle hareket edilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır. Terimin bu şekilde sıklıkla görülmesinin bir nedeni de darbenin özellikle sol kesim üzerindeki kırılma etkisidir. Sol kesim aydın ve yazarlarının aldığı darbeler bu minvalde kültür ve edebî üretimin azalmasına neden olmuştur. Kapatılan dergi ve yayınevleri de üretim alanlarını azaltmıştır. Necmettin Hacıeminoğlu, “uzun yıllardan beri devam etmekte olan taklitçi, aktarmacı, soysuzlaşmış, sapık ideolojilere alet olmuş ve sevimsiz, sözde edebiyata, nihayet dur diyecek güce ulaşmış bulunuyoruz” (Suffe, 1982:342). Bu bakımdan İslâmî nitelikli bir kültür sanat anlayışının bu yıllarda öne çıktığı ya da çıkarıldığı izlenimi hâsıl olmuştur. Bu yıllardan sonra “kültürel iktidar” söyleminin de tartışılmaya başlanan kavramlarda biri olduğu hatırlanabilir. Sol edebiyat ile İslâmî edebiyat birbirine karşıt söylemler olarak kültürel iktidar söylemlerini oluşturlar.

1980'li yılların hemen başında, İslâmî sanat ve edebiyat kimliğine vurguların yapıldığı yayın faaliyetleri göze çarpmaktadır. Terim bu yıllarda yerleşik bir hal alır. Bu yıllarda çeşitli soruşturma, röportaj ve gündelik yazılarda konu tartışılır. Özellikle *Mavera* dergisi 1980'li yılların başından itibaren hemen her sayısında ve her soruşturmada bu konuyu tartışır (bkz Sürgit, 2014: 131-205). Konu hakkında ilk olarak 1982 yılında *Suffe* yayınlarının yaptığı *Kültür Sanat Yıllığı*'nda bir soruşturma ile konu değişir.

Suffe Kültür Sanat Yıllığı “İslâmî edebiyat ve sanat faaliyetlerini gözle görülür bir tarzda sunabilmek için hazırlanan” (Suffe, 1982:7) bir yıllıktır. Bu maksatla 1982'den 1989'a kadar çıkar. Mustafa Miyasoğlu yönetiminde; Müslüman yazar, yayın, yayınevi, dergi ve konular hakkında o yıl yapılan faaliyetleri göstermek ve bunlar hakkında değerlendirmeler yapmak için çıkarılmaktadır. *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*'nın ortaya çıkış amacı “batıcı kesimlerin” Müslüman kesimi “yok

saymasından” kaynaklanır. (Miyasoğlu, 1999: 109) *Suffe* yıllığının yayımlandığı 1983-89 yılları arasında Müslüman edebiyatı ürünlerin görmezden gelinemeyeceği ve bu türden hassasiyet gösteren yazarların ihmal edilmez olduğu idrakinin yerleştiği söylenir (Miyasoğlu, 1999:76). “İslâmî edebiyat ve sanat meselelerinin topluca tartışılmasını sağlamak”, “İslâmî edebiyat konulu görüşleri sergilemeyi” ve “İslâmî edebiyat görüşünü benimseyenleri” göstermek amacıyla yayımlanır (Miyasoğlu: 1999:151-152). Bu türden bir ilgiye rağmen İslâmî edebiyat tanımı ve söylemine ilişkin eleştiriler de başlamıştır. 1980’ler boyunca bu kavram çok tartışılmıştır. *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*’nın İslâmî edebiyat kavramını yaygınlaştırma çabası gütmesi ve kavram üzerine soruşturmalar yapmasına karşın *Mavera* ekibinin bu tanımlamaya sıcak bakmadığı ve soruşturmalarda yer almak istemediği görülür. Bu nedenle tanımlama girişiminin uzun soluklu olmamış, İslâmî kültür sanat çevresinden pek ilgi görmemiştir (Miyasoğlu, 1999: 75-76). Nitekim 1990’dan sonra bu türden bir kavramsallaştırmaya pek gerek duyulmadığı ve edebî tartışmalardan çekildiği anlaşılmaktadır.

İslâmî edebiyat konusunda çok mühim bir soruşturma olan *Suffe* soruşturması hakkında bilgi vermekte fayda vardır. Soruşturmaya geçilmeden önce kitapta Ebubekir Eroğlu’nun müstakil bir “İslâmî Edebiyat” başlıklı bir yazısı verilir (1982:218). Eroğlu, İslâmî edebiyatın “Müslüman muhayyile”den çıkmış bir edebiyat olarak anlaşılmalı da bunun biçim ve içeriği ilgilendiren bir konu olduğunu belirterek yazısına başlar. Yazar öncelikle dinî ve din-dışı edebiyat anlayışını konu edinir ve din-dışı ile İslâm-dışı ayırımına gider. Herhangi bir dinî konuyu ele alan eserin dinî eser, dinî olmayan konuların da din-dışı olarak ayrılmasının bir benzeri olarak, din-dışı kabul edilen bir eserin İslâm-dışı, dinî eserlerin de İslâmî eserler olarak tanımlanmasının yanlışlığını bildirir. İslâmî olan ile olmayanın, dinî ve din-dışı ikilemiyle aynı olmadığını belirtir. Eroğlu, edebiyat kelimesinin üretildiği “edeb” sözünün anlamının, Müslümanların edebiyata bakışını yansıttığını söyler. Edeb kelimesiyle “yüksek kültüre erdiren bir eğitim, asil ve insani tavırların kazanılması ve bunun hayatında belirmesi olarak anlaşılmıştır” der (Eroğlu, 1982:219). Eroğlu, İslâmî edebiyat geleneğini şiir türüyle temellendirerek şiirde verilen ürünler ile şiir üzerine yapılan değerlendirmelerin İslâm’ın edebiyattan beklediği işlevle aynı olduğunu belirtir. Şiir üzerine yapılan değerlendirmelerin hadis ve ayetlerle örtüştüğünü de ekler. Destan,

aşk şiirleri, hikmetli sözlerle dolu eski şiir İslâmî muhtevaları göstermekte, bunlarda İslâm kültürünün özü yerleşiktir. Eroğlu son olarak edebî ürünlerin doğduğu kültür iklimiyle birlikte geliştiğini de vurgular. Ancak ona göre 19. yüzyılda milliyetçilik akımıyla birlikte Müslüman muhayyilenin edebiyattaki gücü azalmıştır. Bu yüzyıldan sonra edebiyatta milletlerin kendi kültürlerine dayanma arzularıyla yazdığını belirterek yazısını noktalar (Eroğlu, 1982:218-221). Yıllığın soruşturma bölümünde A. Suphi Fırat, Ali Alpaslan, Necmettin Hacıeminoğlu, Rasim Özdenören, Mustafa Miyasoğlu, Mustafa Kutlu, Yavuz Bahadıroğlu, Necmettin Turinay, Yahya Akengin, Muhsin İlyas Subaşı, Durali Yılmaz, Mehmet Atilla Maraş, D. Mehmet Doğan, Ahmet Günbay Yıldız, Mehmet Cemal Çiftçigüzeli, Mustafa Özer, Hasan Fehmi Ulus, Galip Öztoprak, Mehmet H. Maraşlıoğlu, A. Vahap Akbaş, Mustafa Ruhi Şirin, Ahmet Efe ve İbrahim Ulvi Yavuz görüş bildiren isimlerdir. Ayrıca soruşturma dışında kitapta Cemil Meriç ile bir röportaj verilir. Yazarların birbirinden farklı duyarlılıkta görüşleri olması dikkat çekicidir. Yazarlar İslâmî edebiyattan ne anladıklarını ve bunun nasıl olması gerektiği üzerine kısaca görüş belirtmişlerdir. Soruşturmada dikkati çeken isimlerden biri Rasim Özdenören'dir. Özdenören, İslâmî edebiyat anlayışından bahsederken "İslâmî bilinç" kavramını kullanır (Suffe, 1982: 342). Bir yazarın eserine yaklaşım biçiminin onun edebiyatını belirleyen bir hal aldığını belirten Özdenören, konunun değil, edebî anlayışın önemli olduğunu vurgular. Örneğin İslâm tarihini konu edinen bir kitabın sırf konusundan dolayı İslâmî olamayacağını, İslâmî edebiyatın "İslâmî ahlâk, estetik, insan, evren ve hayat hakkındaki değer yargıları"dan doğan bir yaklaşım gerektiğinin altını çizer (Suffe, 1982: 343). Bu nedenle kullanılan malzemenin değil, yazarın duyarlılığının belirleyici olduğu dile getirerek Müslümanca düşünmeyle yazmanın değerini öne çıkartır. Devamında Özdenören, "İslâmî bir edebiyatın gelişimini sanatçının dünyayı, insanları Müslümanca bir bakışla seyretme, seyrettiklerini Müslümanca yorumlama alışkanlığını edinebilmesiyle yakından ilgili görüyorum" der (Suffe, 1982: 343). Yahya Akengin ise İslâmî edebiyatı Türk-İslâm sentezine dayalı bir kültür hareketi olarak yorumlar (Suffe, 1982: 356). Muhsin İlyas Subaşı bu edebiyatın İslâm'ın kendi özüne dayalı bir edebiyat duyarlılığını benimsemesi gerektiğini belirtir (Suffe, 1982: 358). D. Mehmet Doğan, İslâmî edebiyatın oluşumunun ve gelişiminin, kaynakların ve geleneğin iyi bilinmesine ve doğru kavranmasına bağlı olduğunu söyler (Suffe, 1982: 363). Galip Öztoprak,

Müslüman sanatçının peygamberi tebliğ ve telkin eden kişi olması gerektiğini, bu şuurla yazması gerektiğini vurgular (Suffe, 1982: 371). Mehmet H. Maraşlıoğlu, İslâmî bir tavırla edebiyat yapılmasını bu edebiyatın şartı sayar (Suffe, 1982: 372). Mustafa Ruhi Şirin ise İslâmî edebiyattan kendi insan tipimizi yakalayan bir edebiyat olarak anladığını belirtir (Suffe, 1982: 376). Soruşturma dışında verilen röportaja Cemil Meriç de, bir dünya görüşü bağlamında eğer bir toplum Müslümansa ve dünya görüşü İslâmî ise edebiyatı da İslâmî'dir şeklinde bir tanımlama yapar. (Suffe, 1982: 256). Bu soruşturma kapsamında belirtilen görüşlerin genel olarak Rasim Özdenören'in İslâmî optik bakışı ile edebî ürünlerin yerli kaynaklardan beslenmesi gerektiğine dair tanımlar dikkati çekmektedir. Suffe Kültür Sanat Yıllığı'nda 1982 yılında yayımlanan soruşturmanın benzeri 1983 yılında da yapılır. Bu kez de birçok edebiyatçı, yazar ve akademisyene İslâmî sanat ve edebiyat hakkındaki görüşleri sorulur. Mehmet Kaplan, İslâmî gaye ve kapsamda kurumsal edebiyat çalışmalarına ihtiyaç olduğunu, geleneksel anlamda da tarih ve kültürün buna uygun olduğunu belirtir (Suffe, 1983: 304). Sâmîha Ayverdi zihnen ve ruhen bir seviye atlanmasından sonra İslâmî edebiyat ürünlerinin verilebileceğini söyler (Suffe, 1983: 305). Ahmet Kabaklı ve Bahattin Karakoç konuyu müspet bulurlar. Tarık Buğra, kutuplaştırmadan, Türk dili ve kültürünün gelişmesine dayalı görüş bildirir. Orhan Okay'ın bu konudaki genel tavrı, Müslüman bir toplumun yarattığı her sanat eserlerin İslâmî sanat olduğu şeklindedir (Suffe, 1983: 325). Konunun anlaşılması için örnek olarak Peyami Safa'yı ele alan Okay, yazarın *Yalnızız* adlı romanında İslâmî olan herhangi bir kısmının olmadığını ama aynı zamanda gayri İslâmî kısımlarının da olmadığını belirtir. Okay'a göre millî ve İslâmî değerlerin dışında işlenen yabancı kültür öğeleri dışındaki tüm eserler, İslâmî sanat ve edebiyat dahiline alınabilir (Suffe, 1983: 326). Soruşturmada Sedat Umran, İslâmî edebiyat ayrımını sakat bulur (Suffe, 1983: 328). Mustafa Necati Sepetçioğlu da ayırmadan yana değildir. Hekimoğlu İsmail, Müslüman yazarın İslâmîyet'in çizgeleri ile yazması gerektiği görüşündedir. Mehmet Niyazi Özdemir, son yıllarda gelişen İslâmî edebiyat anlayışını mutlulukla karşıladığını, Batı maddeciliğine karşı, kendi medeniyetinin değerlerini anlatan, kendi insanının meselelerine ele atan ve aynı zamanda evrensel insanlığın ortak konularını yakalayan bu edebiyatla yeni bir medeniyet anlayışının toprağa atılan tohumları olarak düşünür. Ali Nar, İslâm'a gönül vermiş ve sanat gücü olan insanların bu işe girerlerse başarılı

olacaklarına inanır. Sevinç Çokum, İslâm'ın ve millî değerlerin ışığında eserler yazan yazarların sesinin geniş alanlara duyurulması beklentisini duyurur. Durali Yılmaz, kendi öz kültür ve medeniyet değerleri olarak İslâmî sanat ve edebiyat anlayışından bahseder. “Türkün ruh kökü”ne bağlı sanatçılar ve millî kültürden kaynaklanan sanat eserleri tabirini kullanarak bunların Müslüman sanatçılar olduğunu izah eder. Bu sanatçıların aşağılık kompleksinden kurtulup büyüklük kompleksine girmeden eserler vermelerini beklediğini söyler (Suffe, 1983: 345). Yavuz Bahadıroğlu da millî şuur, millî perspektif, millî ruh tabirlerini kullanarak bu sanat anlayışından bahseder (Suffe, 1983: 348). Hüsnü Aktaş, “kula kulluğu ortadan kaldıracak en büyük silah olarak” edebiyatı görür (Suffe, 1983: 371). Aktaş'a göre “emperyalist Batı imparatorluğunun mikrofonluğunu üstlenmiş tipler sanat ve edebiyat ortamına el koymuşlar”dır (Suffe, 1983: 371). Bunun için yapılması gereken edebiyat kanalıyla “gençleri şartlandırmak” ve “cemaat şuurunu ihya etmek”tir (Suffe, 1983: 371). Sadettin Kaplan, Türk Müslüman kültür ve sanatı bağlamında bir şeyler yapılması gerektiğini söyler (Suffe, 1983: 387). Aynı şekilde Hüsamettin Arslan da nasıl yerli olunabilir sorusu üzerinden konuyu ele alır. Bu kavrayışla Müslümanların yaşadıkları dünyayı kendileri için anlamlı kılacak bir dünya görüşüyle ancak bir İslâm sanat ve edebiyatından bahsedilebilir olduğunu belirtir (Suffe, 1983: 390). Bu soruşturmada görüldüğü üzere millî ve yerli kültür anlayışı öne çıkar. Ayrıca bir dava ve savunma amacıyla bu edebiyatın yapılması gerektiği görüşleri de bulunmaktadır.

2000'li yıllara gelindiğinde konuyla ilgili olarak 2002 yılında *Kitap-lık* dergisinde yapılan soruşturma konuyu bir kez daha deşer. Murat Yalçın moderatörlüğünde Mustafa Miyasoğlu, Ali Haydar Haksal ve Ali Günvar'ın görüşleri alınır. Toplantıda Mustafa Miyasoğlu terim olarak İslâmcı edebiyata karşı çıkarken Ali Günvar edebiyatın İslâmcısı gibi bir nitelemenin baştan yanlış olduğunu vurgular. Devamında Mustafa Miyasoğlu bunun İslâmî duyarlılık olarak bir edebiyat olduğunu belirtir. İslâmî edebiyat terimini reddeden Ali Günvar, bir yazarın dinî bir sınırlama ile yazamayacağını, eğer böyle bir şey yaparsa bunun yazarlığa ve Müslümanlığa ihanet olacağını söyler. İslâm'ın var olan sistemlerin kendisine uygun olmasına dikkat ettiğini belirten Günvar, önemli olan Rasim Özdenören'in dediği üzere Müslümanca bakış olduğunu belirtir (Kitap-lık, 2002: 22-26).

İslâmî edebiyat konusunda görüşleri ele alınabilecek birçok benzer ve tekrar görüş bulunmaktadır. Bu çalışmaya konu olan bazı yazarların görüşleri ise şöyledir: Kadir Tanır için İslâmî edebiyat, “İslâmî yaşayışın ve düşüncesinin sınırları içinde ortaya çıkan bir edebiyattır.” (Özdenören, 1982: 83). Mustafa Miyasoğlu’na göre “İslâmî Edebiyat, İslâm’ın insana ve eşyaya bakışını yansıtan bir edebiyattır. “Yaşadığımız hayat ve dünya karşısında Müslümanın tavrı neyse, sanat ve edebiyat adamının tavrı da kendiliğinden o olacaktır. Günümüzde müslüman bir sanatçı, ister geçmişteki İslâmî hayattan söz etsin, isterse içinde yaşadığımız hayat tarzının baskısından söz etsin kendiliğinden İslâmî bir tavır ortaya koyacaktır” (Miyasoğlu, 1999:118). İslâmî edebiyat gibi bir kavramla yazmak ve böyle bir edebiyat faaliyeti içine girmek, “Hakk’ın ve hakikatin sanat ve kültür hayatındaki sesini duyurabilmek” şiarıyla başlatılır. Bu sayede İslâmî edebiyat eserlerinin ne olduğunun gözle görünür hale getirme amacı gözetilir (Miyasoğlu, 1999: 65). Başka bir yazısında Miyasoğlu “Mutlak’ı idrak etme şuuru” olarak tanımlar İslâmî edebiyatı: “İslâmî edebiyat, bütün görünenlere ve görünmeyenlere bağlı olarak Mutlak’ı idrak edebilecek bir şuuru geliştirebilen edebiyattır. İslâmî edebiyat, hayatımızın her anlamını, (...) Bakmaya doyamadığımız bu dünyanın yaratıcısının, hâlıkının her varlıktaki görünmeyen gücünü idrak edebilen bir edebiyat[tır]” (Miyasoğlu 1999:51).

Uzun yıllar *İslâmî Edebiyat* dergisini yayımlayan Ali Nar ise “İslâm düşüncesi ve dünya görüşünü benimsemiş kafa ve kalbin, o duyguları terennüm etmesiyle oluşan yazılı veya sözlü birikim” (Nar, 1988: 3) şeklinde bu edebiyatı tanımlar. Yaşar Kaplan ise Müslüman edebiyatı vurgusunu yapar: “İslâmî Edebiyat derken kast edilen tabii ki her şeyden önce, Müslümanlar tarafından ortaya konulmuş edebiyattır. İslâmîyet’i bir hayat tarzı olarak benimsemiş, Müslüman sıfatını almış insanlar tarafından ortaya konulan, ama doğrudan doğruya İslâm’ı anlatmak değil, hayatı İslâm’a göre, Müslümanca bir kafayla yorumlamak olan eserler... Bunlar İslâmî eserlerdir. İslâm edebiyatını bunlar oluşturmaktadır” (Çetin, 1990:28-29).

Bu çalışmada benimsenen görüş ise Rasim Özdenören’e aittir. Rasim Özdenören 1970 ve 1980’li yıllarda *Mavera*’da yazdığı birçok poetik yazıda İslâmî sanat ve edebiyat hakkında görüşlerini sunar. İslâmî edebiyat hakkındaki görüşleri oldukça nettir. Özdenören, “İslâmî optik” gibi bir kavram geliştirerek bakış açısı ve malzemenin ruhuna önem verir. İslâmî edebiyatın konusunu Müslümanların

oluşturduğu ve onların tavır ve düşüncelerini, ruhsal eylemlerini yansıtan ürünler olarak tanımlar:

1. *İslâmî edebiyat, konusunu Müslüman insanların oluşturduğu, onların tavır ve davranışlarını, düşüncelerini, ruhsal eylemlerini yansıtan ürünlerin adıdır.*

2. *İslâmî edebiyat, konusu ne olursa olsun, yazarın İslâmî bilincini yansıtan, konusuna İslâmî optikle yaklaşan ürünlerdir.*

Birinci görüş yanlış değil, fakat ikinci görüş daha kapsayıcı. Dikkat edilirse ikinci görüş, birincisini de içermekte, fakat birinci görüş, alanı oldukça kısıtlamakta, pek çok şeyi de dışlamaktadır. Biz burada bu görüşlerden birini tercih etme noktasında değiliz. Görüşlerden herhangi birini çıkış noktası kabul ederek İslâmî ürün ortaya koymak mümkündür (Özdenören, 2016: 41-42)

Özdenören'in İslâmî optik kavramı İslâmî duyarlıklı öykücülük için en doğru ifade olarak belirmektedir. Malzemenin ruhu konusu üslup ve dili ön plana çıkarmaktadır. Bu nedenle estetik kaygılar ve edebî zevk önemsenmektedir.²⁸ Özdenören konu hakkında örneklemeye giderek optiğin ne demek olduğunu açıklar:

Müslüman sarayı anlatır da çöplüğü anlatamaz demekten daha saçma bir kısıtlama düşünülemez. Ne ki müslümanın saraya da, çöplüğe de yaklaşırken bakışlarına geçirdiği bir tavır vardır ki, işte asıl bunun üstünde durulmalıdır. Bu, müslümanca tavidir. (...) İyi ama bir insan 'müslümanca tavır'la rahat rahat meyhaneye, yatak odalarına girebilir mi? (Özdenören, 2016: 50)

Bu çalışmada da “İslâmî optik” ve “İslâmî duyarlıklı edebiyat/öykü” terimi tercih edilecektir. Türk edebiyatı içinde oluşan bu anlayışın ayrı bir tür değil, ayrı bir söylem biçimini izah ettiği, bu nedenle İslâmî duyarlıklı edebiyat veya öykü teriminin kullanılmasının daha doğru olacağı kanaati oluşmuştur.

İslâmî duyarlıklı edebiyat 1960'lı yıllardan itibaren Necip Fazıl ile dillendirilmeye başlanan, Sezai Karakoç ile ivme kazanan, 1970'li yıllarda ise

²⁸ Fakat bu anlayış, salt Müslüman hayatını vermediği için eleştirilmektedir. Türkiye’de üretilen İslâmî edebiyatın modernizmle ilişkisi nedeniyle İslâmî öz taşımadığı eleştirisi de yapılmaktadır. Ahmet Örs, bu geleneğin bireysel bir edebiyat olduğu ve İslâmî mücadele ile İslâmî kesimlerin dertlerini anlatmadığı için İslâmî sıfatını hak etmediğini belirtir (Örs:1997) Örs’e göre “Müslüman edebiyatı”, “Bir mücadele edebiyatı, yaşayış edebiyatı, sevgi ve öfke edebiyatı olmalıdır”, “Konu ve kahramanlar Kur’ânî bir yaşam tarzını anlatmalı ve geliştirilmelidir” (Örs; 1997). Buradaki temel eleştiri, üretilen edebiyatın toplumsallık yönüne dairdir. İslâmî yazarların, kendi cemaatinin değerlerine ve hayatına uygun olarak metin üretmesi, bu kesimin dertlerini, mücadelelerini ve bilincini yansıtmaları gerektiği anlayışıdır. Ahmet Örs, daha sonra böyle bir beklentinin sığ ve ideolojik olmaması gerektiği vurgusunu yapmasına rağmen istediği şeyin belli bir kesime ait edebiyat olma hassasiyetidir (bkz. Örs; 1997). Ancak evrensel İslâm anlayışı, insanı yakalama beceresi, gerçek hayatı gösterme anlayışındaki bir edebiyat anlayışı sadece bir kesimin hayatını anlattığında ortaya çıkacak edebiyatın ideolojik sınıflandırma ve sığ üsluptan ne kadar arınabileceği bir muammadır.

dergicilik faaliyetleri sayesinde edebî kanon içinde kendine alan açan bir edebiyattır. 1970’li yıllardan itibaren ise Türk edebiyatı içinde İslâmî duyarlıklı bir edebiyatın var olduğu, kendine ait dili ve kavram dünyası olan yerleşik bir geçerliliğe kavuştuğu söylenebilir.



2 MODERN İSLÂMÎ DUYARLIKLİ ÖYKÜCÜLÜK

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle İslâmî duyarlıklı öykücülüğün oluşumu ve İslâmî optikle yazan yazarlar ve metinler incelenecektir. Çalışmaya konu olan yazarların öykücülük anlayışı ile metinlerinin hususiyetleri ele alınacaktır. Yazarlar ve metinler incelenirken kronolojik sıraya göre Öncü Kuşak, Politik Kuşak ve Bireysel Kuşak gibi bir kategorileştirmeye gidilecektir. Daha sonra İslâmî duyarlıklı öykücülüğün oluşum süreci ve bu sürece etki eden nedenler aktarılacaktır. Oluşum sürecinden sonra öykü duyarlılığının mahiyeti verilecektir. Bu çalışmanın son kısmında ise öykü metinlerinin biçimsel özellikleri gösterilmeye çalışılacaktır.

2.1 İslâmî Duyarlıklı Öykücülük

Modern İslâmî duyarlıklı öykünün doğuşu 1960'lı yıllardan itibaren başlayan İslâmî edebiyatla birlikte başlar. 1960'larda Necip Fazıl'ın *Büyük Doğu* dergisi, Sezai Karakoç'un *Diriliş* dergisi ile *Nuri Pakdil'in Edebiyat* dergisinin etkisiyle hem bir İslâmî edebiyat hem de İslâmî duyarlıklı öykücülük anlayışı başlar. Bu çalışmanın "İslâmî Edebiyat Tartışması: Doğuşu, Gelişimi ve Görüşler" kısmında belirtildiği üzere, a) Bu yıllarda özellikle Demokrat Parti iktidarı döneminde gelişen dinî unsurlara alan açması, b) 1961 Anayasası'nın görece daha demokratik işlevi ve c) bu dönemden itibaren başlayan siyasal kutuplaşmaların edebî alana sirayet etmesiyle İslâmî duyarlıklı öykücülük gibi dinsel söyleme dayanan bir öykü anlayışı başlar. d) 1950'den sonra büyük kentlere yapılan göçler kırsal yerlerden gelen insanların ketlerdeki yaşamlarının yazarlar tarafından izlenmesi de söz konusudur. Nitekim kentteki dindar insanların yaşam mücadeleleri öyküyü şekillendiren bir özelliğe sahiptir. e) Ayrıca 1950'li yıllardan sonra açılan İmam Hatip Okulları ile Yüksek İslâm Enstitülerindeki öğrenciler dolaylı olarak bu türden bir edebî türün okuyucuları olarak etkileri söylenebilir.

1960 sonrası İslâmî duyarlıklı edebiyat anlayışı çerçevesinde vücut bulan ve 1960 sonrasında ülkede yaşanan toplumsal değişimlerin etkisiyle modernizm, pozitivizm, komünizm gibi görüşler ile teknoloji, bilimsellik, akılcılık gibi olguların karşısında beliren, bu olgular yerine toplum içindeki geleneksel ve manevi değerlere

önem veren, bunları öykü metinlerinde bilinçli olarak işleyen öykü yazarları kendilerine has bir öykü geleneği kurmuşlardır. Yazarların bu yaklaşımına “Yeni Gelenekçiler” (Külahlıoğlu İslâm, 2014: 351) veya “Yeni Arayışlar Dönemi” (Lekesiz, 2000: 37) şeklinde tanımlamalar getirilmiştir. Ancak bu çalışmada da ortaya konacağı üzere; 1960 sonrasında Türk öykücülüğünde diğer yazarlar ve anlayışlardan farklı olarak İslâmî bir anlayışla yazan yazarların öykücülük anlayışı “İslâmî Duyarlıklı Öykücülük” şeklinde kavramsallaştırılması daha uygun görünmektedir. Çünkü yazarların temel referans noktasını İslâm dininin kutsal kitabı olan Kur’ân-ı Kerim ve geleneksel İslâm sanatlarından gelen kaideler oluşturmaktadır. İslâmî duyarlıklı öykü, ayrıca yazarların dünya görüşü bağlamında şekillenmiş bir öykücülük anlayışdır. Yazarlar hem edebî metinlerinde hem de fikir yazılarında İslâmî optikle yazan, düşünen, hareket eden ve yaşayan kişilerden oluşmaktadır. Yazarlar Türk öykücülüğü tarihi içinde kendilerine özgü uzlaşma noktaları ile İslâmî optiğe dayalı bir tema ve kurgu biçimi oluşturmuşlardır. Yazarlar yaşadıkları dönemin sosyo-kültürel, siyasal ve sanatsal olay ve fikirlerin etkisiyle öykü türünü bir anlatı aracı olarak görmüş ve kullanmışlardır.

Modern Türk edebiyatı içinde yer alan İslâmî duyarlıklı edebiyat anlayışında öne çıkan üç tür vardır. Bunlar şiir, öykü ve romandır. Şiir ilk zamanlardan beri Türk-İslâm medeniyeti içinde en önemli edebî tür olarak öne çıkar. Klasik Türk edebiyatının başat türü olan şiir, İslâmî bir dünya algısının edebî türü olarak gelişmiştir. Modern Türk edebiyatı içinde Cumhuriyet öncesinde Mehmet Akif’le başlayan Necip Fazıl’la devam eden, Sezai Karakoç ile çok önemli aşamalar kaydeden bir İslâmî şiir anlayışı vardır. Nuri Pakdil, İsmet Özel, Cahit Zarifoğlu, Erdem Bayazıt gibi şairler Türk edebiyatı içinde önemli yer edinmişlerdir. Şiir türünün herkesçe kabul edilen zirve isimler üretildiği İslâmî duyarlıklı edebiyatta roman ve öykü türleri ise pek çok tartışmaların odağında günümüze kadar gelebilmiştir. Roman türüne mesafeli yaklaşan İslâmcılar, roman türünün sağladığı anlatma ihtiyacını öykü türü ile karşıladıkları görülmektedir. Öykü, romana göre daha yerli bir tür olarak sahip çıkılmış ayrıca biçim ve estetik konusunda daha cazip görülmüştür.

1960 ile 1990 arasında yayımlanan öykü kitaplarına bakıldığında İslâmî söylem içinde öykünün değeri daha iyi anlaşılmaktadır. 1960’lı yıllarda sadece Rasim Özdenören’in *Hastalar ve Işıklar* kitabı yayımlanmışken 1970’li yıllarda yirmi,

1980’li yıllarda ise yirmi sekiz öykü kitabı yayımlanmıştır. Şiirin açtığı yoldan yürüyen öykü 1960’lı yıllardan sonra Müslümanların sorunlarını, acı ve sevinçlerini anlatan kurmaca tür olarak benimsenmiş görülmektedir (Miyasoğlu, 1999: 269). Konuyla ilgili olarak Ömer Lekesiz öykü türünün İslâmî edebiyat içinde en başat tür olduğunu, geçmişten beri kadim bir anlatı türü olarak İslâmî edebiyatta yer aldığını belirtir:

[H]ikâye İslâmî edebiyatların en ortak, en başat türüdür. Çünkü her insanın, yaratılışa mahsus ‘ana hikâye’ si ile çevresinde örülen bir özel hikâyesi ve hikâyesini ‘anlatmak’ gibi fitrî bir mecburiyeti vardır. Ayrıca kıssaların ve Allah dostlarına mahsus menkıbelerin eğitici, yönlendirici etkisiyle kullanım ve tesir alanını da genişleten hikâye, anlık durumları, kısa zaman dilimlerini kapsamıyla hâllerin arzunda, kendini anlatmada en etkili araç olmakla kalmamış, mahremiyeti faş eden ve özellikle bu yolla kıymetlenen romana göre, ‘öykü’ serlevhasıyla en insanî, en makul ve en makbul anlatım tutumunun da karşılığı olmuştur. Vâki toplumsal değişme sürecine ve malum kültürel erozyona rağmen öykü belirtilen millî tutumun, geleneksel bağın ve ahlâkî anlayışın bir gereği olarak dün olduğu gibi bugün de başat tür olma konumunu muhafaza etmektedir (Yardım, 2006: 325).

Mustafa Kutlu, İslâmî edebiyatta 1960’tan 1990’lı yıllara kadar en önemli ilerlemenin öykü türünde olduğunu söyler (Kutlu, 1982:301). Mustafa Kutlu, 1990’lı yıllara kadar bu öykü anlayışının henüz ülkede yerleşik bir konumda olmadığını, modern Türk öykücülüğünde diğer kesimlerin öyküsünün daha önce olduğunu da belirtir (Kutlu, 1982:301).

Ömer Lekesiz diğer türlerden farklı olarak öykünün öne çıkmasını şöyle açıklar: “Yapısal olarak romanın insan mahremiyetine girmeyi ve bilinçaltı sırlarını deşifre etmeyi deyim yerindeyse zorunlu kılması İslâmî dünya görüşüne sahip olsun olmasın eli kalem tutanların doğal bir şartlanmayla öncelikle öyküye yönelmelerine neden olmuştur” (Lekesiz, 2017:38). Ayrıca Erken Cumhuriyet yıllarından itibaren romanlarda Müslüman kesime olan olumsuz bakışın da öyküye yönelten bir sebeptir. Öykü 1960’tan sonra anlatma ihtiyacını gidermek ve İslâm davasını sürdürmek için öne çıkmış kurmaca tür olmuştur. Şiir türünden sonra öykü İslâmî edebiyat çalışmalarının başat türü olmuştur. Şiirin açtığı yoldan yürüyen öykü 1960’lı yıllardan sonra Müslümanların sorunlarını, acı ve sevinçlerini ilk anlatan türdür (Miyasoğlu, 1999: 269).

Âlim Kahraman 1960’lı yıllarda dikkati çeken bir gelişme olarak İslâmî bir kuşağın doğduğunu belirtir:

bu dönemde derinlikli yerli yorumlara kavuşan İslâm medeniyeti düşüncesi etrafında bir yazarlar kuşağı doğması, sanatta öz edebiyat kadar dünyadaki yeni edebiyat açılımlarının nabzını da tutan bu yazarların yeni bir sanat dili içinde gittikçe çeşitlenen bir yelpaze oluşturacak şekilde eserler vermeye başlamaları olmuştur. Diriliş dergisinin ortaya koyduğu bir çizgi üzerinde ve bu dergi etrafında öyküler yazan Rasim Özdenören, Durali Yılmaz ve daha sonra İsmail Küllüoğlu, geniş anlamıyla Sezai Karakoç'un hazırladığı bir ortamda eserlerini vermişlerdir (Â. Kahraman, 2015: 84).

Cemal Şakar “İslâmcı Öykünün Uzlaşımları” adlı yazısında Türk edebiyatında İslâmî söylemle yazan bazı öykücüler olduğunu, bunların kendilerini sağ veya sol kesim içinde değil, İslâmî dünya görüşüyle gösterdiğini belirtir (Şakar, 2019:41). Şakar bu yazarların, toplumsal tabana sahip olan dünya görüşleri bağlamında kendilerine has bir edebiyat anlayışını ürettiklerini söyler. Üretilen öykü metinlerinde uzlaşımlar ve ortak tasavvurlar olduğunu açıklar (Şakar, 2019:41). Buna göre modernleşme ve gelenek çatışması başat konu olmuştur. Batılı moderniteye tek boyutlu olarak kötü ve çirkin, gelenek ise iyi ve güzel şeklinde temsil edilmiştir. Modernleşmenin birey ve toplum üzerindeki etkileri yabancılaşma kavramıyla açıklanmış ve bu durum romantik bir atmosferle aktarılmıştır. Mahremiyete dayalı öykülerde gerçekçi bir dil ve anlatım kullanılmış, yeraltı konularına meyledilmemiştir. Bu uzlaşımların oluşmasında 1950 Kuşağı, 1970’li yılların siyasal dili ve 1980 darbesinin etkisi olduğunu vurgular (Şakar, 2019:47). Cemal Şakar’ın belirttiği uzlaşma noktaları 1990’a kadarki İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde ortaya konulan söylem biçimlerini göstermektedir.

Ömer Lekesiz “Müslüman öykücüler” olarak tanımladığı yazarların özellikleri şöyle belirtir:

- a) *Simgesel anlatıma ağırlık vererek,*
- b) *Geleneksel anlatılarla doğrudan bağ kurarak,*
- c) *Mütedeyyin öykü kişileri üstünden, yeni bir yaşama biçimini önererek ve kadim kültürel standartları koruyarak,*
- d) *Tasavvufi bir içsel derinliği, Batıda ‘olağanüstü kahramanlara’ dayalı yeni anlatıların yerine ikame ederek ve metafizik bir dilsel soyutlamaya giderek,*
- e) *“Bencil öykü” yönelişini, bireysel ve dinsel bir özeleştirici formuna dönüştürerek,*
- f) *Öykü kuramına ve edebî konulara sol kimlikli yazarlardan daha fazla önem vererek,*

...

g) *Tarihe, esatire, halk hikâyelerine mahsus kimi konuları yeni bir içerik ve modern bir biçimle güncelleyerek, Sol kimlikli öykücülerinkine göre çok daha geniş bir konu, toplumsal talep ve teknik arayış yelpazesi içinde hareket etmişlerdir.* (Lekesiz, 2006: 99-100).

İslâmî duyarlıklı öykücülük siyasal, toplumsal, kültürel ve edebî süreçlerin sonucu olarak ortaya çıkmış, bu süreçler bağlamında değişiklikler göstermiştir. Öyküler İslâmcılık düşüncesinin kültürel bir mücadele alanı olarak değerlendirilmesi gereken edebî bir faaliyet doğmuş ve gelişmiş bir öykücülüğü temsil etmektedir.

1980’li yıllara kadar öykü metinleri ideolojik ve söyleme dayalı bir refleksle ve karşı edebiyat anlayışlarına cevap vermek üzere yazılmıştır. 1980’li yıllara gelindiğinde öykü türü üzerine ciddi tartışmaların yaşandığı görülmektedir. 1980’li yıllarla beraber İslâmî duyarlıklı öykünün nasıl olması gerektiği, metin oluşturmada neye dikkat edilmesi gerektiği ve İslâmî optikle yazmanın ne demek olduğu tartışılmaya başlanmıştır. Bu kapsamda *Mavera* dergisinin Eylül 1980 tarihli 46. sayısında yayımladığı “Hikâye Özel Sayısı” dikkat çekmektedir. Türkiye Yazarlar Birliği’nin 1984 yılında yayımladığı *Kültür Sanat Yıllığı* içindeki Beşir Ayvazoğlu’nun moderatörlüğünde yapılan “Hikâye Soruşturması” öne çıkan diğer önemli bir yayındır. Yine Rasim Özdenören ve diğer birçok yazarın öykü türü üzerine münferit yazısı yayımlanmaya başlanmıştır. Aslında 1980’li yıllarda İslâmî sanat ve edebiyat mevzusu sıklıkla tartışılmaya başlanmıştır. Tartışmalar İslâmî sanat, edebiyat ve edebî türler hakkında yeterli çalışmanın yapılmadığını göstermektedir. Bu anlayışın felsefî, sosyolojik, psikolojik, kuramsal tarafından oldukça eksik kaldığı anlaşılmaktadır. Beşir Ayvazoğlu tarafından 1982’de yayımlanan *Aşk Estetiği* kitabı tercüme dışı Türkiye’deki İslâmî sanat ve edebiyat hakkında ilk eserlerden biridir. 1983’ten 1989 yılına kadar Mustafa Miyasoğlu’nun yayın yönetmenliğinde yayımlanan *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*’nın yaptığı İslâmî edebiyat soruşturmaları hem İslâmî edebiyat hem de İslâmî duyarlıklı öykü üzerine düşünmenin ve teorik bir çerçeve oluşturma’nın diğer ilk nüvelerindendir.

1980’li yıllarda İslâmî edebiyat gibi öykü türü de mercek altına alınan ve üzerinde tartışılan bir tür haline gelmiştir. Bu yıllarda İslâmî edebiyat ve türler konusunda estetik teorik yeni yeni sorgulanmaya ve deşilmeye başlanır. İlk öyküler 1960’lı yıllarda verilmiş olsa da öykü üzerine teorik anlamda yazma ve İslâmî bir edebiyat ve öykü geleneğinin kavramsal izahını yapma 1980’li yılların başında olur.

Bu yıllarda öykünün dil, üslup, anlatım ve estetik biçimine riayet eden bir anlayış başlamıştır.

Çalışmanın sonraki kısımlarında İslâmî duyarlıklı öykücülüğün sanatçıları, öyküleri, doğuşunun nedenleri, kaynakları, özellikleri ve biçimsel unsurları tüm yazarların uzlaşma noktaları bağlamında incelenecektir.

2.1.1 İslâmî Söylemin Öykücüleri ve Eserleri (1960-1990)

Çalışmanın bu kısmında 1960 ile 1990 yılları arasında İslâmî duyarlıklı öyküler yazmış olan Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Cahit Zarifoğlu, Hüseyin Su, Ali Haydar Haksal, Durali Yılmaz, Şevket Bulut, Yaşar Kaplan, İsmail Kılıçoğlu, Ali Nar, Kadir Tanır, Fuat Altınsoy, Ali Karaçalı, Metin Önal Mengüşoğlu, Kâmil Doruk, Mustafa Miyasoğlu, Mehmet Ay, Ali Erkan Kavaklı, Ali Ulvi Temel, Ahmet Kekeç, Ali Kemal Temizer, Ali Kemal Nacaroğlu, Sadık Yalsızuçanlar, İslâm Yaşar, Hüsnü Aktaş gibi yazarların öykücülükleri ve çalışmada yer alan öykü kitapları hakkında bilgi verilecektir.

İslâmî duyarlıklı yazan yirmi yedi yazarın kırk dokuz öykü kitabında yer alan beş yüz otuz iki öykü metni çalışmaya dâhil edilmiştir. Çalışmada incelenen yazarların ortak dünya görüşüne bağlı olarak ortak konuları işledikleri görülmektedir. Edebî zevki belirleyen isimler ise Necip Fazıl, Sezai Karakoç ve Rasim Özdenören olarak belirir. Necip Fazıl'ın ortaya koyduğu ideolojik İslâmî söylemi, Sezai Karakoç'un diriliş felsefesi, Nuri Pakdil'in yabancılaşma kavramı etrafında sergilediği anti-kapitalist tavır, Rasim Özdenören'in toplumsal değişime yönelik olarak kurduğu modernite eleştirisi yazarların eserlerinde belli ortaklıklar kurmasına sağlayan genel ölçüler olarak belirmektedir. Ayrıca 1980'li yıllardan itibaren Mustafa Kutlu öykücülüğünde görülen geleneksel anlatılar ve tasavvuf yoğunluklu içerik yazarları etkilemiştir.

Yazarların önemli bir ortak özelliği kırsal kökenli olmalarıdır. Maraş, Kilis, Kayseri, Erzincan, Elazığ, Konya, Sivas, Erzurum gibi kentlerde doğan yazarlar, ailelerinin göç etmesi, devlet memuru olmaları ya da yayıncılık işleriyle meşgul olmaları hasebiyle Ankara ve İstanbul'a taşınmış veya memleketlerinde hayatlarını sürdürmüşlerdir. Ayrıca yazarlar edebiyat dergilerinde öykülerini yayımlamış, daha

sonra dergilerin yayınevlerinde öykülerini kitaplaştırmışlardır. Yazarların kitapları 1960'lı yıllardan sonra kurulan İmam Hatip Okulları ve Yüksek İslâm Enstitüleri sayesinde okuyan genç bir kuşağın yetişmesiyle dönem içinde ilgi görmüştür. 1980'den sonra ise İslâmî hareketlerin kamusal alanda ve kültürel faaliyetlerde görünür olmasıyla birlikte yazarlar ve kitapları popüler olmaya başlamıştır.

Yazarlar hakkında vurgulanması gereken bir konu da yazarların tümünün erkek oluşudur. Yazarların erkek olması konuların erkek hassasiyetleri ile ele alınmasına neden olmuştur. 1990'a kadar İslâmî edebiyatta her anlamıyla erkek egemen bir tavır vardır. Dergi yayıncılığı, yayınevi piyasası, İslâmî anlamda yapılan kültürel faaliyetlerin tümü erkeklerin egemenliği altındadır. Kadın yazarlar ancak 1990'dan sonra var olabilirler. Cihan Aktaş, Halime Toros, Fatma K. Barbarosoğlu, Melek Paşalı gibi öykücüler, 1990'dan sonra yayımladıkları öykülerle erkek egemen İslâmî söylem karşında dururlar. Bu yıllara kadar İslâmî kültür-sanat faaliyetleri gibi öykü de erkek yazarların egemen olduğu bir alandır. Bu nedenle öykü metinlerine konu olan kimlik, modernite, gelenek, mekân gibi kavramlar ile diğer toplumsal meseleler erkek bakış açısına sahiptir.

Bu çalışmada incelenen yirmi yedi öykü yazarı üç kategoriye ayrılarak değerlendirilecektir. Öncü Kuşak, Politik Kuşak ve Bireysel Kuşak olarak yapılan kategori seçimi kronolojik bir düzlem bağlamında dönemin etkileri üzerinden belirlenmiştir. Yazarların öykülerini yayımladıkları tarih veya İslâmî duyarlılık öykücülükteki etkileri göz önünde bulundurularak yapılacak olan kategorileştirme, yazarların İslâmî duyarlılık öykücülük içindeki etkisi, yeri ve önemli tespit edilmeye çalışılacaktır. Öncü Kuşak'ta yer alan yazarlar 1970 öncesi veya 1970'li yılların başında öykü kitaplarını yayımlamış, öyküleri ve fikirleri ile öncü olmuş isimlerdir. Politik Kuşak'ta yer alan isimler 1970'li yılların ortasından itibaren dönemin siyasal olayları etrafında öykü kitaplarını yayımlamışlardır. Bireysel Kuşak'ta yer alan yazarlar ise 1980'den sonra öykü kitaplarını yayımlamış, 12 Eylül Darbesinden sonra Türk edebiyatında belirginleşen birey odaklı konulara bağlı olarak öykü yazmış isimlerdir. Çalışmada belirlenen kategoriler ve kategoriler içindeki yazarlar şöyledir:

Öncü Kuşak: Necip Fazıl Kısakürek, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Cahit Zarifoğlu, Sezai Karakoç, Şevket Bulut, Durali Yılmaz.

Politik Kuşak: Yaşar Kaplan, Kadir Tanır, İsmail Kılıçoğlu, Metin Önal Mengüşoğlu, Mustafa Miyasoğlu, Ali Kemal Temizer, Ali Kemal Nacaroğlu, Hüsnü Aktaş, Ali Ulvi Temel, İslâm Yaşar, Ali Erkan Kavaklı, Ali Nar.

Bireysel Kuşak: Ali Haydar Haksal, Hüseyin Su, Ali Karaçalı, Fuat Altınsoy, Kâmil Doruk, Mehmet Ay, Ahmet Kekeç, Sadık Yalsızuçanlar.

Kuşaklar kategorileştirilirken bazı yazarlar veya bazı metinler farklı özellikler taşıyarak dönemini veya kuşağını tam yansıtmayabilmektedir. Ancak yazarların tutumu ve metinlerinde görülen temel söylem biçimleri onların hangi kategoride yer alacağına karar verilmesine yardımcı olmuştur.

Kuşaklar arasında gösterilen Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Şevket Bulut, Ali Haydar Haksa ve Hüseyin Su, başarılı öykücülükleri ile öne çıkan ve öykü türü ile anılan isimlerdir. Yazarlar Türk edebiyatında önemli köşe taşı öykücülerdir. Kâmil Doruk, Ali Nar, Fuat Altınsoy, Kâmil Doruk, Ali Kemal Nacaroğlu, Mehmet Ay, Ali Erkan Kavaklı, Ahmet Kekeç, İslâm Yaşar, Hüsnü Aktaş gibi yazarlar ise tek öykü kitabı yayımlamış veya öykücü olmak hevesinde olmamış isimlerdir.

1960-1990 dönemi içinde İslâmî duyarlılıkla dönemin edebiyat dergilerinde öykü metinleri yazmış olan Ramazan Dikmen, Hüseyin K. Ece, Hüseyin Karatay, İbrahim Ulvi Yavuz, Recep Seyhan, Kâmil Yeşil, Necip Tosun, Cemal Şakar, Cihan Aktaş gibi yazarlar 1990 yılından sonra metinlerini kitaplaştırdıkları için çalışmaya dâhil edilmemişlerdir.

1960 ile 1990 arasında öykü kitaplarının sayısı artarak devam etmiştir. 1960'lı yıllarda sadece Rasim Özdenören'in *Hastalar ve Işıklar* kitabı yayımlanmışken, 1970'li yıllarda yirmi, 1980'li yıllarda ise yirmi sekiz kitap yayımlamıştır. 1980'li yıllardan sonra İslâmî kültür yayın faaliyetlerinin artması, yayınevlerinin çoğalması, devlet baskısının azalması ve İslâmî düşüncenin kamusal alandaki görünümünün artmasıyla edebî faaliyetler yükselişe geçmiştir. Bu nedenle öykü türünün 1980'den sonra giderek arttığı gözlemlenmektedir.

2.1.1.1 Öncü Kuşak (1960-1970)

Çalışmanın bu kısmında İslâmî duyarlıklı öykü anlayışının Türk edebiyatı tarihinde yerleşik bir alan kazanması ve edebî kanonda görülebilir bir kimliğe kavuşması için öncülük eden yazarlar ve eserler incelenecektir.

Bu kuşakta yer alan isimler Necip Fazıl Kısakürek, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu Şevket Bulut ve Durali Yılmaz'dır. Mustafa Miyasoğlu bu kuşağı "kurban kuşağı" ve "dava kuşağı" olarak tanımlar (1999:40). Bu kuşak öykü yazarken İslâmî duyarlıkla hareket ettiği için Türk öykücülüğüne yeni bir soluk getirmiştir. Bu kuşak kadim kutsal kaynaklara yönelmede öncüdür. İslâmî yayın ve kültür faaliyetlerini üretmenin zor olduğu yıllarda eser veren Öncü Kuşak fikirleri ve öykü anlayışları ile kendilerinden sonraki yazarları etkilemiş, ferdi çabalarla bir dava aracı olarak öyküler yazmışlardır.

Bu dönemde Türk öykücülüğünde etkin olan 1950 Kuşağı'nın ve Toplumcu Gerçekçi anlayışın etkileri yazarların eserlerinde görülmektedir. Özellikle 1950 Kuşağı'nın getirdiği dil ve kurgudaki yenilikçi arayışlar, deneysel biçimler, Varoluşçuluk felsefesinin insan anlayışı, yine dönem içinde yapılan Batılı romanların tercümesi bu kuşağı derinden etkileyen hususlardır. Ancak yazarlar kendilerine özgü anlam ve biçimde konularını oluşturmuşlardır. İslâmî optiğe dayalı bir bakış açısıyla modernite, gelenek, din, insan, kent ve taşra hakkındaki söylemleriyle 1950 Kuşağı ile Toplumcu Gerçekçi diğer yazarlardan ayrılmakta olup İslâmî ve geleneğe dayalı özgün birer ses olarak dikkat çekerler.

Öncü Kuşak içinde yer alan ve fikir yazıları ile İslâmî düşüncede önemli ve sembol bir isim olan Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983), 1960'tan sonra yayımladığı öykü metinleriyle de önem arz eder. Çalışmanın inceleme dönemi olan 1960 ile 1990 yıllarından önce de öykü metinleri yazmış olan Necip Fazıl'ın 1960'tan sonra yazdığı öykü metinleri dikkate alınmıştır.²⁹ Necip Fazıl'ın ilk öyküleri 1928 yılında

²⁹ 1960'tan sonra yazılmış olan öykü metinleri şunlardır:

"1964 yılında yayımlanmış olduğu hikâye sadece "Prenses"tir.

1965 yılında yayımlanmış olduğu hikâyeler: "Kader Böyleymiş", "Hasene Bacı" ve "Sübyan Koğuşu".

1967 yılında yayımlanmış olduğu hikâyeler: "Robdöşambr", "Surat" "Maça Kızının İntikamı", "Hasta Kumarbazın Ölümü", "Hasta Kumarbazın Not Defterinden", "Viylonsel", "Mühendis", "Deniz",

yayımlanır. 1933 yılında *Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil* kitabında ilk öykülerini toplar. 1965 yılında bu kez *Ruh Burkuntularından Hikâyeler* adlı kitabını yayımlar. Necip Fazıl, 1965-1969 arasında yazdığı öykülerini de dâhil ederek 1970 yılında *Hikâyelerim-Şaheserlerden Kırk Seçme* adıyla yeni bir kitap yayımlar. 1983 yılında ise tüm öyküleri *Hikâyelerim* adıyla birleştirip yayımlamıştır. Bu çalışmada da 1983 yılında yayımladığı öykü kitabı esas alınmıştır.

Necip Fazıl'ın metinleri klasik hikâye tarzıyla yazılmış metinlerdir. Öykü konuları tiyatro konularına benzerdir. “Bununla beraber hikâyelerinin, roman ve şiirlerindeki sembolik-alegorik, hatta metafizik ve metapsişik yapıya kıyasla daha gerçekçi bir temele oturduğunu söylemek gerekir” (Okay, 1987: 81). Ömer Leksiz'e göre Necip Fazıl'ın “diğer sanatsal etkinliklerinin ona sağladığı tartışmasız krediyle” öyküler yazmıştır (Leksiz, 1997: 381). Necip Fazıl'ın öyküleri şiir türünde kullandığı temalara benzer olarak korku, vehim, hayatın acı gerçekleri öne çıkar. Ayrıca kumar, kumarbazlık gibi otobiyografik konular da metinlerde işlenir. Hüseyin Su'ya göre Necip Fazıl "Hikâye türüne herhangi bir yenilik getirme arayışı içinde değildir. Yazmış olduğu hikâyelerin tamamına yakınında ruhsal yönden karakter çözümlemeleri, düşünsel arayışlar ve temellendirmeler" vardır (Su, 2005a: 441). Necip Fazıl'ın öykücülüğünün iki yönü vardır. İlki kendi düşüncelerini aksettirecek şekilde metni bir araç olarak kullanıp okuyucuya mesaj vermektir. İkinci yön ise bireyin psikolojisine eğilmesidir. Bireyin iç dünyası, psikolojik bir vaka olarak işlenmektedir. Bu durum bireyin daha çok dışa yansıyan taraflarıyla gösterilir (Kavaz, 1993: 7).

Öyküleri geç yıllarda yayımlanmış olsa da fikirleri ve edebî anlayışıyla modern Türk edebiyatında İslâmî söylem konusunda öncü bir isim olan Sezai Karakoç (d.1933) şairliği ile bilinen ve şairliğiyle öne çıkan, kendinden sonraki yazarları birçok yönden etkilemiş biridir. Karakoç 1978 yılında yayımladığı *Hikâyeler I-Meydan*

"Şehla Raziye", "Yolcu, Gözlerinde Merhamet Yok", "Sihirli Değnek", "Örtüdeki Sır", "Öğretmen Bey", "Diyalog", "Mini Etek", "Ses", "Babaanne".

1968 yılında yayımlamış olduğu hikâyeler: "Pansiyon Yolu" ve "Kör".

1969 yılında yayımlamış olduğu hikâyeler: "Ölmek İstiyorum", "Esrar" ve "Sigara".

1971 yılında yayımlamış olduğu hikâyeler: "Hacet Deresi", "El", "Blok Apartman", "Nokta", "Zelzele", "Rüya", "Gölgeler", "Işıklı Pencere", "Kur'an'ın Gücü", "Mektup". (Beyaz 2013:163).

Ortaya Çıktığında ve 1982 yılında yayımladığı *Hikâyeler II-Portreler* öykü kitaplarıyla bu çalışmaya dâhil edilmiştir.

Karakoç'un öykücülük bağlamında öncü kuşakta yer almasının nedeni öykü kitabı yayımlamadan önce 1964 yılında yayımladığı "Kasaba Edebiyatı" yazısı dolayısıyladır. Bu yazı İslâmî duyarlıklı öykücülük için yol gösterici olmuştur. Yazar denemelerinde işlediği sanat, sanatçı, edebiyat, edebî tür konularıyla İslâmî duyarlıklı öykücülüğü her anlamıyla etkilemiş bir isimdir. Kasaba edebiyatı bağlamında oluşturduğu öykülerinde kasabaya yönelen yazar, bir ahir zaman anlayışı içinde harap olmuş mekânlarda insanın hakiki özünün ve anlam arayışının peşindedir. Modern çağdan haz etmeyen bir edayla yazılan öykülerde çağa eleştiri getirilir. Öykülerinde diriliş düşüncesi etrafında şekillenir (Karataş, 2013: 245). Öykülerde bir savaş sonrası yok olmakta olan bir uygarlık ve insanlığın hali simgesel bir dille kurulur. Bir kurtarıcı özlemi içinde olan insanlık, çürümekle karşı karşıyadır. Diriliş düşüncesinin bir uzantısı olan öyküler hüznü, yıkımı ve umudu birlikte ele alır. Öyküleri hikmete dayalı olup düşünce boyutuyla öne çıkar.

Modern Türk öykücülüğünün önemli köşe taşlarından olan Rasim Özdenören (d.1940), İslâmî duyarlıklı öykünün kurucu ismidir. Şaban Sağlık, Özdenören'i "Necip Fazıl'ın fikrî ve fiilî olarak başlattığı ve Sezai Karakoç'un başka bir tarzda devam ettirdiği İslâm kimlikli Türk Edebiyatı'nın 1960 sonrası döneminin önemli ismi" ve "II. Yeni Hareketi'nin (bilhassa hikâye dalında) önemli bir mensubu" olarak gösterir (Sağlık, 1992: III). Özdenören ilk öyküleri 1960'lı yıllarda *Varlık*, *Soyut*, *Dost* dergilerinde yayımlanır. Ayrıca *Büyük Doğu* ve *Diriliş* dergilerinde çalışan Özdenören, 1969'da Nuri Pakdil'in yanında *Edebiyat* dergisinin kurucuları arasında yer alır. 1976 yılında ise Ankara'da Cahit Zarifoğlu, Alâeddin Özdenören, Mehmet Akif İnan, Erdem Bayazıt ve Ersin Gürdoğan ile birlikte *Mavera* dergisini ve Akabe yayımlarını kurmuşlardır.

Özdenören 1990'a kadar yayımladığı beş öykü kitabı olan *Hastalar ve Işıklar* (1967), *Çözülme* (1973), *Çok Sesli Bir Ölüm* (1977), *Çarpılmışlar* (1977) ve *Denize Açılan Kapı* (1983) kitaplarıyla bu çalışmaya dâhil edilmiştir.

1960'lı yıllarda *Diriliş* dergisi etrafında gelişen hareketlilik içinde öyküye yönelen ve İslâmî bir öykü anlayışı ile yazan Özdenören dili, kurgusu, konularıyla

kendinden sonra yazan birçok yazarı etkilemiştir. 1950 Kuşağı öykücülerine paralel bir öykü anlayışı benimsediği vurgulanır (Tosun, 2018b, 341). Özdenören'in ilk dönem öykülerinde toplumcu gerçekçilerin etkisinde kaldığı da belirtilir (Lekesiz, 2017; 70). Öykülerinde; taşradan kente gelen Müslüman öznenin kentte maruz kaldığı değişimin sonucu yaşadığı kimlik ve kişilik çatışması, modernleşme sürecinin insanlar üzerindeki etkileri, insanların yaşadıkları kültürel şok, uyumsuzlukları, yoksulluk ve yalnızlıkları, geleneksel yaşamlarındaki çözümleri, aile içi değişim sancılarını sıkça işler. Anlattığı konuları derinlikli ele alan Özdenören'in tarihî-metafizik acıyı yansıttığı söylenir (Â. Kahraman, 2015;84). Özdenören, modern bir öykü yazarı olarak modern teknikleri ve dili başarılı şekilde kullanır. Hüseyin Su, Özdenören'in İslâmî duyarlılık içinde yol açıcı bir hüviyeti olduğunu söyler. Su'ya göre "[z]ihnen Batı'ya kalben Doğu'ya dönük olması, dramatik ve trajik olana İslâmî düşünce ve sanat dünyası içinde bir ilk olarak çocuğun gözlerinden bakması; mükemmeliyetçi, yekpare ve dokumacı öykücü kişiliği; öyküyü ANLATMAK manasıyla değerlendirmesi" (Su, 2011: 5-10) Özdenören'i farklı kılan özellikleridir.

Özdenören'in öykü metinleri poetik metinlerdir. Özdenören kendisini Çehov tarzı değil, Poe tarzı öykücülük damarına yakın bulduğunu söyler. Poe tarzı öykücülüğü "girift, heyheyli, doğrusal bir çizgi izlemeyen, deyim yerindeyse, konuyu kelimelere yükleyen ve kelimelerle, anlattığı dünyayı dışa vuran" şeklinde tanımlayan Özdenören, "Dosto da bizim damardan" diyerek kendisini yakın gördüğü öykücülük anlayışını açıklar. Devamında Poe tarzı öykücülüğü izah ederek kendi öykücülüğünün de önemli hususlarını açıklar:

Bu damarın belli başlı bir özelliğini ortaya koyabilir miyim acaba? Belki şu: olayın, konunun belli bir merkezi yoktur. Her şey, bütün kişiler ortadadır. Kişiler hem dışardan, hem kendi içlerinde savrulmuşlardır. Dosto, romanında, her ne kadar olay örgüsü olarak geleneksel şablonlara bağlıymış gibi görünse de, aslında onun geleneğinin zaten kendisiyle başladığını kabul edersek, aynı savrulmuşluğu romanının teknik örgüsünde de bulabiliriz. Ama daha önemlisi, roman örgüsünün merkezsizliğinden çok, kişilerin merkezsizliğinde, onların savrulmuşluğunda yatıyor.

Bu öyküler özetlenemez olduğu için okuyucuyu, tekrar tekrar kendine celbetme marifetiyle donanıyor. Oysa bir Çehov tarzı öykünün bir kez okumakla işi bitmiş olur. Onu tekrar tekrar sizi okumaya celbeden bir yanını keşfedemezsiniz. Yoktur. (Özdenören, 14.11.2019).

Rasim Özdenören öykülerini nasıl yazdığına ilişki ise şunları söyler:

Bana bir öykünün gelişi biraz tuhaf oluyor: kafamın uzaklıklarında nebülöz (bulutsu) hâlinde bir şeyler beliriyor: insan silüetleri, paçavralar, bir ocak, döküntülü bir oda [...] Yazmaya başladığım anda, öykünün yüzde doksani kafamda zaten yazılmış bulunuyor, geri kalan yüzde onu da yazarken beliriyor. Böylece yazıyorum. Bir kere yazmaya başladıktan sonra, başta belirlediğim plâna uyuyorum. Yazarken yeni çağrışımlar olsa bile onlara itibar etmiyorum. Çok önemliyseler, bir başka konunun malzemesi olarak bir kenara not ediyorum. Ama insanlara, olaylara, hiçbir zaman öykümde kullanacağım malzeme olarak bakmadım. (Özdenören, 2005: 367).

Yazar öykü yazma amacını ise insanın kendisini yüce hissetmesi adına yazdığını belirtir:

Ben, bu öyküler okunduğu zaman, insan kendisini yücelmiş hissetsin istiyorum. Ruhen yüceldiğini, beynsel olarak yüceldiğini hissetsin istiyorum. Onun konusu her ne olursa olsun... İster bir cinayet olsun, ister bir intihar olsun, toz olsun, gece olsun. Her ne olursa olsun... Hastalar olsun, ışıklar olsun... Çarpılmış insanlar olsun. Çözülme olsun... Ne ölçüde başardım, başaramadım bilemem. Ama bütün bu öykülerde verilmek istenen bir şey var. İnsan kendisinin yüce bir mahluk olduğunu bilsin ve bu öyküleri okuduğunda yücelmiş olduğunu hissetsin (Kartal ve Erdem, 2001: 135-175)

Rasim Özdenören yenilikçi dil ve biçimi, 1950 Kuşağı'na benzer öykü atmosferi ile Türk öykücülüğünde çok önemli bir yazardır. Öykülerindeki dil katmanlı, simgesel, çağrışımlara dayalı olup tasvirilere ve yenilikçi arayışlara açıktır. Kurgu tekniğinde modern anlatım tekniklerini başarılı şekilde kullanan yazar, bilinç akışı, iç monolog, şiirsellik gibi teknikleri kullanır. Biçimsel arayış konusunda deneysel tarzda metinler yazan Özdenören özellikle *Çarpılmışlar* kitabında noktalama işaretlerini kullanmayarak farklı biçimler dener. Nitekim Özdenören, biçim ve içerik dengesini başarılı şekilde kuran bir yazardır (Canbaz Yumuşak, 2012: 1289). Toplumsal değişme, yabancılaşma, geleneklerden kopma, manevi alandan ayrılma, bunalım, çatışma öykülerinin ana konuları olarak öne çıkarlar. İşlediği konularla toplumsal meselelere için öykülerinde tasavvuf ve din kaynaklarıyla çözüm önerisinde bulunur Mert, 2005b: 114 - 116). İslâmî optikle işlediği konularıyla dönemin diğer yazarlarından ayrılır.

Mustafa Kutlu (d.1947), İslâmî duyarlıklı öykü yazarları arasında gözlem gücüyle öne çıkan bir yazardır. İlk öyküsü olan “O” 1968 *Hareket* dergisinde yayımlandı. “Memleket hikâyecisi” olarak tanımlanan Kutlu (Tosun, 2018b, 389) iyilik, güzellik, merhamet, şefkat, fedakârlık, vefa, sevgi üzerine konu edindiği aile ve bireylerin hikâyelerini yazar. Parçalı yapıdaki uzun öykü formuyla yazan Kutlu, Şark hikâyeciliğinin modernize eden bir sisim olarak dikkat çeker. Orhan Okay’a göre

“Kutlu’nun yazdıkları evvelâ hikâye ile romanın karması. Daha sonra da modern ile geleneğin karması. Mustafa Kutlu, dili de bir enstrüman olarak çok ustaca kullanıyor. Bu tarafı da, yine belki birçoklarının bilemeyeceği şairliğinden kaynaklanıyor” (Aktaran Coşkun, 2010:367).

Nurettin Topçu geleneğinden hareketle toplumcu gerçekçi bir çizgide öykü yazarlığına başlar; ancak zamanla kendi çizgisini yakalar. Mustafa Kutlu 1979’dan itibaren bu anlayışı bırakarak öykü anlayışını değiştirir ve daha İslâmî bir söylem ile öyküler yazar. Hikmetli ve ahenkli söyleyiş üslubuyla kendine özgü bir yazardır. Kutlu’nun öykülerinde, Şark hikâyeciliğinde görüldüğü gibi vecizeler, tasavvufi bilgiler, hikmetli olaylar, rivayetler, ayet, hadis, kutsal olay ve temalar işlenir. Bu yenilik hem konu çeşitliliği hem de üslup farkını genişletir (Lekesiz, 2017;73). Şark-İslâm hikâye geleneğinin modern bir öykü yazarı olarak nitelendirilen Kutlu’nun, Ömer Seyfettin ve Sabahattin Ali etkisinde bir öykü anlayışına sahip olduğu belirtilir. (Tosun, 2018b; 393).

Mustafa Kutlu 1990’a kadar yayımladığı *Ortadaki Adam* (1970), *Gönül İşi* (1974), *Yokuşa Akan Sular*(1979), *Yoksulluk İçimizde* (1981), *Ya Tahammül Ya Sefer* (1983), *Bu Böyledir* (1987) kitaplarıyla bu çalışmaya dâhil edilmiştir.

Mustafa Kutlu ilk iki hikâye kitabı olan *Ortadaki Adam* (1970) ile *Gönül İşi* (1974) Nurettin Topçu’nun 1960’lı yıllarda *Hareket* dergisinde ele aldığı Anadolu fikriyatı ve yine Topçu’nun 1959 yılında yayımladığı *Taşralı* adlı hikâye kitabının etkisi altında çıkmıştır. Kutlu, ilk iki kitabını ilk baskılarından sonra kendi öykücülük tarzını yansıtmayı gerekçesiyle yayımlamaz. Her ne kadar Kutlu bu kitapları yayımlamasa da Necip Tosun’a göre bu iki kitap Kutlu’nun öykücülüğünün temel taşlarıdır (Tosun, 2020: 150). Tosun, Kutlu’nun ilk kitaplarında kullandığı duyarlılıklarını sonradan öyküleştirmeye devam ettiğini, o malzemeleri zenginleştirerek yeni muhkem yapılar inşa ettiğini belirtir. Tosun’a göre Kutlu’nun bu iki kitabına yazarın öykücülüğü için “malzeme” ve “kaynak” gözüyle bakılmalıdır (Tosun, 2020; 151). Yazarın ilk iki kitabından sonra kendi edebiyatçı çizgisini bulduğu ve Türk öykücülüğünde kendi sesini keşfettiği kitabı *Yokuşa Akan Sular* (1979) kitabıdır. Toplumsal değişimin ahlâkî boyutuna eğilen yazar, değişim kavramından ziyade değişimin nasıllığıyla ilgilenmeye başlar. Bu kitapla birlikte kendi biçimsel

üslubunu yakalayan Kutlu, belli bir temayı parçalı anlatma yoluna gider. *Yoksulluk İçimizde* (1981) yayımlandığında çokça ses getirmiş bir öykü kitabıdır. Kutlu bu kitaptan sonra “Mustafa Kutlu hikâyesi belirmiştir” der (Tane, 1993: 120)], Kutlu’nun zenginlik ve yoksulluk kavramlarını sorguladığı kitapta öne çıkan ana konu hikmettir. *Ya Tahammül Ya Sefer* (1983) kitabı ise Kutlu’nun edebî dilinin olgun örneklerinden biridir. Yine geleneksel hayatın değişimi gözlenmektedir. 1990 öncesi son kitabı olan *Bu Böyledir* (1987) ise Kutlu’nun öykücülüğünün köşe taşlarındandır.

Mustafa Kutlu’nun öykücülüğü için anahtar kavramlar olarak “hikmet ve âhenk” öne çıkar (Tosun, 2004:11, Yıldız, 2019:10). Bu kavramlar Kutlu’yu Şark hikâyeciliğine ve İslâm sanatlarına yakınlaştırır.

Bir günümüz hikâyecisi olarak geçmişe bir yerinden bağlanmaya, geleneği araştırmaya çalıştım. Şarkta sanat iki peşindedir: Hikmet ve âhenk. Şiirden mimariye, minyatürden kıssalara kadar bu iki unsurun bütün sanat faaliyetlerine esas teşkil ettiği görülür. Hikmet bir mevhibedir. İlahi metinler kadar âlemde de var. Allah dostlarına görünür, kalbe iner. Kulun mücahede ve riyazeti, kalbin safiyeti, füldeki ihlâs hikmete açık olmanın ön şartlarıdır. Hikmet bir kavrayıştır, bir eriş’tir. Bir kere söylenir ve daha sonraki nesillere çeşitli kılıklara bürünmüş olarak ulaşır. Âhenk de bir keşiftir. Rengin, sesin, sözün, hacmin, hareket ve ritmin keşfi. Unsurları birbirleri ile olan münasebetinde görülen eşsiz uygunluk. Hikmet, çokluk belli bir âhenk mecrasında kendini belli eder. (Tosun, 2004:118).

Mustafa Kutlu tasavvuf ve Şark hikâyeciliğiyle olan ilişkisini “yeni bir dil kurmak lazım” anlayışı içinde yaptığını söyler:

Hikâye anlatmaya karar verdiğimde 1968 yılıydı. Hikâyemizin içinde bulunduğu duruma şöyle bir göz attığımda bu ülkenin hakikatlerine pekte uymayan bir tabloyla karşılaştım ve kendi kendime ilk olarak şunu dedim, ‘yeni bir dil bulmak lazım’. Bu dili ararken baktım ki, bizim bütün sanat faaliyetimiz tasavvufa dayanıyor. Bu tasavvufun dinlin ise sembolik bir dil olduğu olduğunu gördüm. Eskiler şiirde, mesnevîde, hatta halk hikâyesinde dahi bu dili kullanmışlar. Bu bana çok güzel bir çıkış noktası teşkil etti. Bende bugünün insanına bugünün diliyle nasıl tasavvufî bir metin teşkil edebilirim dedim ve okuduklarımdan daha da derine inerek Şark hikâyesini buldum. Şark hikâyesine verebileceğim en temel örnek anlatı metni Mantıku’t-Tayr’dır. Kırk kuşun ayrı ayrı bir hikâyesi ve bu kırk kuşun bir araya gelmesiyle tek bir hikâye anlatısıyla karşılaşsınız. İşte bu tasavvufa uygun bir anlatıdır. Çokluktan birliğe yani kesretten vahdete geçiş. Sözün kıyası makbuldür, benim hikâye poetikam budur... (Yılmaz, 2013: 6).

Mustafa Kutlu öykücülük anlayışını belirleyen hususlardan biri de Nurettin Topçu’nun Anadolu sosyalizmine yönelik görüşleridir. “Topçu’nun, ticaret, siyaset, tabiat, Anadolu romantizmi, köy gerçekliği, modernizmi reddiye gibi felsefi-iktisadi-

ahlâkî görüşlerini sanat alanında ‘temsil eden’ Mustafa Kutlu olmuştur” (Tosun, 2004:18).

Öncü kuşakta yer alan Şevket Bulut (1936-1996), Mustafa Kutlu’nun ilk dönem öykülerine benzer tarzda Toplumcu gerçekçi ama yerli ve manevi öykülerle adından söz ettirmiştir. Yazarlığa şiir türüyle başlamış olan Şevket Bulut ilk öyküsünü 1970 yılında *Hareket* dergisinde yayımlamıştır. *Hareket* dergisini yayımlayan Nurettin Topçu’nun etkisinde Anadolu insanı işlemeye başlar. Doğduğu Kilis ve bölgesini, sınır köylerini, kaçakçıları mahalli ağızla işler. Karakterler etrafında olay öykücülüğü ile yazan Bulut, yerli bir öykücülük anlayışı içinde öyküler yazar. Mustafa Karabulut’a göre “Şevket Bulut, Ömer Seyfettin hikâyesinin bir devamı olarak millî ve gerçekçi hikâye tarzını devam ettirir... Şevket Bulut’un amacı memleket sorunlarını irdelemektir: Bütün hikâyelerinde bu tem’i vurgulayan yazar, bir nevi Ömer Seyfettin ve Refik Halit Karay’ın öncülüğünü yaptığı “millîhikâyecilik” anlayışı yolunda eserler verir” (Karabulut, 2016: 144). Ömer Lekesiz ise onu kültürel ve tarihsel birikimi yaşayıp yazan yazar olarak tanıtır:

Şevket Bulut, sözlü ve yazılı kültürümüzün, halkımızın hayat, gelenek, inanç vb. tarihsel, toplumsal yapımızın asıl kurucu öğelerinin daha küçük yaştan itibaren, bilinçli bir şekilde ayırımında olmasa bile tam ortasından vurup geçen bir hayat yolunda yürümüştür. Doğu, Güney ve Güneydoğu bölgelerinin insanî, kültürel ve tarihsel birikimini, bizzat yaşayan bir tanık olarak küçük yaşlardan itibaren tanıma ve bu birikimle donanma şansını yakalamıştır. (Lekesiz, 2001: 186).

Şevket Bulut 1990’a yılına kadar yayımladığı *Al Karısı* (1971), *Sarı Arabalar* (1974), *Dilek Çınarı* (1975) ve *Kefensiz Ölüler* (1984) kitabıyla bu çalışmaya dâhil edilmiştir.

Öncü Kuşak’ta yer alan Cahit Zarifoğlu (1940-1987) şairliği ile bilinir. Birçok edebî türde yazmış olan Zarifoğlu, genç yaştan itibaren edebiyat dergilerinde şiirler yayımlayarak edebiyat dünyasına adım atmıştır. Ayrıca dergicilik yönü de bulunan yazar *Mavera* dergisinin kurucuları arasında yer alır. Kendisini İslâmî bir şair olarak gördüğünü belirten Zarifoğlu, şairliğini bu bilincine bağlar:

Ben İslâmî duyarlığa sahip bir şairim. Bununla iftihar ediyorum. Ya başka türlü olsaydı? Aman Allahım! İslâmî duyarlığa sahip olmak, her şiirde mutlaka İslâm’ı işlemek değil elbet. Ama sizin bu duyarlığa sahip bir şair olduğunuzun bilinmesi, teması itibarıyla ortadaki bir şiirinizin bile İslâmî bir atmosfer içinde algılanmasına yeter. Benim şiirlerimde hadis-i şerifler, belki ayetler, tasavvuf,

menkıbeler, İslâmî davranış biçimleri, tavırlar, tepkiler, kabuller, suda erimiş madenler gibi vardır. Genellikle doğrudan doğruya, bangır bangır bağırarak söylemem. Onlar ömürsüzdür. Onlar ömürsüz olduğu için, bir sezgiyle bu yoldan kaçırım. Madem şiir yazıyorum, önemli olan ilkin şiirdir. Ama ona tadı, kaliteyi, evsafi verecek olan, içinde erimiş olanları ihmal etmeyeceksiniz. (Zarifoğlu, 2000:110)

Zarifoğlu'nun tek öykü kitabı olan *İns* 1974 yılında yayımlanmıştır. Edebiyat dergisinde yayımladığı öykülerinden oluşan bu kitap kendisi askerlikte iken Nuri Pakdil tarafından yayımlanmıştır. Yazarın yayımlanmamış öyküleri toplu halde 1996 yılında *Hikâyeler* adıyla yayımlanmıştır. Bu çalışmada 1974 yılında yayımlanan öykü kitabı esas alınmıştır. Öykülerinde şiirlerinin etkisi bulunan yazarın metinleri imgelerle yüklü olup anlaşılması güç metinlerdir. Epik bir dil ve destansı anlatımın öne çıktığı öykülerde insanın özü, ilk hali kavranmaya çalışılır.

1960'lı yıllarda dergilerde öyküler yayımlamaya başlayan Durali Yılmaz (d.1948) *Söylenmeyen* (1975), *Gel İçimde Ağla* (1981), *Akrebın Dansı* (1989) kitaplarında işlediği öykülerde İslâmî duyarlıklı öykü örnekleri vermiştir. Durali Yılmaz'ın *Söylemeyen* (1975) kitabında yayımlanan on beş öyküsü 1968 ile 1972 yılları arasında *Diriliş*, *Edebiyat*, *Hareket*, *Tohum*, *Millî Gençlik* dergilerinde yayımlanmıştır. Özellikle *Söylenmeyen* kitabıyla dikkat çeken Yılmaz, bu kitabında diriliş düşüncesi yörüngesindeki metinleri ile öne çıkar (Lekesiz, 2001: 372). Sembolik yönü olan, çağrışımlara dayanan ve şiirsel bir anlatım diline yaslanan öykülerde toplumsal değişimin izleri yer alır (Â. Kahraman, 2015:85). Öykülerinde “ben merkezli” tekniğini kullanan yazar düşüncelerini işler. “Yazarın eserlerinin arka planında, özellikle din vardır. Dolayısıyla o, kültürel yozlaşma ve yabancılaşmanın sebeplerinden biri olarak dinî değerlerden uzaklaşmayı gösterir” (Poyraz, 2010: 123).

2.1.1.2 Politik Kuşak (1970-1980)

Bu kuşakta yer alan yazarlar 1970'li yılların siyasal ortamı içinde öyküler yazmışlardır. Özellikle bir veya iki öykü kitabı ile yetinmiş olan Mustafa Miyasoğlu, Ali Kemal Temizer, Ali Kemal Nacaroglu, Hüsnü Aktaş, İslâm Yaşar, İsmail Kılıçoğlu, Ali Nar, Ali Erkan Kavaklı salt tepki üzerinden öykü metni yazmış isimlerdir. Bu kuşakta yer alan diğer isimlerden Kadir Tanır, Yaşar Kaplan, Metin Önal Mengüşoğlu, Ali Ulvi Temel ise öykü türüne devam etmişlerse de 1970'li yılların

izleri öykülerinde mevcuttur. Kuşak içinde yazan yazarların dili dönemin etkisiyle sert ve politiktir.

Bu kuşakta bulunan yazarlar dönemin dergilerinde öykülerini yayımlayarak edebiyata atılmış isimlerdir. Özellikle 1970’lerde yayımlanan *Edebiyat* dergisinin ve Nuri Pakdil’in etkisi yazarlarda görülmektedir. Ayrıca *Mavera* dergisinin edebiyat hakkındaki değerlendirmeleri yazarlar için önem taşır. Fakta yazarların aynı dergileri okuyup aynı düşüncelere sahip olduğu söylenemez. Dönemin politik görüşleri bağlamında yazan yazarlar, sosyal meseleler etrafında öykü türünü araç olarak kullanmışlardır. Nitekim birçoğu öykü türünde devam etmemiş, türün estetik biçimine dikkat etmemiş, kurgu sistemi içerisinde değil de düz yazı formunda öyküler yazmıştır. Yaşar Kaplan, Kadir Tanır ve Ali Kemal Temizer dışındaki yazarlarda öykü söylem için üretilen bir araç olarak gözükür.

Öykülerini 1974 yılında *Ateş Üstünde Bir Toplantı* öykü kitabıyla yayımlayan İsmail Kılıloğlu (d. 1947) alegorik bir anlatımla konularını yazar. Bir ateş çemberi içindeki günümüz insanı sembolik bir insanlık tarihi anlatılır. Düşünce ve çağrışımlara dayalı bu kitabında zengin imgeler yer alır. *Hayata Uyanış* (1984) kitabında ise bir çocuğun yaşam algısı üzerinden bir köye bakış vardır. İdealist ve ütöpik bir köy manzarası sunan yazar dönemin toplumcu gerçekçi bakış açısına karıt olarak dindar bir köy profili çizer. İslâm kültürü içerisinde yetişen karakterleriyle oluşturduğu öykü konularını Batı ve modernite karşıtı bir savunma refleksiyle yazar.

Metin Önal Mengüşoğlu (d.1947), *Gâvur Kayırcılar* (1973) ve *Dr. S.* (1987) adlı öykü kitaplarıyla Politik Kuşak içinde ayrı bir yere sahiptir. Kelime dergisinin kurucusu olan Mengüşoğlu, “Türkiye’de İslâmcılık düşüncesinin, edebiyatta ise derdin ve mesajın öncü isimlerindendir. Liseden beri yazılarını ülke insanıyla paylaşmış bir entelektüel olduğunu, *Kelime* dergisi gibi girişimleriyle de mücadele insanı olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz” (Ceran, 2011:25). Mengüşoğlu, *Gâvur Kayırcılar* kitabında politik dili ile dikkat çeker. Taşrada geleneksel dindarlık biçimini de eleştiren yazar özellikle batıl inançların karıştığı ve tekke dindarlığının öne çıktığı din söylemini eleştirir. *Dr. S.* kitabında ise kent yaşamı ve insan ilişkilerinin yapaylığını sorgular.

Politik Kuşak içinde önemli bir yazar olana Yaşar Kaplan (d.1952) 1970’lerin edebiyat ortamında öykü yazmaya başlamıştır. İslâmî değerler bağlamında bir öykü anlayışı içinde yazan yazar dönemin hâkim konularına bağlı olarak bir öykücülük anlayışı güder. 1976-1977 yılları arasında *Edebiyat* dergisi ve *Aylık Dergi*’de yayımladığı öykülerini 1982 yılında *Birinci Kitap* adıyla yayımlar. 1979-1980 arasında *Aylık Dergi*’de yayımladığı öykülerini ise yine 1982’de *İkinci Kitap* adıyla yayımlar. Birinci Kitap 1989’da *Dönemeçler*, İkinci Kitap ise 1996’da *Âdemce* olarak isimleri değiştirilerek tekrar yayımlanır.³⁰ Kitapların dönemin sosyal olaylarına dayalı olarak rejim eleştirisi yapılır. Ayrıca Batı, modernite, kent gibi konularda eleştirel bir tutumu bulunur.

Politik Kuşak’la öykü estetiği konusunda ayrılan ve toplumsal temalar işleyen Kadir Tanır (1953-2011) 1970’li yıllarda *Mavera* dergisinde yazdığı öykülerle birlikte yeni öykülerini 1982 yılında *Alagün* adlı kitapta toplar. Kadir Tanır, Rasim Özdenören’in etkisinde öyküler yazmıştır (Â. Kahraman, 2015:280). Tanır, Erdem Bayazıt’ın yönlendirmesiyle öykücülüğe başlamıştır (Yakar, 2012: 23). Bu nedenle Kadir Tanır *Mavera*’da yetişen bir yazardır. Yazar, romancı ve şair kimliğine rağmen önce öykücü olarak görünür. (Haksal, 2012: 76). *Alagün* öyküsünde toplumcu gerçekçi etkiler vardır. Yoksulluk, toplum eleştirisi ve yalnızlık öykülerde iyi bir insan gözlemiyle verilmektedir.

Yazıları, edebî görüşleri ile İslâmî düşüncede önemli bir yer tutan Mustafa Miyasoğlu (1946-2013), 1976 yılında yayımladığı *Geçmiş Zaman Aynası* adlı öykü kitabında 1970’lerin söylem diline uygun olarak politik bir tutum sergiler (Keskin, 2015: 149). . Romancılığıyla bilinen Miyasoğlu romanlarında toplumsal konuları yazmıştır (Taştan, 2013: 21). Mustafa Miyasoğlu İslâmî söyleme dayanan bir kimlikle öykülerini yayımlar. Miyasoğlu, sahip olduğu İslâmî dünya görüşü nedeniyle İslâmî duyarlıklı edebiyatı bir sorumluluk bilinciyle yaptığını (1999:87), bu nedenle “İslâmî dünya görüşü ile eser verdiğini” belirtir (1999:189). Miyasoğlu kendisini öykücü olarak görmediğini ancak öykü yazmaktan da vazgeçemediğini belirtir, çünkü öykü

³⁰ Yaşar Kaplan’ın 1987 yılında yayınladığı *Sıfırç Depremleri* kitabı 1978-1980 arasında *Aylık Dergi*’de yayınladığı metinlerinden oluşur. Kitap ilk baskısında “uzun öykü” olarak tanıtılmıştır. Ancak eser incelendiğinde eserin öykü değil roman türü içinde değerlendirilmesi gerektiği anlaşıldığından çalışmaya dâhil edilmemiştir.

türüyle anlattığını diğer türlerde anlatamadığını, öykünün imkânlarından çok yararlandığını söyler (1999:62). Öykünün romana hazırlayan bir yönünün olduğunu da vurgulayan yazar, öykülerinin yazı hayatında öncelik taşıdığını ifade eder (1999:187). Miyasoğlu ayrıca öykülerinde maneviyatı yüksek geleneksel motiflerle birlikte Anadolu şehirlerini, buranın insanların kimliklerini kullandığını ifade eder (1999:143-144, 192).

Yazarın bu çalışmada incelenen tek öykü kitabı olan *Geçmiş Zaman Aynası* kitabındaki beş öykü güncel siyasi meseleler, Doğu-Batı çatışması gibi konular etrafında yazılmıştır. İslâmî söylemin devlet, üniversite, rejim, sağ-sol olayları gibi 1970’li yılların konjonktürel konularını yansıtan öykülerde yazar, kendi siyasal görüşlerini aksettirmiştir. Rövanşist ve propaganda dilinin hâkim olduğu metinlerde kurguya pek dikkat edilmemiştir.

Politik Kuşak’ta yer alan Ali Ulvi Temel (d. 1956), 1978 yılında Edebiyat Dergisi Yayınları’nda yayımladığı *Uzun Yürüyüşte* kitabıyla İslâmî anlayışta öyküler yazan bir diğer yazardır. Bu kitabındaki öyküleri daha sonra *Bildiri Öyküler* (2013) kitabı içine alarak yayımlamıştır. Öyküler *Edebiyat* dergisinin sahip olduğu siyasal ve edebî hassasiyetlileri taşır (Tosun, 2015: 79). Kısa öykülerden oluşan kitap, insanın özüne ilişkin olup insan doğası üzerine eğilir. Modern dünyada insan algısının çürüdüğü düşüncesiyle hareket eden öykülerde imgesel bir dil vardır. İslâm tarihinde yer alan olayların modern imgelerle yansıtma amacı güden yazar daha çok bilgeli söyleyiş üzerinden öykü kurma tekniğine sahiptir.

Ali Kemal Temizer (d. 1953) tek öykü kitabı olan *Feveran* (1980) ile dikkat çeken bir yazardır. Necip Tosun’a göre *Feveran* kitabı, “dönemin İslâmî çizgi içerisindeki dava adamlarının durumlarını” ve “modern öykünün tüm imkânlarını ustalıkla” yansıtması bakımından önemli bir eserdir (Tosun, 2017b: 483). 1980 öncesi Türkiye’nin içindeki bulunduğu siyasal kutuplaşmanın arka tarafında kalan memur kesimini ve halkın içine düştüğü ekonomik sefaleti konu edilen *Feveran*’da Kafkaesk bir üslupla insanlık hallerine odaklanılır. Yazarın başarılı bir dil ve kurguyla yazdığı öyküler sosyal ve psikolojik yönleriyle önemli bir eserdir.

Ali Kemal Nacaroğlu (d.1953), tek öykü kitabı olan *Alaz* (1978) ile toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla fakat İslâmî duyarlılıkla metinlerini yazar. Şiir türüyle edebiyata başlayan Nacaroğlu, 1970’lerde yayımladığı *Kıyam* dergisinde İslâmî tavırla edebiyata bakar. *Alaz*’da yer alan öykülerinde politik dille inşa edilen karakterler aydınlığa hasret ruh halleriyle dönemin siyasal etkileri altındadırlar. Şiirsel ve kapalı öykülerde insan tahlilleri dikkat çeker.

Asıl adı Selâhaddin Yaşar olan İslâm Yaşar (d.1953) öykücülüğe lise yıllarında başlamıştır. İslâm Yaşar, ilk yazısını Konya’da çıkan *Oku* dergisinde 1972 yılında yayımlar. Yazar sanata olan ilgisinin “Allah’ın Sâni” ismini tanıma çabasından doğduğunu ifade eder (Yardım: 2008: 389). Yazarın tek öykü kitabı olan *Çınlayan Kubbeler* (1977) kitabında Anadolu kasabalarındaki dindar insanların gündelik sıradan hayatlarına değinir. Ütopik bir anlayışla yazılan metinlerde Türk köylüsünün iman, zihniyet, kuvvet ve anlayış biçimi yansıtılmak istenir. Didaktik üslubu ve ahlâk temelli mesajlarıyla kitap tahkiye geleneğine dayanır.

1970’li yılların sağ-sol kavgalarının etkisiyle öykü yazmış olan Ali Erkan Kavaklı (d.1952) bu yıllarda *Türk Edebiyatı*, *Yeni Düşünce*, *Köprü*, *Sur*, *Zafer* gibi dergilerde yayımladığı öykülerini *Gönülleri Fethedenler* (1982) ve *Yemin* (1985) adıyla yayımlar. Eserlerinde “kültür ihtilali” yapmaya çağırdığını belirten Kavaklı, Batı dışı bir modernite ve insan anlayışıyla “kendi medeniyet anlayışımıza uygun” bir söylem gerçekleştirmek gerektiğini belirtir. Bu sayede İslâm inancının ve medeniyetinin güzellerini insanlığa sunulabileceğini dile getirir (Yardım, 2008: 373-374). *Yemin* adlı kitabında komünizme karşı söylemler içeren metinleriyle öykü türünü bir araç olarak kullanır. *Gönülleri Fethedenler*’de ise sahabeler döneminde rivayet edilen olayları aktarır. Sert ve propaganda dili öne çıkar.

Politik Kuşak’ta yer alan ve sert politik üslubuyla öne çıkan Hüsnü Aktaş (d.1950), *Şen Olasın Laiklik* (1977) öykü kitabıyla rejime, Kemalist değerlere reddiye niteliğinde metinler yazmıştır. İslâm davasını öykü türüyle sürdürmek eğilimindeki öykülerde rövanşizm ve propaganda üslubu dikkat çeker. Yazar öykü anlatmak değil, 1970’lerin siyasal ortamına uygun olarak tepkisel bir tutumla öykü metinleriyle “cevap vermek” için metinler yazmış görünmektedir. Öykü metni tamamen İslâm dinini savunmak üzere yazılmıştır.

Politik Kuşak'ta yer alan Ali Nar (1941-2015), *Kan Denizi* (1989) öykü kitabıyla bu çalışmaya dâhil edilmiştir. Ali Nar, *İslâmî Edebiyat* dergisini çıkarmış, İslâm sanatı, edebiyatı ile meşgul olmuş bir yazardır. Edebî eserlerini İslâm davası üzerine yazan Ali Nar, *Kan Denizi* kitabında politik bir dindarlık söylemini inşa eder.

2.1.1.3 Bireysel Kuşak (1980-1990)

12 Eylül 1980 darbesi, Türkiye'de toplumsal, siyasal, kültürel baskılar oluşturmuş, edebiyat da bundan payını almıştır. Ayrıca Türkiye'deki kentleşme ile birlikte büyük kentlerde yaşanan yeni düzen ile liberal ekonomin uygulanmasıyla başlayan sistemde İslâmî duyarlılık öykü anlayışı da Türk edebiyatındaki eğilimlere bağlı olarak 1980'den sonra bireysel konuları işlemeye başlamıştır. Bu kuşakta yer alan Ali Haydar Haksal, Hüseyin Su, Ali Karaçalı, Fuat Altınsoy, Kâmil Doruk, Mehmet Ay, Ahmet Kekeç, Sadık Yalsızuçanlar gibi yazarlar öykücüler bireysel konulara odaklanarak yalnızlık, bunalım, kaçış, tasavvuf gibi temaları denemişlerdir. 1980'den sonra yazmaya devam eden önceki kuşağın yazarları da metinlerinde değişikliklere gitmiş, daha çok tasavvuf eğilimli konuları tercih etmeye başlamışlardır. Kapalı ve şiirsel bir dilin ön plana çıktığı bu kuşak içinde durum öykücülüğü bağlamında öyküler verilmiştir. Hüseyin Su'nun öyküleri, öncü kuşakta yer alan Rasim Özdenören ve Sezai Karakoç etkisinden dolayı diğerlerinden farklı konu ve biçimde olmakla birlikte birey öne çıkmaktadır. Ayrıca 1970'lerin siyasal gerilimlerinin sona ermesiyle birlikte bu kuşak yazarları öykü dili ve estetiğine dikkat ettikleri görülür.

1980 sonrası bireysel kuşağı en iyi temsil eden yazar Ali Haydar Haksal (d.1951)'dir. Haksal'ın öykülerinde kentteki bireyin yalnızlık ve bunalım ile geçen ömrü konu edinilir. Haksal, kent ve modernizm eleştirisi, geleneksel hayattan kopuş, bireyin yabancılaşması gibi konuları ana tema olarak kullanılır (Tosun, 2015: 33). İlk öyküsü 1975 yılında *Milli Gazete*'de yayımlanan Haksal'ın öykü tekniği Rasim Özdenören'in etkisinde kalmıştır. Modern kentte sığıntı olarak kalmış Müslüman bireyin trajedisi öykücülüğünün en temel taşıdır. Trajediye yabancılaşma ögesiyle anlatan Haksal, yabancılaşmayı en çok anlatan İslâmî yazarlardandır. Öyküsünde konu ettiği insanlar, kentte sıkışmış, bunalıma girmiş, çıkış yolu olmayan sokaklarda mahsur

kalmış, bu nedenle “kaybolma endişesiyle” dolu olan bir medeniyeti temsil ederler. Birey ve yalnızlık konularından dolayı bilinç akışı ve iç monolog tekniğini sık görülen metinlerinde yazar-anlatıcı veya birinci tekil şahıs bakış açısıyla öyküler kurgulanır. Ayrıca metafizik ve simgesel anlatımla geleneksel yaşamdan kopan bireyin ruhsal durumu işlenir.

Ali Haydar Haksal’ın 1990’a kadar yayımladığı öykü kitapları olan *Evdeki Yabancı* (1986), *Sesim Bana Yetmiyor* (1987), *Sarıldığım Soğuk Bir Ceset* (1988) ve *Sokağın Adı Issız* (1989) adlı kitapları bu çalışmada incelemeye alınmıştır.

Haksal’ın metinleri olay öykücülüğünden ziyade durum öykülüğüne odaklı, anlardan oluşan parçalı bir tekniğe sahiptir. Deneme üslubuna yakın öykü tekniğinde metinler belli bir odak üzerinden yavaş yavaş aydınlanma yaşayan bireyin öyküleridir (Tosun, 2015:34-36). Öykülerde kullandığı dil işçiliği ile dikkat çeken Haksal, yoğun, derin ve kapalı bir dil tercih eder. Öykülerini bir “mektup samimiyeti” ile yazdığını dile getiren Haksal, muhataplarının ise anne, baba, eş, arkadaş, dost, komşu ve kendisi olarak düşündüğünü, bu yüzden yazdıklarına sevgiyle yaklaştığını söyler (Yardım, 2006:76). Öykülerinin gözleme dayandığını, kendisinin de iyi bir gözlemci olduğunu ekler. Bu nedenle gerçekliğe önem verdiğini belirten yazar, “Allah’ın yarattığı hiçbir şeyi tersinden yorumlamadığını” belirtir (Yardım, 2006:76.) Haksal’a göre modern hikâye, daha çok gerçekliğe uyar, insanı da birebir ilgilendirir (Yardım, 2006:77). En çok beslendiği ismin Rasim Özdenören olduğunu açıklar (Yardım, 2006:78). *Yedi İklim* dergisinin kurucularından olan Haksal, 1987 yılında başladığı dergiye iki yıldan sonra ara vermiştir. 1992’de yeniden yayımlanmaya başlanan dergi günümüze kadar çıkarılmaya devam etmektedir.

İslâmî duyarlıklı öykü anlayışında önemli bir ses olan Hüseyin Su (d.1952), bu çalışmaya *Tüneller* (1983) kitabıyla dâhil edilmiştir. Asıl adı İbrahim Çelik olan yazar, öykülerde kullanılacak mahlas olarak Nuri Pakdil’in kendisine Hüseyin Su ismini verdiğini belirtir (Su, 2017: 21). Öykülerinde aile, kuşak çatışması, kimlik sorunlarını konu edinen, gerçekçi gözlemleri ile dikkati çeken bir yazardır. Öykülerinde kullandığı geleneksel motifleri ile bilinen yazar, geleneksel hayatın kaybolmaya yüz tutmuş yönlerine ağırlık verir. Batılı modern aile yapısının içerdiği değerleri sorgulayan öykülerinde farklı bir medeniyet anlayışına sahip Müslüman yaşamını, aile

bağlarını, ev içi huzuru, kadın duyarlılığını Müslüman evininin sahip olduğu değerler bağlamında işler. Su, dili, anlatımı ve kurgusu ile İslâmî duyarlıklı öykü anlayışında önemli bir isimdir. 1980 Kuşağı'nın bireysel temalarından ziyade Nuri Pakdil etkisinden gelen toplumsal temaları konu edinir

İlk öykü kitabı olan *Tüneller* yazarın kendi inisiyatifi dışında yayımlanmıştır. Bu nedenle yazar ilk öykü kitabı olarak *Tüneller*'de yer alan öyküleri de içeren *Ana Üşümesi* (1999) kitabını sayar (Tosun, 2015: 43). İlk öykülerini 1981 yılından itibaren *Edebiyat* dergisinde yayımlayan yazar, *Edebiyat* dergisinde işlenen fikri zeminin etkisi altında öykülerine temalar seçer. Nuri Pakdil'in etkisi altında yoksulluk, insanlık, onur, emek gibi kavramlar etrafında öykülerini yazar. Su'nun *Tüneller* kitabı, bütün öyküleriyle yoksulluğu, gurbeti, ölümü derinlemesine anlatan, dil estetiği ile başarılı metinler olarak dikkati çeker. Yoksulluk bir imtihan dünyası olarak işlendiğinden, öykülerde dindar bilincin kanaatkâr ve isyan etmeyen ruh dünyası anlatılır.

Hüseyin Su 1997 yılında yayımlamaya başladıkları *Hece* dergisinin yayın yönetmenliğini de 2015 yılına kadar sürdürmüştür.

Yazdığı tek öykü kitabı olan *Son İyi Şeyler* (1985) ile Ahmet Kekeç (1961-2021) Türk öykücülüğünün başyapıtlarından birini vermiştir (Tosun, 2015: 141). Yalnız bireyin bunalımlı hayatını konu edinen kitap üç öyküden oluşur. Birbiriyle bağlantılı öyküler özellikle biçimsel tekniğiyle değerli bir eserdir. Bilinç akışı tekniğinin başarılı şekilde kullanıldığı kitabın şiirsel dili de oldukça önem arz eder. Bir fotoğrafın derinlemesine okunması şeklinde yorumlanabilecek öykü tekniği ile Kekeç, geçmişin acılarını şimdinin bunalımlarına neden olacak şekilde tasarlar. Göç, yalnızlık, bunalım, yüzleşme gibi temaların olduğu öyküler, İslâmî duyarlıklı öykücülükte 1980 Kuşağı'nın önemli bir ismi olur.

Kitapta her öykü öncesinde Hasan Aycın'ın bir karikatürü vardır. Üç öykü de birbiriyle bağlantılıdır. Metinlerde büyük umutlarla kasabadan büyük kente göç eden insanların kentte yaşadıkları yalnızlık, aidiyetsizlik ve yoksulluk konu edinilmektedir. Kullanılan temalar nedeniyle 1980 darbesinin etkisinin izleri görülmektedir. Rasim Özdenören, Ahmet Kekeç'in öykü tarzını kendine yakın bulduğunu söyler. *Son İyi Şeyler* kitabı için “Bunu ben yazsaydım ancak böyle yazardım” diyen Özdenören, “Ahmet Kekeç'le, öykü anlatımında aynı damardan geldiğimizi, belki aynı

kaynaklardan beslendiğimizi duyumsadım” (Özdenören, 14.11.2019) şeklinde fikrini belirtir. Özdenören’in aynı damar dediği öykücülük Poe tarzı öykücülüktür. *Son İyi Şeyler* özellikle biçimsel unsurlularıyla dikkati çeker. Üslup, dil ve anlatı yapısı ile modern bir metindir. Öykülerde font değişiklikleri, büyük küçük harf değişimleri, noktalama kurallarından bağımsız bir yapı mevcuttur. Parçalı bir yapı arz eden öykülerde her sayfa ayrı bir parça olarak tasarlanmıştır. “Atlas” öyküsünde bazı sayfalar tek bir sözcükten, bazen de tek bir paragraftan oluşur. Bazı sayfalardaki tüm harfler büyük yazılmış, bazı sayfalarda ise tüm harfler küçüktür. Kitap genelinde küçük harf kullanılmış, noktalama işaretleri ise tercih edilmemiştir.

Ali Karaçalı (d.1960)’nın tek öykü kitabı olan *Kamçı*’da (1982) birey, bilinç akışı ve iç monolog teknikleriyle gösterilir. Dokuz öyküden oluşan *Kamçı* kitabı (1982), 12 Eylül darbesinin etkisi altındaki insanların ruhsal durumuna eğilir. Ezilenlerin, isyan edenlerin, adı bilinmeyenlerin öyküleri olarak öne çıkar. Darbenin hüznü, sürgünlüğü, hapisliği işlenir. Bilinçaltından yansıyan korkularla yaşayan insanlarda sinmişlik, yenilmişlik, unutulmuşluk söz konusudur. İsimsiz karakterlerin olduğu öyküler şiirsel metinlerdir. Kapalı, anlaşılması güç metinler, simgesel, derin duygu ve düşüncelerle işlenir.

Fuat Altınsoy (d. 1952)’un çoğunlukla 1981 ve 1982 yıllarında *Edebiyat* dergisinde yayımladığı öykülerinden oluşan *Hendekler* (1982) kitabı, Edebiyat Dergisi Yayınları tarafından kitaplaştırılmıştır. Kısa öykülerden oluşan metinler, belli bir düşünceyi anlatıcılar aracılığıyla sunan metinlerdir. Altınsoy öykü türünü, yaşanan, tanık olunan, küçük serüvenleri yansıtan metinler olarak görür (Yahya, 1982: 1). Öykü metinlerini sahip olunan düşüncelerin yansıtıldığı bir araç olarak gören yazar, tek öykü kitabı olan *Hendekler* kitabında yaşadığı çağa dair izlenimlerini ele alır. Nitekim yazar öykünün bu yönde bir araç olduğuna hemfikirdir: “Yazarın, kendi dünya görüşü doğrultusunda vurgulamak, öne çıkarmak istediği olayları ya da durumları belli bir kurguyla yaşanan süreci kavramaya, yorumlamaya yönelik anlatmasıdır” (Yahya, 1982: 2). Fuat Altınsoy, *Edebiyat* dergisinde işlenen konular bağlamında bir öykü anlayışını sürdürmüş, özellikle Nuri Pakdil başta olmak üzere dergide yazılan fikirlere bağlı bir metin üretme anlayışında olmuştur. Bu bakımdan öykünün nasıl yazılacağı

sorusundan öte öykü metinlerinde neyin anlatılacağı üzerine metinler yazmıştır. Bireylerin bilinç akışı tekniğiyle tanıtıldığı metinler küçürek öykü örnekleridirler.

Kâmil Doruk (d.1958), yenilikçi biçimsel anlayışı ile İslâmî duyarlıklı öyküde farklı çizgide olan bir yazardır. Deneyisel öykü örnekleriyle hem biçin hem dil olarak kendinden önceki öykücülerden ayrılır. Yazarın *Antik Sevgililer* kitabıyla (1987) bu anlamda önemli bir örnek verdiği söylenebilir. Durum öykücülüğü anlayışını yansıtan öykülerin lirik, şiirsel, mizahi bir dili vardır. Sesi kesilmiş ya da suskun kalmayı tercih etmiş bir sessiz varlığın öyküleri olarak *Antik Sevgililer* kitabı imgelerle yüklü bir kitaptır. *Antik Sevgililer* kitabında, kentte yaşayan yalnız bireyin iç konuşmalarıyla sürdürülen öyküler, biçimsel tarafıyla ilginçtir. Gün gün yazılan, her metne tarih konulan ve gece sabaha doğru saatleri belirtilen metinler zamanı işleyerek ölüm düşüncesinin yakınlığına ve en somut gerçekliğe vurgu yapılır (Tosun, 2015: 114). 12 Eylül darbesinin etkisinin hissedildiği metinlerde modernizm ve düzen sorgusu yapılır. 12 Eylül darbesinin verdiği yaşam endişesi, korkulu bekleyiş öykü metinlerinde hissedilen önemli bir ayrıntıdır. İktidar söyleminin eleştirisini konu edinen ve hapis hayatına vurgu yapılan öykülerde cehennem hayatının bir örneği betimlenir.

Bireysel Kuşak'ta yer alan Mehmet Ay (d. 1960) 1980'li yılların başında *Aylık Dergi*'de yayımladığı öykülerini *Yol, Yağmur ve Hüzün* (1984) adıyla kitaplaştırmıştır. Kitapta küçürek öykü türünde yazılan metinlerde anlatım unsurları verilmemiş, deneme formuna yakın şekilde öyküler yazılmıştır. Bireysel denemeler olarak beliren metinlerde kapalı ve şiirsel bir dil bulunur.

1986 yılında yayımladığı *Şehirleri Süsleyen Yolcu* öykü kitabıyla bu çalışmaya konu olan Sadık Yalsızuçanlar (d. 1962), tasavvufi konular ve şiirsel anlatımıyla dikkati çeker. Yazarda Şark hikâyeciliği ile modern öykü tekniğini birleştiren bir öykücülük anlayışı vardır. Masallar, kıssalar ve geleneksel hikâyelerin fantastik bir karışımı görülen öykülerinde sembolik bir dil kullanılır. Geleneksel hikâyelerin ruhuna inanan yazar, modern insanlığın düştüğü durumdan onu saracak anlatıların eski hikâyeler olduğunu inancını taşır. Eski hikâyelerde hakiki bir sevginin var olduğunu ve bunun insanın varoluş sorunlarına çare olabileceğine inanır. Eski hikâyeleri bu niyetle işleyen yazarın öykülerinde güncel siyasal ve toplumsal konulara da mecazî göndermeler yapılır (Â. Kahraman, 2015: 96). Yazar öykülerinde mutasavvıflardan

Muhyiddin-i Arabî, Niyazî-i Mısırî, Mevlana, Yunus Emre, Şeyh Galib gibi isimleri konu eder.

2.2 İslâmî Söylemde Öykü Türünün Oluşum Süreci ve Kaynakları

Çalışmanın bu bölümündeki bundan sonraki kısımlarında öykü türünün modern İslâmî duyarlıklı edebiyat içinde öne çıkmasının nedenleri açıklanmaya çalışılacaktır.

2.2.1 Kadim Anlatıların ve Anlatma İhtiyacının Etkisi

Modern İslâmî duyarlıklı edebiyatta öykü türünün öne çıkmasını sağlayan temel husus çağlar boyunca kültür ve gelenek içinde anlatma ihtiyacını karşılayan halk hikâyeleri, kıssalar ve klasik manzum hikâyeler gibi anlatıların çokça etkisi vardır. Yazarlar dil, üslup ve zihniyet bakımından kadim anlatılardan ve anlatı unsurlarından etkilenmişlerdir. Bu bakımdan yazarların modern kurmaca türlerinden öyküye yönelerek İslâmî optik anlayışı sergilemeleri sadece modern öykü sanatının bir işleviyle açıklanamaz. Öykü sanatının yazarlar tarafından benimsenmesi yazarların doğdukları kültürel çevre içinde anlatma ihtiyacını karşılayan kadim anlatıların doğrudan etkisi bulunmaktadır. Bu bakımdan İslâmî duyarlıklı öykücülüğün kaynaklarından biri kıssa, halk hikâyeciliği ve klasik manzum hikâyelerden oluşur. Yazarların bu kaynakları modern bir dil ve üslupla geliştirerek öyküye yönelmişlerdir.

Çalışmanın bu kısmında modern İslâmî duyarlıklı öykünün kaynakları olarak görülen kadim anlatılar öncelikle incelenecek olup daha sonra anlatıların ve anlatı unsurlarının yazarlar üzerindeki etkileri tespit edilmeye çalışılacaktır.

2.2.1.1 Kadim Tür Olarak Hikâye

Hikâyât kelimesinin kökenindeki bir sözü nakletmek, anlatmak, aktarmak (rivayet etmek), öykünmek (taklit etmek) gibi kelimeler hikâyenin insanoğlunun kadim zamanlardan beri anlatma ihtiyacını karşılayan bir tür olma vasfını ortaya koymaktadır. Hikâye, insanoğlunun geçmişle ilişkisini belirleyen bir tür özelliğine de sahiptir. Hikâye anlatmanın yazılı kültür öncesi toplumlardan çok daha eskiye dayandığını belirten Robert Fulford (2017:11) hikâyeciliğin bütün edebî sanatların

anası olduğunu savunur. Medeniyet tarihinin hikâyelerle başladığını dile getiren Fulford, hikâyecilerin anlatıyı yarattığını, gözlemledikleri bilgileri insanlara hikâye yoluyla aktarmayı öğrendiklerindeyse bunun medeniyet tarihini başlatmak demek olduğunu vurgular (Fulford, 2017:12). Ayrıca hikâyeler, “hiçbir zaman tanışmadığımız atalarımızla, on ya da yirmi bin önce yaşamış insanlarla bağlantı kurmamızı sağlar” (Fulford, 2017: 12). Hikâyeciliğin medeniyet tarihiyle ilişkisi ve ilk insandan bugüne gelen kadim bilgiler için aktarıcı bir unsur olması onun kadim bir anlatma aracı olduğunu gösterir. İnsanlık tarihinin birçok yönden arkaik bilgilerini öğrendiğimiz mitleri de hikâyecilik geleneğinin içerisinde değerlendirdiğimizde sözlü ya da yazılı hikâyelerin insanoğlunun en eski anlatıları olduğu söylenebilir. Bu bağlamda kolektif bilincin bir ürünü olan kadim anlatıların gelenek ve kültür aktarımını sağlama fonksiyonuna sahip oldukları anlaşılır.

Türk kültür ve medeniyetinde ilk zamanlardan günümüze sözlü ya da yazılı gelen mit, destan, masal, efsane, kıssa, menkıbe, mesnevi, âşık hikâyesi gibi anlatıların tümüne hikâye karşılığı ile tanımlanması onun kültür içinde önemli bir yerde durduğunu gösterir. Hikâyenin köken bakımından dayandığı tahkiye anlayışı geçmişte anlatma esasına bağlı tüm yazılı türlere hikâye denilmesine sebep olmuştur. Hikâye sözcüğünün anlatma ihtiyacını karşılayan bir sözcük olarak kullanılması (Okay, 2006: 69) kelimenin anlamlandırılması ve kadim bir tür olarak kültür içinde işlevli bir yer edinmiş olmasını gösterir. Anlatmaya dayanan her metnin bir hikâye anlattığı şeklindeki genel kabul, hikâyenin kadim olma vasfını daha da arttırmaktadır. Nitekim Türk edebiyatında hikâye adı, İslâmîyet’ten sonraki dönemde kullanılmış olsa da Türkçe metinlerde ilk ürünlerden beri olan bir türdür (Kulahlıoğlu İslam, 2014: 341). Bu nedenle Mustafa Nihat Özön (1985:39) Tanzimat sonrası gelişen Batılı hikâyeciliğin eski hikâye anlayışı olan anlatılardan beslendiğini belirtir. Ayrıca Ahmet Mithat ve Emin Nihat’ın kültürel ve kolektif bilinçte bilinen hikâyecilik anlayışını modern anlayışla devam ettirmek istedikleri ancak yeni türün farklı olduğunu anladıkları için bunu gerçekleştiremedikleri konusu da (Kutlu, 1982:300) kadim anlatıların modern hikâyecilik üzerine etkisini göstermektedir. Tanzimat döneminde uzun süre roman ve hikâye, genellikle eski anlayışın bir uzantısı olarak değerlendirilmiştir. Hikâye, önceleri herhangi bir ayırım gözetilmeksizin anlatma esasına dayanan edebî metinleri tanımlayan genel bir sözcük olarak kullanılmaktadır.

Bu nedenle “Bütün anlatı türlerini kapsayacak şekilde kullanılan hikâye sözcüğü kendine özgü bir türün adı olan hikâye özel adı ile karıştırılmaktadır” (Özgül, 2005:33). Bu sebeple her iki kavram, uzun bir süre yazarlar tarafından hikâye sözcüğü ile karşılanmıştır. Hikâye konusundaki bu karışıklık hala devam eden bir tartışmadır (Su, 2005b: 6).

Kadim hikâye anlatıları ya da geleneksel anlatılar olarak belirtilen metinler Kur’ân kıssaları, halk hikâyeleri, nazımla yazılan klasik edebiyat ürünleri yani manzumeler, Dede Korkut Hikâyeleri, mit ve destanlar, masal ve efsaneler gibi metinlerdir. Bu anlatılar dinî ve ahlâkî eğitim ve eğence maksatlı okunan, dilden dile dolaşan kültürel fonksiyonu olan anlatılardır.

Modern hikâye, 19.yy’ın ikinci yarısından sonra Tanzimat edebiyatı döneminden itibaren başlamış olsa da halk hikâyeleri olarak tanımlanan ve halk arasında çeşitli varyantlarıyla hem sözlü hem de yazılı kültürde var olan birçok anlatı bulunmaktadır. Ayrıca Klasik Türk edebiyatında tahkiyeye dayalı türler arasında değerlendirilen birçok edebî tür de vardır. Yine *Dede Korkut Hikâyeleri* olarak bilinen ve dilden dile aktarılan sözlü gelenek içinde önemli yeri olan hikâyeler bulunmaktadır (Tarım, 2000: 88-89). Klasik edebiyatta sanat göstermek isteyen şairler, hünerlerini manzum hikâye yazarak sergilemeye çalışırlardı. Anlatıların nazım türleriyle gelişmesi, mensur eser yazılmasının pek değerli görülmediği, bu nedenle nazım türleri ile hikâye anlatma geleneğinin devam ettiği, nazım olmayan türlerin yaşama şansının olmadığı söylenir. (Külahlıoğlu İslam, 2014:341-342; Özgül, 2013:59). Klasik edebiyatta hikâye, tarih, seyahatname, menakıpname, tefsir gibi nesir türlerinde eserler verilir. Klasik edebiyattaki hikâyeler, konu, dil ve üslup bakımından klasik şiirin etkisi altındadır (Tarım, 2000:89). Hikâyelerde aşk, sevgili, tabiat, kahramanlık gibi konular fantastik bir yapıda, olağanüstülüklerle dolu olup gerçekçilikten uzaktır. Kişiler idealize edilmiş tiplerden oluşur. Tek yönlü ve sabit doğrular üzerinden hareket ederler (Demir, 2006:100). Divan edebiyatında hikâye, manzum ve mensur olmak üzere iki şekilde oluşur. Nazımla yazılan manzum hikâyeler klasik edebiyatta uzun bir olayı, konuyu anlatmak için kullanılan bir türdür. Romantik aşk veya ilahî aşk konuları genellikle tercih edilen konulardır. Vaka ve karakter ortak unsurlar barındırmaktadır. *Leyla ve Mecnun*, *Hüsrev ü Şirin*, *Yusuf ü Züleyha*, *Vamık ve Azra* bu tür hikâye

örnekleri olarak bahsedilebilir. Uzun ve hacimli olan bu hikâyelerde ağır bir dil kullanılır (Akyüz, 1995:67-68). Manzum hikâyelerde Fars, Arap ve Hint edebiyatından derin izler bulunur (Tarım, 2000:90). Mesneviler ise hikâye anlatma geleneğinin en önemli metinleridir. Çünkü mesnevi olmayan bir hikâye anlatma geleneğinin yaşama şansı pek yoktur (Özgül, 2013:59). Klasik edebiyattaki mensur hikâyeler ise mesnevilere göre düz yazı ve secilerle yazılan ancak tema, karakter ve mekân anlayışının mesnevilerle ortak olduğu edebî bir türdür. Süslü ve ağır bir dille yazılırlar. Divan hikâyesine içerik olarak en önemli özelliği ise İslâmî bir

Halk hikâyeleri ise anonim özelliğine sahip halk arasında ağızdan ağıza söylenen hikâyelerdir. Alp tipinden gelen kahramanlık hikâyeleri ile alp tipinin veli tipine dönüşmesiyle oluşan İslâmî karakterli kahramanların başından geçen hikâyeleri konu edinir. Dili halkın anladığı sade bir dildir. Anonim özellikte olan halk hikâyeleri, yazılı ve sözlü olabilmektedir. Hikâyeler genellikle aşk ve kahramanlık üzerinedir (Akyüz, 1995:68). Kahramanlık konusunda ise dinî kahramanlıklar ve millî kahramanlıklar gibi iki grupta yer alırlar. Didaktik, basit ve sabit unsurlarla kurulurlar. Kendi içinde bütünlüklü olup halk kültürü ve motifleri içinde şekillenirler. Halk hikâyelerinde “Birçok odası bulunan saraylar, çocuğu olmayan hükümdar ve vezirler, atalarının mezarları başında ağlayan mirasyedi evlatlar, sihirli yüzük ve sandıklar, tayy-ı zaman ve mekâna muktedir dervişler, rüyada veya resmi görülerek şehir şehir aranan sevgililer görülen ortak motiflerdir” (Tarım, 2000:91). *Binbir Gece Masalları* ve *Tutiname* gibi eserlerden mülhem olan bu hikâyeler arasında divan edebiyatındaki mesnevilere benzeyen *Kerem ile Aslı*, *Tahir ile Zühre*, *Asuman ile Zeycan*, *Arzu ile Kamber*, *Derdiyok ile Zülfüsiyah*, *Şah İsmail ile Gülizar Hanım*, *Emrah ile Selvi*, *Köroğlu* gibi hikâyeler de halk hikâyeciliğinin önemli eserlerindendir (Tarım, 2000:92).

Kadim geleneksel anlatılardan sayılan dinî hikâyeler de bulunur. Bunlar Türklerin İslâmîyet’i kabul etmesinden önce de var olan bir geleneği temsil ederler (Tarım, 2000:93). İslâmîyet’in kabulünden sonra veli ve gazi tipleri ile bu hikâyeler sürdürülür. Din, tasavvuf, kahramanlık gibi konularda yazılan hikâyelerde din ve ahlâk öğretisi amacı bulunur. Özellikle mutasavvıfların tefsire dayalı bir şekilde din öğretisini hikâyeleştirmeleriyle yaygınlaşmışlardır. Mavlana’nın *Mesnevi*’si ile

Mevlid, Ahmediye, Muhammediye gibi örnekler bu türün önemli örnekleridirler (Tarım, 2000:94). Yine Bektaşî tarikatında din ve tasavvufa yönelik beliren *Hz. Ali Cenkleri, Hayber Kalesi, Kan Kalesi, Battal Gazi* gibi örnekler ile *Eba Müslim* menkıbeleri, kahramanlığa dayalı diğer dinî hikâye örnekleridir (Tarım, 2000:94).

Modern İslâmî duyarlıklı öyküler kadim anlatılardan olan klasik nazım türlerinden, halk hikâyelerinden ve özellikle de Kur'ân'daki kıssalardan konu ve biçim bakımından etkilenmiştir. Yazarlar kadim anlatıları öykülerinin kökeni olarak benimserler. Bu nedenle “Batılı hikâyemiz, doğulu hikâyemizle başlar” tespitinde bulunulur (Hulki Aktunç'tan aktaran Su, 2005b: 7). Hüseyin Su, kadim anlatıların öykü yazma ve anlatma üzerindeki etkisini şöyle anlatır:

Başa dönüp bakalım: Yaratılış bilgisi bize tahkiye ile bildirilir ve anlatılır. 'Öykü ilk biçimdir.' sözü de bu bağlamda düşünülmüş ve söylenmiş olmalı sanki. Bizdeki 'yazı' imgesi, bu yaratılış tahkiyesinin başlamasından, uzayıp çoğalmasından da öncedir. 'Levh ü kalem' kavramının, yaratılış tahkiyesinin 'iç hikayesi'ni oluşturduğunu ve insanın öykü hafızasına, ilk insandan son insana kadar bir süreklilik kazandırdığını göz ardı etmemek gerekiyor. (...) Niçin öykü? Çünkü; Âdem'in, Havva'nın, Habil'in ve Kabil'in izini sürüyoruz da onun için öykü. Bu iz sürüş maceramızın doğrularını ve yanlışlarını, aldanişlarını, inişlerini ve çıkışlarını, umutlarını ve umutsuzluklarını, yenilgilerini ve zaferlerini, öldürmelerini, yaşatmalarını, ihtiraslarını, cimriliğini, cömertliğini, kadınlığını, erkekliğini, insanlığını... yaşıyor, anlamaya ve anlamlandırmaya çalışıyoruz da onun için öykü, onun için yazı!... Yazının da öykünün de, hatta en genelde edebiyatın da bu anlam çerçevesinde, bu insani oluş serüveninin ahengine denk düşen bir edası olduğunu, bu edayı bulmamız gerektiğini düşünüyorum. (Şakar, 2001: 46-47).

Ali Haydar Haksal ise genel anlamda öyküyü geleneksel anlatı türü olarak izah eder:

Hikâye bizim geleneğimizin anlatı türlerinden biri. Masaldan farklı, yer mekân ve tipleri iyi kötü belli, anlatıcıları bilinmeyen, anonim türdür. Kur'ân geleneğine dayanan kıssalardan oluşan alıntılardır. Yusuf ile Züleyha, Tahir ile Zühre, Hüsrev ile Şirin, Leylâ ile Mecnun ve daha başkaları. Bu türler şiirimizde karşılık bulmuş, soyutlanmış ve bir şiirde ortaya çıkmıştır. Masal tarzındaki anlatısıyla karşılık bulmuştur (Haksal, 2014: 112).

İslâmî duyarlıklı öykücülüğün kadim anlatılara yönelmesi ve kıssalar üzerine yoğunlaşması metin üretememe problemi nedeniyle kadim anlatılara başvurma zorunluluğundan kaynaklanmamaktadır. Aksine yazarlar bilinçli bir tercih sonucu modern zamanın insanlarına kadim anlatılarda anlatılan olayların hikmetli anlayışını ve duyusunu yeniden göstermeye çalışmaktadır. Mustafa Kutlu, Sezai Karakoç, Rasim Özdenören, Hüseyin Su, Cahit Zarifoğlu, Şevket Bulut, Durali Yılmaz, Yaşar Kaplan

gibi yazarların öykülerinde kadim anlatılardaki hikmetli anlam ve duyuş unsuruna, kadim anlatılardan gelene imge ve metaforlara yönelmiş ve bunlar modern bir dil ve üslupla kullanışlardır. Kadim anlatılardan gelen imgeler farklı boyutlarıyla anlatılırken içindeki ruhun aynı kalması çabalanmaktadır.

Öykü yazarları kadim anlatılardan yararlanırken postmodern metinlerde yapıldığı gibi sadece dil, biçim ve içerik bakımından değil, geleneğin sahiplenilmesi yönüyle onlardan ayrılır. Yazarlarca sözlü ve yazılı geleneksel anlatılar bir medeniyet söylemi idrakiyle değerlendirilir ve bir kaynak olarak onlara değer verilir. Bunda pratik bir fayda esasından ziyade kültürel bir etkilenme söz konusudur. Yazarlar, geleneğin temsiliyetini modern biçimlerde yeniden kurmaya çalışırlar. Dolayısıyla bilinçli bir tercihle kadim anlatılardan beslenirler. Abdullah Harmancı, öykü yazarlarının metinlerindeki geleneksel anlatılardan yararlanma biçimini “içgüdüsel yararlanma” şeklinde ifade eder. Harmancı, yazarların çocukluktan beri yaşadıkları şifahi kültürün kendilerine kazandırdığı hikâyeleri içgüdüsel bir şekilde alıp modern biçimde kullandıklarını yazar (Harmancı, 2021:156). İslâmî duyarlıklı öykücülükte kadim anlatılarda yer alan hikmetli duyuşun kavranarak metinlerde yeniden inşa edilmesi söz konusudur. Bu bakımdan yararlanma bilinçli bir tercihin sonucudur. Modern hikâyecilikte de bu işlevle ve anlayışla kadim kültürün yarattığı kadim anlatılarla yenden metinlerde temsil edilme imkânına kavuşmuştur. Modern İslâmî duyarlıklı öykücülüğün doğuşunu ve kaynağını temellendiren en önemli etkenlerden biri budur.

2.2.1.2 Şark Hikâyeciliğinin Etkisi

Şark hikâyeciliği ile anlatılmak istenen Türk, İran, Hint, Arap medeniyetleri içinde şekillenen ve İslâmî kaidelerle oluşan bir hikâye anlatma geleneğidir. Bu gelenekte hikâyeler, derin felsefi ve hikmetli anlayış, evrensel düşünüş ve tüm zamanlarda geçerli bir kavrayışın ürünüdürler. Bu nedenle kalıcı ve kadim anlatılardan oluşmaktadırlar. Şark hikâyeciliği, Şark medeniyetin kültür taşıyıcısı konumundadır. İlk zamanlardan günümüze dilden dile aktarılan hikâyeler Şark medeniyetleri için büyük anlamlar içermektedir. Hayata dair her şeyin, halkın acıları, sevinçleri, zaafı, erdemleri ve dünya görüşünün görüldüğü anlatılarda insana, dünyaya, eşyaya ve

yaşama dair temsil gücü yüksek izler bulunur. Her olay, durum, söz bir hikmetli anlam üzerine hikâyeleştirilmiştir. Bütün gaye ise hakikat arayışında yatar.

Necip Tosun, yazdığı *Doğu'nun Hikâye Kuramı* (2017a) kitabında hikâyenin Şark kültürü içinde zengin bir birikimin eseri olduğunu açıklar. Tosun'a göre "Doğu, insanlara ulaşmada, özellikle çok değer verdikleri bilgileri, öğütleri, hikmetleri iletmede; tecrübeleri, birikimleri aktarmada hikâyeye ihtiyaç duymuştur" (2017a:7). Halkın dünyası hikâyelerde yer alır. Hikâye formu ile bu dünyanın aktarılmasında türün etkili, güzel ve cazip özelliğinden kaynaklanmaktadır. Halka ulaşmanın bir kanalı olarak hikâyelere tasavvufî ve felsefî metinler de ihtiyaç duymuştur. Bunda insanı insana anlatarak ibretlik hikâyeler aracılığıyla bir yüzleşme fonksiyonu sağlamak, insanlık tecrübelerini aktarmak ve bir bellek işlevi görmek üzerine bir anlayış hâsıl olmuştur (Tosun, 2017a:7-8). Doğu'nun maddenin yerine manaya bakan, insan-ı kâmil erdemiyle yazılan hikâyeleri, vahiy temelli olup hikmet, adalet, arınma ve yücelik duygularını önemser. Fanilik duygusu, tevekkül, sabır, bilgelik, ilahi aşk bu eserlerde hayat bulur (Tosun, 2017a:15). Necip Tosun, bu anlayışın görüldüğü *Kelile ve Dimme*, *Tûtînâme*, *Hayy bin Yakzân*, *Makamat*, *Şahnâme*, *Mantıku't Tayr*, *Bostan ve Gülistan*, *Mesnevî*, *Kutadgu Bilig*, *Garibnâme*, *Binbir Gece Masalları*, *Heft Peyker*, *Dede Korkut Hikâyeleri*, *Leylâ ile Mecnun*, *Mevlit*, *Risâletü'n-Nushiyye*, *Ferhat ile Şirin*, *Süheyl ile Nevbahar*, *Mem ü Zîn*, *Hüsn ü Aşk* gibi klasik eserler örnek olarak gösterir. Bu eserlerde kıssadan hissenin temel amaç olduğunu söyleyen Tosun, anlatılarda didaktiklikten uzak mesajlar verildiğini; hikâyelerin gizem, merak duygusu, fantastik durumlara dayandığını, sembolik anlamlar üzerinden anlatımın gerçekleştiğini vurgular. Ayrıca kolektif bir bilincin ürünü olduklarını da ekler (Tosun, 2017a:17).

Temel amaç ibret ve hikmet olup bu tür bir anlatma ihtiyacının formu hikâyeye olmuştur. Necip Tosun, Şark hikâyeciliğinin poetikasının "insanları iyiye, güzele, doğruya" çağırarak olduğunu, bunun da "insan-ı kâmil serüveninin sanatsal biçimde hikâyeye edilmesi" olarak tanımlar (Tosun, 2017a: 43). Metaforlar, sembolik ifadelerle ahiret, metafizik âlem, tevhit inancı, tasavvufî ahlâk ve iman değerleri hikâyelerle aktarılır (Tosun, 2017a: 44).

Şark hikâyeciliğinin hikmetli işlevinin yanında bir diğer işlev eğlendirme ve fayda prensibidir. Özellikle uzun kış gecelerinde komşuluk ilişkilerinin de etkisiyle bir kişinin etrafında toplanılan bir ortamda hikâyeler söylenip dinlenir. Eğlenirken de faydalı olma prensibi söz konusudur. “iyi vakit geçirmek” esaslı bir özellik anlatılan her şeyden bir fayda çıkarmak amacını taşır. Bir rüya, fantastik veya olağanüstü bir dünyanın anlatımı bir eğlenceyi verirken ayrıca gerçekliğin farklı yansıtma biçimlerini de gösteren, gerçeğin örneklerle daha iyi anlaşılmasına dayanır. Kullanılan sembolik imgeler veya metoforik düzlemler gerçeklikten kaçışı değil gerçekliğin farklı anlatımlarını gösterir. Bu biçim bir hakikat arayışının çeşitli yolları olarak belirtilir (Tosun, 2017a:99-103). Gerçekliğin misaller üzerinden hatta fabllar üzerinden anlatılması ibretlik derecesinin de arttırılması amacıyladır. Felsefi ve tasavvufi olanın anlaşılması için tıpkı Kur’ân’daki gibi insanın anlaması için çeşitli bağlamlar içinde yollar aranır. Hakikat birçok yol içinde verilen bir arayış işidir.

Modern İslâmî duyarlıklı öykücülük Şark hikâyeciliğinden çokça etkilenmiş bir öyküdür. Başta Mustafa Kutlu’nun öykü anlayışı olmak üzere Hüseyin Su, Şevket Bulut, Durali Yılmaz, Yaşar Kaplan, Cahit Zarifoğlu, Sezai Karakoç, Rasim Özdenören, Sadık Yalsızuçanlar öykülerinde Şark hikâyeciliğinden gelen anlatma biçim ve unsurlarını kullanmışlardır. Yazarlar metinlerinde konu ve biçim unsurlarının yanı sıra yolculuk, ölüm, kuyu, bazı hayvan ve meyve imgeleri, karanlık ve aydınlık gibi imgelerle Şark hikâyeciliğinden gelen hikmet ve ahenge benzer imgeler kurarlar. İmgeler modern dil ve anlatımla inşa edilse de aynı bağlamlarda verilir.

İslâmî duyarlıklı öykücüler metinlerinde Şark’ın hikmetli anlatımını verilmesini beklerler. Öykü türünde bu anlamda bir karşılık verilirken romandan da böyle bir beklenti vardır. Özdenören’e göre roman henüz buna böyle bir karşılık verememiştir:

Romanı büyük kılan niteliğin, insanoğlunun varlık sebebine yaklaşma imkânını getirip getirmediğinde aranması gerektiğidir. Benim hayatımla insanın varoluş hikmeti arasında bağlamlar kuran, insan olarak benim bir ‘kul’ olduğum bilincini getiren romana, büyük roman diyorum ben, ama şimdiye değin böyle bir roman yazılmış mıdır, diyeceksiniz. Roman kendi ufuklarında bu potansiyeli gizliyor ya, önemli olan bu bence. O potansiyeli romanın varlık alanında harekete geçirmekse romancının görevi olmalı (Özdenören, 2016: 112-13).

Yine kadim hikâye geleneğine uygun olarak modern öyküden de beklentiler aynıdır. Bu konuda Özdenören şöyle der: “Bütün bu öykülerde verilmek istenen bir şey var. İnsan kendisinin yüce bir mahlûk olduğunu bilsin ve bu öyküleri okuduğunda yücelmiş olduğunu hissetsin” (Karal-Erdem, 2001: 156) Özdenören’in beklentilerin Şark hikâyeciliğinin prensiplerine oldukça benzeşmektedir. Bu kavrayışla geleneksel Şark hikâyeciliğinin özellikle tahkiyecilik anlayışı, fayda prensibi gibi özelliklerini 1970’li yıllarda yazan birçok yazarın devam ettirdiği bir konudur. Şark hikâyeciliğinin modern İslâmî duyarlıklı öykülerde devam eden taraflarından biri fayda prensibidir. Tahkiye anlayışıyla yazan, metinleri mesaj verme kaygısı ve okuyucuya bir eğitim, terbiye yolu olarak gören yazarlar vardır. Bu çalışmada incelenen yazarlardan Hüsnü Aktaş (*Şen Olasın Laiklik*, 1977), Fuat Altınsoy (*Hendekler*, 1982), Ali Erkan Kavaklı (*Gönülleri Fethedenler*, 1982), Mustafa Miyasoğlu (*Geçmiş Zaman Aynası*, 1976) Ali Nar (*Kan Denizi* 1989), İslâm Yaşar (*Çınlayan Kubbeler*, 1977) İsmail Kılılıoğlu (*Hayata Uyanış*, 1984) gibi isimler bu bağlamda değerlendirilebilir. Bu yazarlar, kadim hikâye anlayışının devam ettirirler. Nitekim modern İslâmcı yazarların öyküye yönelmenin nedenlerin biri öykünün geçmişten gelen kadim ahlâkı tevarüs ettiği düşüncesidir (Şakar, 2015: 98).

Öykülerinde hikmet unsurları ile öne çıkan ve Şark hikâyeciliğinin izlerinin metinlerinde görüldüğü Hüseyin Su ise Şark hikâyeciliği anlayışından gelen kadim anlatıların öykücülüğü üzerindeki etkisini şöyle anlatır:

Okumayı ve yazmayı bilmediğim yaşlarımda sözlü ve dini edebiyatı dinleyerek ve bu atmosferi yaşayarak büyüdüm. Beş altı yaşlarında tarikat toplantılarında şeyhleri ve onların dilinden menkıbeleri, vaizleri ve onların dilinden Kur’ân ve Hadislerdeki dini tahkiyeleri tanıdım. Bunların çoğunu hala şifahi olarak öğrendiğim biçimleriyle bilirim. Okumayı ve yazmayı öğrendikten sonra bunların yazılı metinleriyle birlikte Halk Hikayeleri’ni de tanıdım. Kış akşamlarında babamın odasında toplanan dostlarına Mevlit’ten peygamberimizin doğumunu, miraç yolculuğunu, ölümünü, Kesikbaş Hikayelerini, Hz. Ali Cenklerini, Hayber Kalesi’nin Fethini, Kerem ile Aslı’yı, Ferhat ile Şirin’i, Aşık Garip’i, Yusuf ile Züleyha’yı, daha çok da kendim için Sürmeli Bey ile Telli Senem’i okurdum. Andığım bu tahkiye metinlerindeki ince insani duyarlık, bana bir ‘tahkiye dokusu’ kazandırmış olmalı, diye düşünüyorum. (Şakar, 2001: 48).

Hüseyin Su’nun *Tüneller* kitabındaki öykülerinde Şark hikâyeciliğinden gelen hikmet kavramı öykülerin felsefi arka planını oluşturmaktadır. Öykülerdeki insanların başlarına gelen yoksulluk, doğal afet gibi durumları bir imtihan olarak görmeleri ve

Allah inancında şüpheyeye düşmemeleri ile yazarın doğadaki hikmeti gösteren işaretleri Şark hikâyeciliğinin ve kadim anlatma bilincinin etkisini taşımaktadır.

Cahit Zarifoğlu'nun *İns* kitabı Şark halk hikâyelerindeki epik anlatıma dayanır. Destanlarda ve kahramanlığa dayanan halk anlatılarında görülen alp, evliya ve gazi tipinin bir benzeri olarak inşa edilen İns karakteri, doğumu, büyümesi, yolculuğa çıkması ile aynı unsurlarla kurulmuştur. Zaman ve mekânın önemszenmediği, hızla geçişlerle sağlanan *İns* öyküsü Şark hikâyeciliğinin anlatım unsurlarını aynen uygular.

İsmail Kılloğlu *Ateş Yalımı Üstünde Bir Toplantı* kitabında yer alan “Düğün” öyküsü Ferhat ile Şirin hikâyesinden bazı izlekler taşır. Bir aşk hikâyesini konu edilen “Düğün”de kıskançlık ve iftira sonucu bir vuslatın gerçekleşmemesi işlenir. Öykü halk hikâyesinin geleneksel formlarını taşır. Mustafa Miyasoğlu ise *Geçmiş Zaman Aynası* kitabındaki “Pancur” öyküsünde *Kerem ile Aslı* hikâyesini öykünün arka planında kullanır. Sadık Yalsızuçanlar ise *Şehirleri Süsleyen Yolcu* kitabındaki “Bir Mecnun Masalı” öyküsünü Mesnevi formuna benzer şekilde yazmıştır. Öyküde anlatılan olayda her paragraftan önce büyük harflerle yazılan bir başlık ile başlatılır. Yazar Fuzuli'nin *Leyla ile Mecnun* mesnevisine benzeterek öyküsünün biçimini kurmuştur.

Şark hikâyeciliği konusunda değerdendirilmesi gereken asıl isim ise Mustafa Kutlu'dur. Modern İslâmî duyarlıklı öykücülüğün kadim türle ilişkisini örnekleyen en önemli isim Mustafa Kutlu'dur. Kutlu, modern öyküde yerli bir hamle ile öykü yazdığını söyler (Kutlu, 1982: 300). Buradaki yerlilik vurgusu konu ve kavrayış bağlamındadır. Her şeyden önce Mustafa Kutlu'nun modern bir öykücü olduğunu ve dil, teknik ile estetik anlamda eski hikâyecilik anlayışına bağlanamayacağını söylenebilir. Hatta Kutlu da Tanzimat'la birlikte hikâye türünün değıştiğini ve var olan türün Batı'dan gelen modern bir tür olduğunu kabul eder (Kutlu, 1982: 300). Ancak Mustafa Kutlu özellikle 1981 yılında yayımladığı *Yoksulluk İçimizde* adlı kitabıyla Şark hikâyeciliği anlayışının getirdiği bazı kadim anlatma esaslarını kullanmaya başlar. Sonraki yıllarda bu anlayışın önemli bir temsilcisi olarak devam ettiği görülür.

Mustafa Kutlu, Tanzimat öncesinden Şark hikâyeciliği içinde değerdendirilen bir hikâye geleneğinin olduğunu söyler. Ancak Tanzimat'la birlikte bu eski hikâye geleneğinden vazgeçilmiştir (Kutlu, 1982: 300). Eski hikâyenin yeni hayat ve değerdeler karşısında devam etme imkânının da olmadığını ekler. Ayrıca mesnevilerin klasik

edebiyattaki modern anlamıyla roman sayılması gerektiği savını da saçma bulur. Modern Türk hikâyesinin Batı öyküsünü taklit ederek geliştiğini vurgular (Kutlu, 1982: 300). Kutlu kadim anlamda ise bir hikâye geleneğinin olduğunu vurgular:

[B]ir büyük medeniyetin mirasçısı olarak dikkate değer bir hikâye geleneğimiz vardır. Bu hikâye geniş anlamda doğu İslâm toplumlarının geleneğinden devşirilen ‘şark hikâyesi’ kavramı etrafında toplanabilir. Masallardan halk hikâyelerinden eski edebiyatımızda gördüğümüz nazımla ifade edilmiş olsa bile bütün metinlerden yararlanır (Yardım, 2006: 214).

Geleneksel hikâye anlayışından etkilendiğini belirten Kutlu, gelenek hikâyeciliğini geleceğe taşımada bir köprü inşa ettiğini söyler (Yardım, 2006: 216). Kutlu, geçmişteki hikâye anlayışını birebir taklit etmeden kendisinin Şark hikâyeciliğini tuttuğunu, yazdığı metinlerin çerçeve hikâye içinde parçalı hikâye özelliğiyle klâsik hikâyeyi sürdürdüğünü vurgular (Yardım, 2006: 216). Bu nedenle ilk iki öykü kitabından (*Ortadaki Adam*, *Gönül İşi*) sonra *Yoksulluk İçimizde* kitabıyla asıl hikâyeciliğini bulmuş olduğuna inanarak ilk iki kitabını ilk baskıdan sonra yayımlamaz. *Yoksulluk İçimizde* Kutlu’nun hikâyeciliğinde bir dönüm noktasıdır. Kitapla ilgili olarak yazar, “modern bir leyla ve mecnun kıssası, tasavvuf düşüncesi kendi sanatımızın (Mûsikî ve diğer geleneksel sanatlar) nirengi noktası ve muharrik gücü olarak göründü bana” der. Kitap ile “küçük, sade, ancak hikmet ve ahenge istinat eden yapıyı yeniden üretmek istemişim” der (Yardım, 2006: 217).

Mustafa Kutlu’nun öykü poetikası Şark hikâyeciliği etrafında değerlendirilir. Yazdığı öykülerde İslâmî optiğin yanı sıra Şark’ın âhenk ve hikmetini bulmak mümkündür (bkz: Yıldız, 2019). Kutlu Şark hikâyeciliğinde iki önemli unsur olarak hikmet ve ahengin öne çıktığını kendisinin de bunları kolladığını anlatır (Kutlu, 1982: 305). Sezai Coşkun, Kutlu’nun öykülerinde hakikate çağırışı öne çıkartır: “Kutlu’nun daveti, ‘bir dön kendine bak!’ çağrısıdır. Bu, ferdiyet olarak insanın yaşadığı varoluşçu problemlere ilişkin değildir; aksine yaradılıştaki hakikate çağrıdır” (2012: 56). Kutlu kadim anlatıları yerli ve millî anlatılar olarak görüp bu anlatılar üzerinden öykü anlayışını oluşturduğunu ise şöyle anlatır:

Ben modern batılı hikâyeyi yerli bir halde devam ettiren kişiyim. Tıpkı Ahmet Mithat Efendi gibi. Cemil Meriç’in Yahya Kemal’in yaptığı gibi ‘ben maziye istikbâle bağlamaya çalıştım. Geçmişten bu güne bu hikâyeyi nasıl bağlayabilirim diye düşündüm ve ‘Gazavetnâme’ler, Hz. Ali Cenklere, Kerem ile Aslı’lar, Leyla ile Mecnun’ları bunları okudum. Modern hikâyemize ‘yeni bir ‘dil’ bulmak lazımdı, bu dili ararken baktım ki bizim bütün sanat faaliyetimiz tasavvufa dayanıyor; mimariden

edebiyata, musikiden minyatüre kadar birçok alanda tasavvufi bir arka plan var. İslâm estetiği dediğimiz şeyin özünde bu vardır. Edebiyatımızda, özellikle divan edebiyatında, tasavvuf bu edebiyatın sembolik dilini oluşturmuştur. Mazmunlara vakıf olmayan divan şiirini idrak edemez. ‘Mesnevilerin o sembolik dili’ beni cezpt etti beni. Bu mesnevilerde çokluktan oluşan ‘bir âleme’ şahit oldum. Mantıku’t-Tayr mesnevisinde olduğu gibi. Ve ben de bu günün insanlarına bu günün diliyle nasıl tasavvufi metinler inşa edebilirimin derdine düştüm. O mesnevilerin kesretten vahdete geçişin dünyası benim hikâyemin poetikası oldu. “Yokuşa Akan Sular”dan itibaren ilk beş kitabımın bu idrakle kurmaca edilmiş, bu esas üzerine yazılmıştır. Dolayısıyla ilk dönem hikâyelerim, bu beş hikâyem, ‘Divan edebiyatına tekabül eder.’ Bizim kültürümüzün, hikâyemizin birde ikinci bölümü vardır; o da halk kültürü, halk hikâyeleridir. Halk hikâyeleri anlatma esaslıdır. Bu hikâyeleri kitaplardan okumadım ben, ta çocukluğumda anamdan, ninemden dinledim ve daha önemlisi üniversite yıllarımda, Erzurum’da ustasından dinledim. Kim o usta, Behçet Mahir. İşte bu mükteşebat üzerine hayatımın içinden aldığım anlatma esaslı, söz esaslı hikâyeyi yazı esaslı hikâyeye çevirdim. “Uzun Hikâye” eserimden bu güne kadar yazdığım hikâyeler de bu esas üzerine inşa edildi. Bu hikâye tarzı benim de okuyucusunu da çok hoşuna gitti. “Anlat anlat keyifli oluyor” diyenler oldu. İşte benim hikâyem kanatlı kapı ise, bir kanadı Divan edebiyatı ve bir kanadı da Halk edebiyatıdır. (Yılmaz, 2013: 6).

Görüldüğü üzere İslâmî duyarlıklı öykücülerde Şark hikâyeciliği geleneğinin önemli bir etkisi vardır. Yazarlar konularını işleme biçimi ve zihniyeti bakımından Şark hikâyeciliğinden etkilenmişlerdir. Yazarlar modern çağ okuyucusuna tahkiye anlayışı içinde hikmet ve hakikati anlatma üzere birçok metin üretmiştir. Bu durum aslında yazarların modern bir hikâye anlatıcısı konumunu göstermektedir. Modern kurgu metinlerinde yazar metinden çekilip sesi duyulmazken İslâmî optikle yazan öykücülerin bir hoca ünvanıyla öykülerde sesleri duyulmaktadır. Bu bakımından çalışmanın sonraki kısmında Şark hikâyeciliğinden gelen bir unsur olarak hikâye anlatıcısının modern İslâmî duyarlıklı öykücülükteki etkilerine değinilecektir.

2.2.1.3 Hikâye Anlatıcısının Etkisi

Hikâye türünün sözlü gelenek içindeki önemli yönlerinden biri de hikâye anlatıcısıdır. Hikâye anlatıcısı hocalık vasfıyla vazifesini sürdürür. Genellikle fayda prensibiyle anlatılan hikâyeler anlatıcının üstlendiği hoca rolüyle dinleyicilerde olumlu etki uyandırmak, onları bilinçlendirmek maksadıyla anlatılır. Fayda esasına dayalı olarak yazılan tahkiye türleri söylenmek için değil, kıssadan hisse çıkarmak için yazılırdı. Bu amaçla yazılmayan hikâyeler avam işi olarak kabul görürdü (Külahlıoğlu İslam, 2014: 342).

Walter Benjamin, modern ile geleneksel toplumların anlatma ihtiyacını karşılayan unsurlara dikkat çektiği “Hikâye Anlatıcısı” başlıklı yazısında (2018: 80-82), geleneksel toplumlarda bir hikâye anlatıcısının olduğunu ve bunun nesilden nesile aktarılan hikâye, masal ve efsanelerini dilinde bulundurduğu, modern toplumlarda ise modern yazarın elinde bireysel kurmacaya dayalı roman türü bulunduğu söyler. Geleneksel toplumlarda hikâye anlatıcısı kişisel deneyimlerinin yanı sıra dinleyicilerin içinde bir kolektif hafıza sonucu oluşan tecrübe sayesinde hikâyelerini her anlatışında sürekli yeniden inşa eder. Hikâye anlatıcısının dilindeki hikâyeler bir zamanlar onunda dinleyicisi olduğu hikâyelerden oluşmaktadır. Bu durum toplumsal bir hafızanın dilden dile aktarılarak sürdürülmesine vesile olur. Benjamin’e göre hikâye türünün insanlar arasındaki deneyimleri sonraki kuşaklara aktarmanın en kadim yollardan biri olmuştur. Kadim hikâyeler deneyim sonucu oluşan ve dinleyiciye sözlü kültürle aktarılan unsurlar olduğundan Benjamin bunun anlatıcı tarafından hayatın kendisinden devşirildiğini belirtir. Bu nedenle anlatıcı her yeni hikâyede kendisinden bir iz bırakır. Benjamin bu izler bağlamında bellek kavramını öne çıkartır. Gelenek zinciri olarak bellek, dinleyiciler içinde kulaktan kulağa aktarılan hikâyenin içindeki toplumsal deneyimdir. Benjamin hikâye anlatıcısının bellek işlevinin modern romanlarda olmadığını, bu nedenle insanlar arasında bir deneyim aktarıcısı bulunmadığını açıklar (Benjamin, 2018: 89-91). Oysa geleneksel toplumlarda hikâye anlatıcısı toplum ve insan deneyimlerini dinleyicilere paylaşarak bunların kültür içinde bir gelenek zinciri oluşmasını sağlamaktadır. Hikâye anlatıcısı bu yönüyle hem toplumsal aidiyet hem de ilişki normlarının bireyler arasında aktarılmasını sağlar.

Benjamin’e göre aktarılan deneyimin asıl önemli özelliği herhangi bir müdahale olmadan aktarılmasıdır (2018: 82). Roman yazarı ise kendi bilincinde oluşturduğu hikâyeyi kendi anlayışına bağlı olarak aktarır. Hikâye anlatıcısının aktardığı deneyim Benjamin’e göre kolektif deneyimi aktardığı için daha değerlidir. Bu bakımdan hikâye anlatıcısına düşen görev kendisinin dinlediği ve sonra aktarmaya başladığı deneyimi, bir miras bilinci içinde yeni nesillere aktarmasıdır. Benjamin’in özellikle önemsendiği şey hikâye anlatıcısının bireysel olarak edindiği bilgi veya eylemsel deneyimin dinleyicilere aktarılmasıyla kolektif bir deneyime dönüşme durumudur. Benjamin’e göre modern toplumlarda hikâye anlatıcısının ortadan kaybolmasıyla oluşan durum, deneyimlerin aktarılamamasını ve kolektif bilincin veya

deneyimin idrak edilememesine neden olmuştur. Ayrıca modern toplumlarda hikâye anlatıcısının artık görülmemesi sebebiyle bilginin ve kolektif deneyimin uzak coğrafyalara yayılması da sorunlu hale gelmiştir. Modern toplumlarda bireyler sadece kendi yakın çevresinin bilgisine dayalı olarak bir belleğe sahip olmaktadır. Bu da toplum içinde kolektif bir belleğin oluşumunu engellemektedir (Benjamin, 2018: 83-87). Benjamin modernleşme ile birlikte deneyimin toplumsal bir bellek oluşturamamasını büyük bir kriz olarak yorumlar (Benjamin, 2018: 98).

Walter Benjamin'e benzer bir görüşle hikâye anlatıcısının işlevini belirten Paul Thompson'a göre hikâye anlatıcısı "gelenek aktarıcıları"dırlar. Thompson geleneği aktaran kişiler olarak gördüğü hikâye anlatıcılarına saraylarda görevli insanlardan daha fazla önem vermektedir (Thompson, 1999: 21-23). Walter Benjamin'in hikâye anlatıcısının işlevine odaklanarak gösterdiği kolektif deneyim ve bellek konusunu Walter Ong sözlü kültür unsurları şeklinde genel bir nitelemeyle ele alır (Ong, 2003: 24). Ong'un birincil kültür dediği sözlü kültür içinde, deneyim ve bilginin insanların belleğinde çok daha kolay edinildiğini ve saklı tutulduğunu belirtir (Ong, 2003;51)

Walter Benjamin'in gösterdiği hikâye anlatıcısının örneğini teşkil eden ve Doğu topluluklarında veya Osmanlı'da sözlü kültürde önemli yer tutan meydanlardaki meddah, kahvehanelerdeki halk âşığı, tekke ve dergâhlardaki kıssahan, kış gecelerinde hikâye anlatan hikâye anlatıcısı gibi birçok hikâye anlatıcısı bulunmaktadır. Toplumsal deneyim ve belleği aktaran bu kişiler Türkiye'nin modernleşme süreciyle birlikte kaybolmuşlardır (Sağlık, 2019:192)

Kadim Şark hikâyelerinde ise yazar-anlatıcı, İslâmî ahlâkın öğretimini üstlenmiş bir bilge sıfatını taşır. Anlatıcı iyiyi, güzeli ve doğruyu çeşitli şekillerde tespit ederek okuyucuya nasıl yaşaması gerektiğine dair öğütler verir. İnsanı tanıdığını, onun zaafı ve cesaret yönlerini bildiğini anlatan anlatıcı bu sayede okuyucuyu bir fert olarak yetiştirme gayreti içinde olur. Zamanın kötülükleri, insanların halleri, dünyanın faniliği karşısında anlatıcı anlattığı olaylarla okuyucuyu uyarır. Akıl ve kalp üzerinden bir fert ve topluluk yaratma işlevi görülür. Bu bakımdan Şark hikâyeciliğinde metinde anlatılan kadar anlatıcının üslubu da hikâyenin en önemli parçasıdır.

Şark hikâyeciliğindeki hikâye anlatıcısı işlevinin benzeri modern İslâmî duyarlıklı öykücülük anlayışında da vardır. Hikâye anlatıcısının modern metinlerdeki konumu ve anlatma biçimi elbette değişmiştir. Ancak İslâmî optikle yazan yazarların hikâye anlatıcısı konumunda olmamakla birlikte o işlevi sürdürme dirayetinde oldukları gözlemlenmektedir. Örneğin Rasim Özdenören, öykü türünü “anlatmak” üzerine bir tür olarak tanımlamaktadır (Özdenören, 2016:141).

Şark hikâyeciliğindeki hikâye anlatıcısının misyonuna uygun olarak yazarlar modern bir dil ve üslupla dinî bilgiyi aktarırlar. Yazarlar metinlerinde modernite, Batı, kent, değişim, yabancılaşma gibi konuları belli bir tutumla okuyucuya aktarırlar. Şark hikâyeciliği geleneğinin benzeri olarak yazarlar; âlim, arif, bilge, hoca, yol gösterici misyonuyla okuyucuya tek yönlü bir şekilde iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış gibi parametrelerle modernite ve gelenek hakkında ibretlik olaylar anlatırlar. Her ne kadar modern teknik ve dille oluşturulmuş metinler olsa da bu amaç ilkesi metinlerin en önemli misyonu olarak görülmektedir.

İslâmî duyarlıklı öykülerde hüznü ve kötümser bir dünya algısının çizildiği, modern yaşam biçiminin olduğu kentlerin tabiattan uzaklaşan karanlık yerler olarak betimlendiği görülür. Bu durum yazarların hikâye anlatıcısı misyonuyla okuyucunun bilincine zaman, çağ ve dünya hakkında hitap ettikleri anlayışından kaynaklanır. Yazarlar modern yaşama karşın İslâmî dünya kavrayışıyla hikmetli bir gelenek ve aile hayatını sıkça tasvir ederek modern zamanın Müslümanına mesaj verirler. Bu da Paul Thompson’ın hikâye anlatıcısı için söylediği “gelenek aktarıcıları” tanımına uymaktadır. Kentlerde olumsuz bir dünyanın atmosferi verilmesi ideolojik söylemi yansıttığı kadar hikâye yazma amacını da gösterir. Okuyucu bir İslâmî kültür ve gelenek içinde yetiştirilmeye çalışılır. Şark hikâyeciliğinden gelen “kendini bilen Rabbini de bilir, hakikati de öğrenir” anlayışı modern metinlerde kurulan çatışma biçimiyle gelenek ile moderniteyi temsil eden kişilerin özellikleri, yaşadıkları problemler gösterilerek kurulur. Walter Benjamin’in sözünü ettiği kolektif bellek oluşturulur. Bu bakımdan Şark hikâyeciliğinin tahkiye anlayışı modern öyküde devam eder. Şark hikâyeciliğinde bir muhataba anlatma özelliği gibi modern İslâmî duyarlıklı öyküde de okuyucu muhatap olarak alınır ve metnin olayı, karakterlerin yaşadıkları, öyküdeki imgelerle okuyucu bir evrene sokulur. Şark hikâyeciliğindeki kendini bilme

anlayışındaki anlatma üslubu modern öyküde bireyin yabancılaşmayla sunulması ile okuyucunun Batı'yı, moderniteyi ve modernitenin yarattığı kötülükleri bilme amacı vardır. Rasim Özdenören'in *Çarpılmışlar* kitabı bu konuda örnek verilebilir. Çarpılan kimdir, neden çarpılır soruları metnin anlatıcısının yazdığı sembolik anlamlarla yüklü imgesel bir dünyadan karşısına aldığı okuyucuya bir şeyler söylemek ister.

Hikâye anlatıcısının dinî ve toplumsal değerler, örf ve âdetler, inançlar, doğru ile yanlış kodları gibi genel kültürel öğeler üzerinden şekillendirdiği konulara benzer olarak modern öykülerde de aynı bağlamlar oluşturulur. Yazarların tümü toplumsal değerleri işler. Ayrıca tüm öykülerde uzlaşmış bir şekilde dinî, manevi ve yerli olanın iyi, Batılı ve modern olanın kötü olduğu izlenimi yansıtılır. Bu da hikâye anlatıcısının tek yönlü bakışını, okuyucuya mesaj verişini, okuyucu gibi dindar ya da İslâmî cemaat yapısına seslenerek verili değerleri korumaya dönük nasihatler verdiği görülür. Bu anlamda Şark hikâyeciliğinden gelen bir tahkiye anlayışını kendisini göstermektedir. Nitekim Hüseyin Su, tahkiye anlayışıyla hikâye anlatıcısının hikmet ve hakikatin kavranması için yapıldığını açıklar:

Yaratılış, dünya, hayat, ölüm, diriliş, öte dünya örgüsündeki sorumluluklarımızın ve hikmetin kavranması, yazarın öykülerinin temel bildirisi. Çünkü her iki dünyanın da mamur olması, bu hikmetin sorumluluk bilinciyle kavranmasına bağlıdır. Tahkiye imkanı yazara da okura da bu kavrayışı sağlamayı amaçlar. Bu öykülerin, her şeyden önce, bir şairin ve düşünürün öyküleri olduğu göz ardı edilmemelidir. Öykülerin hem edebî değeri, hem de düşünsel derinlikleri ve bu derinlikten kaynaklanan deneme, felsefe, ağırlığının yer yer öyküleri yorması, yazarının, şair ve düşünür olmasından kaynaklanır. Küçük dil kusurlarını umursamayan rahat bir tahkiye dili, Sezai Karakoç şiirinin imkanlarından alabildiğine yararlanan, yer yer şairin sesinin arkasına düşüren, onlardan dizeler okuduğunuz sanısını oluşturan bir üslup, bu öykülerin iki önemli özelliğidir (Su, 2016: 200-201).

Şark hikâyeciliğinden gelen hikâye anlatıcısı, modern İslâmî duyarlıklı öykülerde yazar-anlatıcı ile ortaya konmaktadır. İncelenen öykü kitaplarındaki metinlerin yarısından fazlası yazar-anlatıcı bakış açısıyla yazılmıştır. Bu tutum yazarların kadim hikâye anlatıcısına bürünerek bir olay ya da durumu anlattıklarını göstermektedir. Yazarlar kendi düşüncelerini öykü formunda okuyucuya anlatırlar. Yazarların Müslümanca düşünmek ve yaşamak tavrındaki öykülerde okuyucunun ne anlaması gerektiği yazarların doğrudan müdahaleleri ile gerçekleştirilir. Walter Benjamin'in hikâye anlatıcısının müdahale etmeme özelliğini değerli gördüğü bu işlev

modern metinlerde bozulmaya uğrar. Yazarlar özellikle metinlerinde inşa ettiği karakterlerin içine yönelerek onların kent, Batı, modernite, aile, birey hakkında konuşmalarını sağlar. Böylece yazar-anlatıcının modern çağda neler düşündükleri karakterlerin düşünceleri ile sunulur. Nitekim şairliği ve fikir adamlığıyla bilinen Sezai Karakoç'un öykü yazmasındaki asıl neden budur. Karakoç hikâye anlatıcısı misyonuyla modern kurgu tekniklerini kullanmayarak "diriliş" düşüncesini öykülerle açıklamaya çalışır. Karakoç'un tavrı tipik hikâye anlatıcısının tavrıdır. Karakoç bilge bir sıfatla öykülerinde yer alır. Karakterlerin veya tasvirlerin kullanımında kendi fikirlerini okuyucuya sunar. Okuyucunun modern çağ, düzen ve kent için ne düşünmesi gerektiğine karar verir. Rasim Özdenören ise öykülerinde gösterme metodunu çok kullanan bir yazardır. Fakat Özdenören'in metinlerindeki karakterler arasındaki çatışma kurgusu hikâye anlatıcının amacına bağlı bazı unsurlar taşımaktadır. Özdenören, baba-oğul, modernizm-gelenek arasında kurduğu trajik çatışma örgüleri ile okuyucunun fikirlerini inşa eder. Yazar geleneği temsil eden babanın ölümü ve modernizmin temsilcisi olan yeni neslin yozlaşmasını göstererek iyi-kötü denklemini gösterme metoduyla kurar. Şark hikâyeciliğindeki hikâye anlatıcının kötülük karşısında yılmadan mücadele etme, cehd içinde olma durumu modern İslâmî duyarlıklı öykülerde böylece sağlanmış olur.

İdeoloji esaslı bir edebî anlayışlarda hikâye anlatıcısı çok önem arz eder. Yazar metninde savunduğu düşüncelerini karakterler aracılığıyla gösterir. İdeolojik metinlerin genellikle ben-anlatıcı ve yazar-anlatıcı bakış açısıyla yazıldıkları görülmektedir. Bu işlev yazarların metinlerinde inşa ettikleri düşüncelerini okuyucu tarafından olduğu gibi anlaşılmasını sağlamaya yöneliktir.

İslâmî duyarlıklı öykü metinleri İslâmî söylemi yansıtmaya esasına dayandıkları için metin içindeki anlatıcı İslâmî değer, duyuş ve düşünüş biçimlerini sergiler. Böylece geleneksel toplumlarda bulunan hikâye anlatıcısının işlevi modern metinlerde de sağlanmış olmaktadır.

2.2.1.4 Kur'ân Kıssalarının Etkisi

Kur'ân-ı Kerim bir kutsal kitap olarak tüm Müslüman milletlerin edebiyatını etkilemiştir. Kur'ân hem edebiyat geleneklerine kaynaklık etmiş hem de içindeki söz sanatları ile edebî türlerin gelişimine etki etmiştir.

Modern İslâmî duyarlıklı öykücülüğün doğuşuna etki eden temel kaynaklardan biri de Kur'ân-ı Kerim'de geçen kıssalardır. Kıssa terimi Kur'ân-ı Kerim'de geçen hikâyelere denilir. Arapça kökenli kelime için Arapların “bir şeyin ardına düşmek, ardınca gitmek” anlamlarını kastettiği belirtilir (Abay, 2007: 11). Ancak kıssa genel anlamda hikâye etmek, nakletmek, anlatmak anlamlarında kullanılır. Kur'ân'da bu bağlamda geçen kıssa; “Allah'ın ayetlerini veya hakikati anlatmak” (En'am/57, 130; A'raf /35; Nahl /118; Neml/76), “Görülen bir rüyayı hikâye etmek” (Yusuf 15/5), “Geçmiş peygamberlerin veya toplulukların başlarına gelen olayları hikâye etmek” (Nisa/164; Hud/100, 120; A'raf/7, 101, 176; Yusuf/3; Kehf/13; Taha /99; Mü'min/78) manalarında kullanılır. Hikâye edilen, anlatılan olay ise “kasas” kelimesiyle ifade edilir (Abay, 2007: 12). Kasas kelimesi Kur'ân'daki yirmi sekizinci sûrenin de adıdır. Kur'ân kıssaları “Bu kıssayı anlat, umulur ki tefekkür ederler” (A'raf,/176) ayetindeki maksatla insana anlatılmışlardır.

Kur'ân hikmetli ve ibretlik olayları kendi üslubuyla anlatır. Kıssalar, insanlığın tarihsel hayatından alınmış kesitlerden oluşan, insanlıkla birlikte var olan fikirlerin, duyguların, tecrübelerin insana aktarıldığı anlatılardır. Bu amaçla dinî inançların şekillenmesine rolü olmuştur. Kur'ân'da verilen mesajların tek bir sözle değil, belli bir olay örgüsüyle anlatılarak, insanlar tarafından bunların kolayca anlaşılması ve insan üzerinde kalıcı etkiler bırakılması sağlanır (Abay, 2007:28). Kıssalardaki temel amaç budur. Ayrıca olayların çeşitli zamanlarda geçtiği vurgulanarak tek bir insanlık olgusunun, tek bir tevhit dininin varlığının yakalanması ve olayların tekrar edilerek evrensel bir iyi-kötü dengesinin de kurulduğunu belirtmek gerekir. Dolayısıyla kıssalar ile insanoğlunun kader birliği çeşitli olaylarla anlatılır. Zamana, mekâna ve isimlerden bağımsız olarak insanın başına gelenlerin neden, nasıl ve ne amaçla olduğuna dair tefekkür edilmesi sağlanır. Ayrıca bilim ve felsefenin anlatmakta âciz kaldığı anlam boyutlarına kıssalar ile ulaşılabilir (Koç, 2005: 27).

Müslümanların kutsal kitabı Kur'ân-ı Kerim'in bir olayı anlatmak ve onun insanlar üzerindeki etkisini arttırmak için hikâye etme yöntemine başvurmuş olması, hikâyeye yüklenen anlamları arttırmaktadır.

İnsanlığın ve Allah'a inancın kökenine dair birçok malzeme taşıyan kıssalar Müslüman sanatçının edebî muhayyilesini oluşturma gibi bir işleve sahiptir. Kıssalar bir arkaik motif olarak kullanıla gelmiştir. İnsanın mitlere dair ürettiği anlamlara bağlı olarak kıssalar, Müslümanın kolektif bilinç dışı düzleminde beliren ilksel kalıplar veya kodlanmış ortak semboller şeklinde betimlenebilir (bkz: Jung, 1997). Kıssalarda anlatılan olaylara ve sembollere bağlı yüzyıllardır edebî metinlerde benzer veya farklı amaçlarla hikâyeler yazılmaktadır. Modern hikâye metinlerinde de kıssalar, temsiller ve imajlar yoluyla kendine yer bulur. İnsanı anlatma, yaşanan dünyayı anlamlandırma, psikolojik çözümlemeler yapma şeklindeki hikâye üretme arayışında kıssalar bir medeniyetin hikâye yazma anlayışını belirginleştirme gibi bir misyonu olmuştur. Kıssalar bir anlamda kadim İslâmî hikâyeciliğin DNA'sını oluşturur. Neyin, nasıl, ne şekilde yazılabileceğini örnekler. Kıssalarla kurulan metinlerarası iletişim metinlerin ruhunu derinleştirir. Anlatılan olayların bir hikmeti olduğu, hakikatin semboller aracılığıyla anlatıldığı idraki söz konusudur. Bu nedenle kıssalarının modern İslâmî duyarlılık öykü için belirleyici niteliği vardır. Kur'ân'da anlatılan temsiller, olaylar ve hikâye etme yöntemleri modern İslâmî duyarlılık öykücülüğü belirleyen unsurlardır.

Kur'ân'ın sahip olduğu hikâye etme yapısı klasik hikâyenin yapısıyla benzerlikler taşır. Kur'ân'da genellikle bir peygamber, ona karşı olanlar ve ikisi arasında yaşanan olaylar vardır. Bazen de bir olayın etkileri ve sonuçları gösterilerek hikmeti ve ibreti konusunda uyarılar yapılır. Olaylar peygamberin tevhit inancını yaymasıyla sonuca bağlanır. Kıssaların hikâye etme tarzı kadim hikâye geleneğini derinden etkilemiş, hikâyenin yapısını oluşturmuştur. Klasik hikâyede de olayın kahramanı olarak gösterilen bir karakter yani protagonist vardır. Karakter yola çıkar ve olay başlar (Campbell, 2010: 63). Karaktere karşı olan bir anti-karakter ya da antagonist vardır. Kahramanın amaçlarını engellemek ister (Campbell, 2010: 94) Kur'ân kıssalarındaki protagonist karakter olan peygamber, Allah'ın dinini çevresine ve topluma yaymaya başlayınca genellikle bir engelleyici karakter olan antagonist

(firavun, hükümdar, müşrik) çıkar. Antagonist karakter genellikle temsiller üzerinden verilir. Peygamberin haklı mücadelesi sonucu tevhit inancı hidayete erer. Sonuçta Peygamber bir ruhsal dönüşümden geçer, farkındalık ve bilinç düzeyine erişir³¹ (Campbell, 2010: 381-387)

Kur’ân’ın hikâye etme biçimi insanın bir şeyi anlama, kavrama usulüne uygun olarak bazen kronolojik sırayla, bazen bütünüyle, bazen bir sadece temsille bazen de başka hikâyelerle iç içe anlatılır. Ancak hikâye etme tarzının insanın geçmişte yaşanan bir şeyi öğrenmesi ve onu kavramasının bir yolu olarak kadim bir ders verme usulü olarak verilmiştir. Hem kadim hikâye hem de olay öykücülüğü tarzı bu yöndedir. Bu bakımdan Kur’ân kıssalarının hikâye anlatma geleneğini sürdürmesiyle “hikâye etme/anlatma” anlayışını Müslümanın hayatına soktuğu söylenebilir.

Kur’ân kıssalarının hikâye etmede kullandığı yöntem ve semboller önem arz eder. Kur’ân’daki kıssaların asıl özelliklerinden biri tasvir etme yöntemidir. “Kur’ân’ın anlatım üslubunun en güçlü ifade aracı tasvirdir” (Kutub, 2019: 8-9). Allah, bir durumun izahını yaparken ya da olayı anlatırken tablolaştırma yöntemini kullanarak bir manzarayı anlatma esasına dayalı anlatır. Böylece tasvir ile zihinde oluşan soyut mevhumlara canlılık ve hareketlilik katılır (Kutub, 2019: 8). Tasvirler kişileri, mekânları fiziksel nitelikleriyle değil, temsiller, motifler, simgeler üzerinden yapılmaktadır. Kapalı ve örtük bir tasvir aracılığıyla sadece olay örgüsüne dikkat çekilir. Örneğin Firavun, Karun, İblis gibi şahsiyetler soyut anlamlarıyla verilir (Abay, 2007:52-53). Böylece belli bir kişiden ziyade genellemeler ile insanoğluna seslenilmiş olunur. Belli duygular, fikirler, eylemler öne çıkarılmış olur. Mekânlar ise karanlık zindanlar, ıssız çöller, yarılmış deniz, görkemli dağlar, güzel bahçeler, korkulu kuyular şeklinde zihinde oluşan etkileri ile meçhul şekilde tanımlanır Pınarlar, dereler, ağaçlar, meyveler belli bir anlam üretmek kullanılan diğer unsurlardır. Tasvirlerle ayrıca

³¹ Kur’ân’ın peygamberlere dair kısa anlatım yöntemi Joseph Campbell’in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabında gösterdiği “kahraman” arketipinden yola çıkılarak oluşturduğu monomit kuramını hatırlatır. Buna göre monomit, bir kahramanın yolculuğunu esas alır. Kahraman, *yola çıkış, erginlenme* ve *dönüş* olmak üzere üç bölümden oluşan bir yolculuktan geçer (bkz: Campbell, 2010). Yolculuk boyunca kahraman her bir süreçte, yeni bir hal alır ve eski benliğine dair unutuşlar yaşar. Yolculuk sonucunda yeniden doğuş yaşayan kahraman, kendi bilinçdişısıyla yüzleşerek yeni bir ben’e ulaşır. Bu bir ruhsal süreçten geçme olarak şekillenir. Kahraman var olan durumdan yeni bir duruma geçer. Sonuç olarak Campbell’e göre farklı kültürlerden ve farklı zamanlardan gelen kahramanlık mitlerinin çeşitliliğinin altında derin bir yapı bulunur (Campbell, 2010: 11-13).

diyaloglar eklenilerek anlatılan olay daha iyi bir şekilde geliştirilir (Kutub, 2019: 8; Abay, 2007; 54). Özellikle Yusuf sûresi diyalog yöntemi ile kurulur. Kasas sûresi, Hûd sûresi diyalogların olduğu bazı sûrelerdir. Hz. Hızır ile Hz. Musa arasındaki yolculuk sırasındaki konuşmalar, peygamberlerin insanlarla konuşmaları, insanların onlara soruları ve verilen cevaplar diyalog örnekleri olarak Kur'ân'da geçer. Kıssaların bir diğer önemli unsuru hikâyeye çarpıcı bir girişle başlanmasıdır. Olayın anlatılırken verilen çarpıcı girişler ile okuyucunun zihninin olaya odaklanması sağlanır (Abay, 2007: 46). Kur'ân'ın tasvir etme, diyalog kullanma, giriş sahnelerini çarpıcı yapma, mekân, zaman ve kişileri temsil eden imajlar yaratma gibi yöntemleri modern İslâmî duyarlıklı öykü yazarlarına örneklik teşkil etmesi bakımından dikkat çekicidir.

Kur'ân'ın kullandığı hikâye etme yöntemlerinin yanı sıra olaylarda geçen semboller hikâyelerin içeriğini belirleyen bir diğer unsurdur. Kur'da geçen kuyu, gömlek, gemi, meyve (elma, incir, zeytin), Hızır gibi birçok sembol kullanımı modern İslâmî duyarlıklı öykücülüğü birçok yönden etkilemiştir. Bu sembollerden kuyu yalnızlığı, dönüşümü, karanlığı ve değişimi niteler. Gömlek, iffeti, güzelliği, arzuyu, iftirayı ve kararlılığı simgeler. Gemi kurtuluşu simgelerken meyveler ise yasağı, bereketi, güzelliği ve dönüşümü gibi birçok anlama gelir. Hızır ise yoldaşlık, seyahat, soru ve cevap, seyrisülûk gibi birçok imajla kullanılır. Kur'ân'da geçen bazı hayvanlar da (karınca, yılan, köpek, kuş) yine sembol olarak kullanılırlar. Ayrıca her peygamberin sahip olduğu vasıf ve ad onunla ilgili bir hikmeti çağrıştırırken çeşitli semboller de beraberinde taşır. Bütün bu semboller modern İslâmî duyarlıklı öykücülükte benzer veya yeni anlamlarla yazarlarca birçok kez işlenmiştir. Kıssaların sembol bakımından öykücüleri etkilediği bir diğer nokta baba-oğul ilişkisidir. Birçok Kur'ân kıssasında baba-oğul ilişkisi verilir. Hz. Âdem'le oğulları, Hz. Nuh ile gemiye binmeyen oğlu, Hz. İbrahim'le oğlu Hz. İsmail, Hz. Yakup'la oğulları Hz. Yusuf ve diğer on iki kardeş, Hz. Davut ile Hz. Süleyman, Hz. Zekeriya ile Hz. Yahya Kur'ân'da anlatılan baba-oğul ilişkileridir. Yine Hz. Lokman'ın oğluna verdiği nasihatler baba-oğul ilişkisi için önemli bir örnektir. Modern öykücükte Rasim Özdenören, Durali

Yılmaz, Yaşar Kaplan, Mustafa Mutlu, Şevket Bulut gibi yazarlar baba-oğul ilişkisine dayalı metinler üretmişlerdir.³²

Kur'ân kıssalarının konu, biçim ve anlamına yönelik edebî yazmak tüm edebî türlerde olağan bir durumdur. Hemen tüm dünya edebiyatında yazarlar Kur'ân'daki hususlar etrafında edebî kurgu üretmişlerdir. Türk edebiyatında da geçmişten günümüze her dönemde ve her edebî türde Kur'ân kıssalarıyla ilişkili konular bulmak mümkündür. 1960 ile 1990 arasında öykü metinleri yazan İslâmî duyarlıklı öykücüler içinse Kur'ân kıssaları öykücülükte esas teşkil eder.

Bu yazarların başında Sezai Karakoç gelir. Karakoç'un hem peygamberler tarihini modern sembolik bir dille anlatan *Yitik Cennet* anlatısı hem de zamanüstü bir dil estetiği ile kurguladığı ve Kur'ân'ın hikâye etme biçiminde ciddi şekilde etkilendiği görülen *Meydan Ortaya Çıktığında* ve *Portreler* adlı öykü kitapları Kur'ân'ın hikâyeleri ve hikâye etme tarzından derinden etkilenmiştir. Karakoç'un öykülerinde zaman ve mekân unsurlarına bağlı kalmayıp, isimlerini vermeden işlediği karakterleri evrensel insan kimliğiyle sunması, sürekli olarak çağın yanlışlıklar ve düzensizlikler içinde olduğunu belirtmesi ile Kur'ân kıssalarındaki hikâye etme tekniklerini kullandığı görülmektedir. Sezai Karakoç'un³³ öyküleri kıssaların özünü taşır. Öykülerinde kıssalarda sıkça kullanılan yol, yolculuk, ölüm, mağara, dağ, inziva gibi Kur'ân'daki konulara ve Kur'ân'ın anlatım tarzına uygun, peygamberler tarihine atıflarla dolu, İslâm tarihine yapılan vurgularla doludur. Yol, yolculuk ve ölüm imgeleri hemen tüm öykücülerde kullanılır. Cahit Zarifoğlu'nun *İns* kitabındaki "İns" öyküsü bir peygamberin arayışına benzer. Hz. Âdem veya Hz. İbrahim'in yolculuğu gibi bir anlam arayışını göstermektedir. Mehmet Ay'ın *Yol, Yağmur ve Hüzün* kitabında da bir peygamberin yolculuğu ve arayışı vardır. Yine Yaşar Kaplan'ın *Birinci Kitap*'ta yer alan "İdris'in İdris" öyküsü de bir yolculuk esnasında anlam arayışını işler. Birçok öyküde seçilen yolculuk imgesi genellikle kıssalarda geçen peygamberlerin arayış ve toplumunu hidayete erdirmeye çağrılarına benzer yapıda

³² Konu ile ilgili bu çalışmanın dördüncü bölümünde yer alan "Babalar ve Oğullar" kısmına bakılabilir.

³³ Öykülerinin yanı sıra Sezai Karakoç'un *Yitik Cennet* (2014) kitabı bir öykü olarak tanımlanamayacak olsa da Peygamberler tarihinin modern dönemde yeniden yorumlanması olan *Yitik Cennet*, bütün kıssaların özünü oluşturan mahiyette anlamlar üretme üzerine kuruludur. Peygamberlerin modern dünyada karşılaşılan olgular üzerinden yeniden değerlendirildiği, metafor ve çağrışımlarla zengin olan metinlerdir.

işlenmektedir. Sadık Yalsızuçanlar'ın *Şehirleri Süsleyen Yolcu* kitabındaki öykülerde yol, yolculuk, ölüm tasavvufi bağlamda işlenirken Kur'ân kıssalarının etkisi görülmektedir.

Mustafa Kutlu ise 1981 yılında yayımladığı *Yoksulluk İçimizde* adlı kitabıyla yeni ve özgün bir öykücülük anlayışını benimsemeye başlar. Kur'ân kıssalarının yoğun etkisine giren yazar birçok metninde Kur'ân'daki hikâye etme tarzını ve imgeleri işlemeye başlar. Kutlu kıssalardan etkilendiğini şöyle açıklar:

Ben geçmiş sanat telakkimizden faydalanmak çerçevesinde, yani geleneğe yönelmek çerçevesinde İslâmî endişelerle hareket ediyorum. İslâm'ın sanat meselelerini de mutlaka getirdiği bir bakış açısı vardır. Bunu da hikâye babında, mesnevilerde, kıssalarda, halk hikâyelerinde tespit ettim. Yalnız bana uygun bir hareket noktası olarak Çin Denizi'nden Atlas Okyanusu'na kadar bütün İslâm âleminde yaygın olan kıssa geleneğinden hareket etmeyi uygun gördüm (Çetin, 1981: 399).

Yoksulluk İçimizdeki kitabındaki levha kullanımına dair Kutlu, kitapta kıssalardan hareket ettiğini, Şark hikâyeciliğinin imkânlarını kullanarak onu modern anlamda işlediğini, öyküdeki konuya uygun olarak aktif bir okuma işleviyle levhaları kullandığını belirtir. Levhaları aynen mesnevide geçen bir ayet, hadis, gibi öykülerine mana katmak için kullandığını ifade eder (Kutlu, 1982: 303).

Mustafa Kutlu'nun *Bu Böyledir* kitabındaki “Red Cephesi” öyküsü Kur'ân'daki Tekvîr³⁴ Sûresi'ndeki girişle benzer şekilde ele alınır:

Buldozerlerin dişleri toprağa saplandığı zaman...

Motor gürültülerinin yavru kuşları yuvalarından ürküttüğü zaman...

Ağaçların devrildiği, kayaların demir matkaplarla delindiği, suların önünün kesildiği zaman...

Bulutların kirlendiği zaman...

O durgun göl kenarında, kamışlıkta, akşam, balıkların ve su kuşlarının, rüzgârın ve titreyen çimenlerin, kertenkelenin, sincabın ve tarla kuşunun birlikte söylediği ilâhi ansızın kesildiği zaman...

³⁴ “Güneş, dürüldüğü zaman, Yıldızlar, bulanıp söndüğü zaman, Dağlar, yürütüldüğü zaman, Gebe develer salıverildiği zaman. Yaban hayatı yaşayan (irili ufaklı) tüm canlılar toplandığı zaman, Denizler kaynatıldığı zaman, Ruhlar (bedenlerle) eşleştirildiği zaman. ﴿7﴾ Diri diri gömülen kız çocuğunun, hangi günahından ötürü öldürüldüğü sorulduğu zaman, Amel defterleri açıldığı zaman, Gökyüzü (yerinden) sıyrılıp koparıldığı zaman, Cehennem alevlendirildiği zaman, Cennet yaklaştırıldığı zaman, Herkes önceden hazırlayıp getirdiği şeyleri bilecektir” (Tekvîr/1-14).

Görüldü ki;

*Ovayı bir baştan bir başa bıçak gibi kesen, geniş, kara, parlak, sıvaşık
bir yol açılıvermiş... (s.33).*

İslâmî duyarlıklı öykülerde Kur'ân kıssalarındaki imgelere benzer birçok imge ve metafor işlenir. Örneğin öykülerde kent, karanlık kuyu şeklinde Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu ve Ali Haydar Haksal'da çokça geçer. Kur'ân'daki tasvir benzer şekilde mekân, zaman, duygular ve düşünceler tasvir edilir. Kişilerin dış görünüşü ile ilgili tasvir pek görülmez. Bu da Kur'ân'dan etkileşimin bir diğer tezahürüdür.

İslâmî duyarlıklı öykü yazarları metinlerinin kadim kökenleri olarak geleneksel anlatılardan farklı değildir. Kur'ân kıssaları, tasavvuf, halk hikâyeleri, klasik manzum hikâyeler modern İslâmî duyarlıklı öykücülüğün kaynaklarını oluşturmaktadır. Yazarlar, geleneksel hayata dair seçtikleri konularıyla geleneksel anlatıların benzeri bir atmosfer oluşturmaktadırlar.

2.2.2 Roman Türüne Karşı Öykü Türünün Estetik İmkânları

Roman ve öykü türleri bir olayı veya durumu anlatmaya dayalı kurmaca metinlerdir. Öykü türünün asıl özelliklerinden olan anlatma ihtiyacını, daha uzun ve daha rahatça anlatma imkânını roman türü karşılamaktadır. Roman, kısa olmak zorunluluğu bulunan öykünün aksine hem teknik hem de genişlik bakımından yazara daha fazla olanak sunar. Romanın bu vasfına rağmen modern İslâmî edebiyatta bir olay ya da durumu anlatma ihtiyacını roman değil öykü türü üstlenmiştir. Roman türü İslâmî edebiyat içinde 1970'li yılların sonuna kadar benimsenmemiş ve yazılan bir edebî tür haline gelmemiştir (Çayır, 2015:8). Oysa öykü türüne oldukça rağbet gösterilmiştir. Onlarca saf öykücü yetişmiştir. Modern Türk edebiyatı içinde İslâmî söylem için kurmaca metinlerde öykü başat edebî türdür. İslâmcı yazarların roman yazmaktan imtina etmesinin ise birçok gerekçesi bulunmaktadır. Yazarların çoğu her ne kadar roman türüne karşı bir fikri cephe içinde olsa da Batılı romancıları sık sık okuyan ve Batılı romancılardan öğrendikleri edebî dil ve teknikleri metinlerinde kurgulayan ediplerdir.

Öncelikle yazarların roman türünde hiç yazmadıkları söylenemez; roman türüne karşı bir retten de bahsedilemez. Çünkü birçoğu, Rus romanları başta olmak üzere, Avrupa ve Amerikan romanlarını bilen, okuyan, üzerlerine yazılar yazan kişilerdir. Hem klasik hem de modern dünya romanlarının farkında olan yazarlardır. Ayrıca *Büyük Doğu*, *Diriliş*, *Edebiyat*, *Mavera* gibi dergilerde Batılı romancıların metinleri üzerine değerlendirme yazıları görmek mümkündür. Sezai Karakoç *Diriliş* dergisinde roman türü üzerine birçok yazı yazdığı gibi Batılı romancılar üzerine de değerlendirmeleri bulunmaktadır. Karakoç'un *Edebiyat Yazıları II* kitabında İvo Andrić, J. P. Sartre, A. Camus gibi romancılar üzerine yazılarını yayımlamıştır. Nuri Pakdil *Edebiyat* dergisinde James Joyce çevirileri ve değerlendirmeleri yayımlar. Bu tercümelemler genç yazarların kurmaca metinlere ilgi duymasını sağlar. Hatta Nuri Pakdil'in "Roman okumayan insana şoför ehliyeti bile vermemeli" dediği söylenir (Miyasoğlu, 1999: 232). Ali Haydar Haksal, edebî dünyasının *Diriliş* ve *Edebiyat* dergilerinde okuduğu Batılı tercümelemler sayesinde oluştuğunu, yerli edebiyattan ziyade Batı edebiyatıyla yettiğini dile getirir (Haksal, 2002:22) Rasim Özdenören; Dostoyevski, Kafka, Hemingway, Camus, Faulkner gibi Batılı romancılara büyük önem verir. Adı geçen yazarlar Özdenören'in öykücülüğünü hem konu hem de teknik bakımından oldukça etkilemiştir. Yazarın ayrıca *Gül Yetiştiren Adam* romanı vardır. Cahit Zarifoğlu, Rainer Maria Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları* romanı üzerine lisans tezi hazırlamıştır. Aynı durum diğer pek çok İslâmcı şair ve yazar için de geçerlidir. Nitekim İslâmcı kesimin yazarlarının, Batılı romanı takip eden, klasik eserleri sıkça okuyan, modern Batılı edebî üretimin farkında olan, dil, kurgu ve edebî metnin her aşamasında Batılı yazarları okumuş yazarlar olduğu söylenebilir. Ancak kendi dünya görüşleri bağlamında okuma seçkisi oluşturmuş ve romana belli prensiplerle yaklaşmışlardır.

Necip Tosun (2020: 280) Necip Fazıl, Nurettin Topçu, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Rasim Özdenören, Cahit Zarifoğlu gibi isimler etrafında İslâmcı yazarların okudukları Batılı yazarları değerlendirdiği "İslâmcı Yazarların Batı Yazarları Kitaplığı" başlıklı yazısında, yazarların okudukları Batılı yazarlarda ortaklıklar olduğunu tespit eder. Tosun, okunulan yazarların genel olarak metafizik konuları işleyen, çağdaş yaşam, modernizm ve Batı dünyasına dair eleştirel söylemler üreten, başkaldırmışlık ve çürümeyi odağa alan yazarlar olduğuna dikkat çeker. Ayrıca Rus

yazarların ayrı bir yere konulduğunu ve onların daha çok beğenildiğini de vurgular (Tosun, 2020: 280-298). Rus yazarların romanlarında Batılı modernleşmeye dair eleştirel tutumlar sergilemesi, Rus halkının geleneklerine, taşra ve aile konularına odaklanmaları sebebiyle İslâmcı yazarların bu metinlere ilgi duyduğu söylenebilir.

Türk edebiyatından da İslâmî kesim tarafından okunan, romanlarına değer biçilen romancılar vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Peyami Safa, Sâmiha Ayverdi ve Tarık Buğra öne çıkan romancılarıdır. Osmanlı Devleti ve halk arasındaki kültürel değerlere resmî tarih söyleminden farklı yaklaşan, yerli düşünceye bağlı, kültürel değerleri oluşturan öznenin İslâm dini olduğu bilincinde olan, bu yöndeki söylemlerini eserlerinde göstermekten çekinmeyen romancıların İslâmî kesim tarafından beğenilerek okunan isimlerdir. Özellikle Tarık Buğra'nın "İslâmî dünya görüşünden romanda söz etmesi" sebebiyle önemsendiği söylenebilir (Miyasoğlu, 1999: 234). Bu isimlere ek olarak Kemal Tahir'e de vurgu yapmak gerekir. Kemal Tahir'in özellikle *Devlet Ana* romanı ile Köy Enstitüleri'nden yetişen yazarlardan farklı işlediği köy romanları İslâmî kesim tarafından önemsenir (Kutlu: 1982: 303). Siyasal kutuplaşmanın olduğu dönemlerde sağ veya sol kesimden yazarların birbirini okumadığı dikkate alındığında Kemal Tahir'in İslâmî kesimde okunmasında Kemal Tahir'in tarihe ve kültüre yaklaşım tarzı etkilidir.

Görüldüğü üzere roman türüne karşı toptancı bir ret yoktur. Hatta bu çalışmada öyküleri incelenen bazı yazarlar roman da yazmıştır. 1990'lı yıllardan önce Necip Fazıl Kısakürek, Rasim Özdenören, Durali Yılmaz, Mustafa Miyasoğlu, Cahit Zarifoğlu, Ali Nar roman yayımlamıştır. 1990'lı yıllardan itibaren ise Metin Önal Mengüşoğlu, Sadık Yalsızuçanlar, Ali Haydar Haksal, Ahmet Kekeç roman yayımlamıştır. Ancak 2000'li yıllara kadar yazılan romanlar pek itibar görmemiştir. Bundan dolayı Türk edebiyatı içinde İslâmî bir öykü geleneği tabiri rahatlıkla kullanılabilirken İslâmî bir roman geleneğinden bahsedilemez. Bu bağlamda İslâmcı yazarların roman yerine öykü türünü daha çok kullanarak kurmacaya dayalı edebiyat üretmelerinin arka planı değerlendirilmeye muhtaçtır.

2.2.2.1 Tür-İnanç Gerilimi: Roman Türünün “Marazlığı”

İslâmcı yazarların roman türünde yazmaktan çekinmesinin nedeni genellikle romanın doğuşunu ifade eden türsel kaygılardan kaynaklanmaktadır. Türün sahip olduğu üretim şekli ve Batılı bir tür olarak gösterdiği tarihsel gelişim süreci romanın İslâmcı yazarlar arasında çekinceyle yaklaşıl原因 bir tür olmasına neden olmuştur. Yazarlar ve halk arasında romanın “boş bir uğraş”, “muzır bir tür”, “sakıncalı bir edebî tür”, “müfsid bir araç” olarak tanımlanması (Andı, 2013:26) türün dinle ilgisine bağlanır.

Roman türü ile inancın gerilimli ilişkisine değinen Murat Belge (2009a:294), Türk edebiyatı tarihinde İslâmcı bir geleneğin hep var olduğunu ancak romanda bunun başılamadığına dikkat çeker. Belge, özellikle şiir türünde Mehmet Âkif, Necip Fazıl, Sezai Karakoç ile kesintisiz bir çizgi halinde İslâmcı geleneğin devam ettiğini belirtir. Hatta İslâmcı ideolojinin baskın altında tutulduğu zorlu dönemlerde bile İslâmcıların şiir yayımlamaktan geriye durmadığını vurgular. Ancak romanda böyle bir gelenek oluşamamıştır. Roman türünün Tanzimat dönemi edebiyatından beri popüler tür olma vasfının İslâmcı yazarlar arasında görmezden gelinmesi hayli ilginçtir. Konu hakkında Belge, roman türünde 1960’lı yıllara kadar tek bilinçli girişim olarak değerlendirilebilecek olan *A'mâk-ı Hayal*’in herhangi bir roman değerinin olmadığını, yazarı Şehbenderzade Filibeli Ahmed Hilmi’nin İslâmcı nitelemesine uyan kişi olarak tanımlamasına rağmen, İslâmcılıktan çok Türkçülükle ilişkilendirilebilecek öğelerin romanlarında baskın olduğunu ifade eder (2009a: 293). Belge, romandaki gecikmeyi tür ile inanç arasındaki bir gerilime bağlar. Buna göre roman türünün “doğuşunun zamanı ve koşulları, bağlı olduğu entelektüel gelişme çizgisi gibi çeşitli koşulları, ampirist geleneğe sıkı bağlı” olması ile romanın sahip olduğu Batılı anlayış ve ahlâk herhangi bir din gibi İslâm’ın öngördüğü temel metafizikle uyuşmaz. “Kartezyen felsefe ve nedensellik ilkesi, maddî gerçeklik dünyası, tikel ve somut, somut yer ve mekânda var olan birey” gibi türün niteliklerini sağlayan temel unsurlar romanın dinle gerilimli bir ilişki yaşamasına sebep olur (Belge, 2009a:294).

Murat Belge’nin İslâmî edebiyatta roman türünün gelişmemesini tür ve inanç arasındaki gerilime bağlaması aslında birçok araştırmacının sahip çıktığı bir olgudur. Özellikle Batılı romanın sahip olduğu *profane* gerçeklik dünyası, İslâmî edebiyatın

çokça üzerinde durduğu mutlak hakikate dayalı gerçeklik kurgusuna aykırıdır. Ayrıca romanın bireyciliği öne çıkaran tavrı, tasvir ile ayrıntı üzerine kurulan yapısı, doğuşuna etken eden Batılı modernist zihniyet İslâmî edebiyat içinde gelişimini zorlaştıran etkenlerdir. Romanın kökeni ve türsel özellikleri üzerine yapılan bazı değerlendirmeler ele alındığında İslâmcı yazarların roman türündeki kaygılarının temeli daha iyi anlaşılabilir.

Roman hakkında tarihsel bakış açısı ile yapılan değerlendirmelerde genellikle roman türüyle ile Batı modernitesi arasında bir ilişki kurulur. Batı'nın 17. ve 18. yüzyıllarda yaşadığı toplumsal değişimlerin bir edebî sonucu olarak ortaya çıktığı düşünülen roman, Batı modernitesinin sahip olduğu burjuvazi, kapitalizm, bireyselleşme gibi olguları içerdiği öne sürülür. Bu bakımdan roman Batılı bir anlatı formu olarak tanımlanır. Batı'nın ilerlemeci zihniyetine uygun olarak modern toplum yapısının sürekli değişken olduğu savı üzerinden romanın da sürekli gelişmekte ve değişmekte olan bir tür olduğu da ayrıca tespit edilmektedir (Bahtin, 2014: 164). Romanın toplumsallıkla ilişkisi konusunda Ian Watt, Georg Lukacs gibi araştırmacıların fikirleri konunun anlaşılmasına fayda sağlayacaktır.

Ian Watt'a göre Batı'da gelişen modern düşünce romanın doğuşunu ve biçimini etkilemiştir. Buna göre Descartes, Locke ve Hume ile anılan akılcı ve deneysel düşünme geleneği, roman türünün sahip olduğu gerçeklik algısının kaynağı olmuştur. Bu yeni gerçeklik anlayışı geleneksel anlatılardaki hakikat arayışı şeklindeki anlayışı tümünden değiştirmiştir (Watt, 2007: 15). Watt'a göre önceki metinlerin hakikate dair geleneksel gerçeklik algısına ilk kez roman karşı çıkmıştır. Romanın başlıca hakikat ölçüsü bireysel yaşantılar sonucu oluşan yeni hakikattir (Watt-Barthes, 2002: 16). Bu nedenle roman geleneksel olmayanla var olur. Artık işlenen konuların bireyin yaşadığı deneyimlerden kurulması, Descartes'ın *cogito*'suna benzer olarak bireysel olanın öne çıkmasını sağlamıştır (Watt, Barthes, 2002: 20). “Edebiyattaki bu değişiklik, genel değerlerin, tümellerin bir kenara bırakılmasıyla ve felsefi gerçeklikte olduğu gibi, tek tek gerçeklere önem verilmesiyle bağlantılıydı” (Watt-Barthes, 2002: 21). Duyumlar üzerine gelişen bu yeni gerçeklik anlayışı yeni ve modern bir paradigmanın sonucudur. Bu durumda romanlar geleneksel anlatılardan farklı olarak bireyleri ve onların çevresini ayrıntısıyla yansıtmaya önem vermeye başlar. “Romanı diğer edebiyat türlerinden ayırt eden husus hem karakterlerinin bireyselleşmelerine hem de

yaşadıkları çevrenin ayrıntılı sunumuna büyük önem vermesidir” (Watt, 2007: 19). Metinde artık tipler ve genelleştirmeler yerine özel adlar ve özel karakterler sunulmaya başlanır. Roman türünün bireyselleşme odaklı teması hem gerçeklik hem de geleneksel değerlerle ilgili birçok kavramın değişimini gerektirmiştir. Ian Watt’a göre roman bireyci yönelimi en iyi gösteren edebiyat metinleridir (Watt, Barthes, 2002: 16). Ayrıca zaman anlatımında artık “yaşamın zamansal terimlerle betimlenmesi” anlatıyı yeni bir fonksiyona sokar (Watt, Barthes, 2002: 25-32). Somut ve biricik olmak üzerine kurulu yeni anlatı biçimi, var olan diğer biçimlerden her yönüyle ayrı bir atmosfer içinde işlerdi. Zamanın işleniş mantığı bireyin zihnine odaklanan bilinç akışı yöntemi ile romanın gerçeklik algısını daha da farklılaştırır. Zaman akışının şimdiki ana yoğunlaştırılması, okuyucunun zaman izlemine daha yerel ve odak bir noktada tutulması romanın kolektif zihin yerine bireysel odağa yönelimini gösterir. Ancak “Geleneksel olarak tragedyalarda, komedyalarda ve romanslarda mekân anlayışı neredeyse zaman boyutu kadar genel ve muğlak” (Watt, 2007: 29). Geleneksel anlatılardaki zamanın belirsizliği ve genelliğine dair vurgu her an her yerde oluşabilecek olan üzerine kuruluyken bu fonksiyon farklılaştırılır. Zamana ve mekâna farklı bakma anlayışı edebî dilin de dönüşümünü gerektirmiştir. Edebî dil daha işlevli, daha somut ve ayrıntılı bir şekil kazanır (Watt, 2007: 34). Yazarın muhayyilesinin ürünü olan roman; tarihten, mitolojiden, efsanelerden değil artık bireyin kendisi ve hayatıydı. Böylece geleneksel anlatılardan farklı olarak anlatının sahiciliği yakalanmak hedeflenir. Roman bu nedenle gerçekliği yakalayan bir metin havasına bürünür. Çağdaş toplumun birer temsilcisi olarak bireyler bilinç, değer ve zaman bağlamında her anlamda bir keşif edasıyla sunulur. Roland Barthes birey odaklı bütün bu söylemleri Gustave Flaubert’in *Madam Bovary* romanı üzerinde temellendirir (Watt, Barthes, 2002: 61).

Watt ve Barthes’ın temel iddiası Descartes, Locke, Hume gibi felsefecilerin ortaya koyduğu gerçekçi düşünce geleneği ile romancıların geliştirdiği yeni biçimsel yenilikler arasında paralellikler bulunmasıdır. Bu yeni durum roman türünün bireyin duygu, düşünce ve elbette mahremiyeti üzerinden bir kurmaca üretmesine yol açar. Bu bağlamda Orhan Koçak, Georg Lukacs’ın *Roman Kuramı* kitabına yazdığı “Sunuş” yazısında, Lukacs’ın romanın doğuşunu insan bilincindeki radikal bir kopuşa denk düşürdüğünü yazar (Koçak, 2003: 11). Georg Lukacs romanı genel olarak şöyle

tanımlar: “Roman Tanrı'nın terk ettiği bir dünyanın epiğidir. Roman kahramanının psikolojisi daimoniktir [bireyselleşmeye meyilli]; romanın nesnelliği, olgun insanın anlamın gerçekliğe asla tümüyle nüfuz edemeyeceğine ama anlam olmaksızın da gerçekliğin özsüz bir hiç olacağına dair bilgisidir” (Lukacs, 2003: 94). Artık roman, Orhan Koçak'ın ifadesiyle, epik anlatı geleneğinden, bütünlüğünün parçalandığı modern dünyaya geçişin adıdır. Sonuçta roman “deneysel bir girişimdir” ve öznel bir iradenin ürünüdür (Koçak,2003: 14). Bu da onu hakikatle olan kopuşun simgesi yapacaktır.

Romanın doğuşuna dair değinilmesi gereken bir başka konu, türün kapitalist toplum yapısıyla ilişkisidir. L. L. Goldmann'a göre edebî metin doğduğu toplumsal zihniyetle yakından ilişkilidir. Metinler, toplumsal zeminin dünya görüşlerini temsil eder. Yazarlar yaşadıkları toplumsal yapının dünya görüşünü metinler haline getirir. Goldmann, edebî metni ve toplumsal zemini bir analogi şeklinde düşünür. Metinler toplumsal zeminin koşullarına göre ortaya çıktığına göre 18. ve 19. yüzyıl Avrupa'sının kapitalist toplumunun doğal sonucu romanlardır. Bu bağlamda Goldmann, romanın gelişiminde “kapitalizmin yarattığı pazar ekonomisinin” önemini vurgular (aktaran Parla, 2013: 38-39). Georg Lukacs da toplumsal bağlamda henüz iş bölümünün parçalanmadığı, bireylerin üretim sürecinin içinde olduğu bir dünyadan parçalanmanın, yabancılaşmanın ve üretimin bölünmesi üzerine kurulu bir dünyaya geçişi ifade eden kapitalist sürece özgü tür olarak romanı gösterir: “Roman, hiçbir kurala uymayı ve her biçime girebilmesiyle, kapitalist üretimin parçalanmışlığını yansıtır” (aktaran, Parla, 2013: 38). Berna Moran tarafından da romanın doğuşuna dair yukarıdaki değerlendirmeler aynen savunulur: “Biliyoruz ki bizde roman, Batı'da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak çıkmadı ortaya” (Moran, 2005:9). Sanayi Devrimi'yle ortaya çıkan üretim sürecinin yabancılaşmayı ve bireyselleşmeyi doğurması, bireysel düşünüş ve davranış biçiminin de roman ile karşılık bulması romanın tarihsel doğuş sürecini toplumsal zemin ile birlikte düşünmeyi haklı çıkardığı söylenebilir.

Romanının doğuşunun kökeniyle ilgili yukarıda verilen değerlendirmeler, 18. ve 19. yüzyıl Avrupa romanına dair değerlendirmelerdir. 20. yüzyıla gelindiğinde

romanın değişikliklere uğradığı, metin yazma tekniklerinin çeşitlendiğı, türün birçok süreçten geçtiğı görülür. Ancak İslâmî duyarlıklı öykücülerin romana bakışı romanın çıktığı medeniyet ve romanın teknik meseleleri üzerine yukarıda verilen genel izlenimlere dayanır. Romanın doğuşuna dair belirtilen gerçeklik, bireycilik, kapitalizm, tasvir ve mahremiyete dayalı türsel özellikleri türle inançlar arasında bir gerilim oluşmasının ve bu yüzden dindar yazarların romanla mesafeli olmalarının temel nedenidir. Dünya edebiyatında dindar birçok yazarın roman türü ile anlatı yolunu tercih etmesine rağmen İslâmcı yazarların romanı tercih etmemesinde de İslâmî yaşamla doğrudan ilişkisi bulunmaktadır.

Birçok yönden edebî metinler içinde doğdukları toplumun ruhunu yansıtır. Roman da içinde doğduğu toplumun ruhunu verir. İslâmcı yazarlar öyküyü modern teknikleriyle kabul ederken romanı kabul etmemelerinin temelinde bu düşünce yatar. Konu hakkında çalışmalar yapan M. Fatih Andı, romanın Batı’yla ve Batı edebiyatını besleyen tarihsel gelişime, ekonomik yapıya ve kültürel zemine ait olduğunu ifade eder. Andı’ya göre romanın sahip olduğu yapısal özellikleri, ortaya koyduğu davranış normları, insan ve hayat tipolojileri, yaşamı algılama tarzı, mesneviler, kıssalar ve şarkılar gibi edebî türler ile tahkiye anlayışından beslenen edebî geleneğe uyuşmadığını söyler. Ayrıca roman burjuvazi ile ilişkili bir türdür. Andı genel manada romanın teknik unsurları ve modernite zihniyetiyle ilişkisi yüzünden İslâm’a uymadığını söyler (Andı, 2013: 9; Yardım, 2008: 417). Roman vesilesiyle geleneksel cemaat yapısından koparılarak yeni bir bireyci tipin ortaya çıkarıldığını (Andı, 2013: 16-17), bu sürecin deformasyona neden olduğunu fark edildiğini belirtir:

Roman, bizim toplumumuzda da modern (Batılılaşmış) bir hayatı, geleneksel olandan farklı bir sosyal yapıyı öngörüyordu ve toplum içine böyle bir vizyonla giriyor; ona, onu değiştirecek, alt üst edecek bir dünyayı sunuyordu. Buna karşılık kolektif gayr-i şuur, bu ‘yeni’ karşısında tedirginlik duydu, pasif savunmayı seçti, aktif bir şekilde önleyemediğı bir olguya karşı teşbih böceğı misali kendisini kapatmaya çalışmakla deformasyona direnmeyi denedi. (Andı, 2013:19).

Fatih Andı’ya göre “İslâmcı edebî söylemde romanın ötelenmesinin bir nedeni onun modernitenin ürettiğı hayat, ideoloji veya zihniyeti üreten bir alet olmasıdır.” Romanın “Batı dışı toplumlara Batılının yaşama kodlarını ve varlık algısını, insan kabullerini” taşıdığını vurgulayan Andı, “Batı modernitesinin estetik bir alanını gösteren roman İslâm medeniyetine estetik tavrını gösterebileceğı bir düzlem

olamayacağı” görüşünü benimser. Roman türünün teknik ve zihniyet unsurları olarak belirtilen “trajedi, çatışma, entrika, kelimelerle görselleştirme, tasvir etme gibi unsurların romanın kabullenişini zorlaştırdığını savunan Andı, özellikle romanın ayrıntı ve tasvir yönlerinden dolayı insan tahayyülüne olumsuz etki ettiğini, onu yoksullaştırdığını da ekler (Andı, 24.12.2020). Batı ile İslâmî olmayan demek olan “bâtıl” arasında bir ilişki kurularak bâtılın tasvir edilmesi tasvip edilmez. Andı’nın bu konuda tavrı oldukça nettir: “Bâtılı tasvir saf zihinleri idlâl eder” (Andı 1996, 41).

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın roman türünün Türk edebiyatına geç girme nedenleri olarak saydıklarına bağlı olarak Andı, roman türünde neden gecikme yaşandığını zıt açılardan değerlendirir. Andı, Türk edebiyatında mahremiyet esaslı edebî geleneğe romanın ters düştüğünü belirtir. Bunun temel nedeni; Batı dünyasında Hristiyanlıktan gelen günah çıkartma müessesesi ve kapitalist toplum yaşayışının ferde dayalı oluşundan dolayı romanda beliren şahsi mahremiyetleri ifşa eden kurgu biçimidir (Andı, 2013:26-27). Andı, Batı romanında görülen trajedi olgusuna da değinir. Hristiyan geleneğindeki insanın doğuştan suçlu olduğuna dayalı trajik unsur, romanın çatışma kurgusunun trajediye dayanmasına sağlar. Beşir Ayvazoğlu ise İslâm sanatlarında trajedi ve çatışmadan kaçınılan bir anlayışı dile getirir (Ayvazoğlu, 2019: 147).

Fatih Andı’nın roman söylemi Ahmet Hamdi Tanpınar’ın edebiyat tarihçiliğine karşıt bir söylem olarak okunabilir. Tanpınar, Türk edebiyatında romanın gelişmemesini bireyin yakalanamamış olmasına bağlar ve insanı yakalayamayan bir medeniyetin eleştirisini yapar. Tanpınar’a göre Müslüman muhayyilesinde bireysel düşünüş, tenkit fikri ve kadın-erkek ilişkisinin yokluğu Türk edebiyatında roman gibi uzun psikolojik tahlil isteyen metinlerin gelişmemesine neden olmuştur. Yine içe yönelme (introspection) olmaması bir başka unsurdur. Tanpınar’a göre romanda Hristiyanlık anlayışından gelen içe yönelme anlayışı vardır. Böylece içe yönelme ile sıkıntıları anlatma ve günah çıkartma söz konusu olur. Ayrıca ifşa sanatı denilebilecek bu durum, toplumumuzda görülen gizlilik ahlâkı nedeniyle yaşanmamıştır. Bizdeki gelenek ve görenekler ifşa yerine gizliliği esas alır. Tanpınar toplumda diyalogun olmadığını, bu nedenle kadın erkek ilişkilerinin gelişmediğini de ekler (Tanpınar, 2003:28-33). Batı romanını işte bu olgular doğurmuş ve geliştirmiştir. Ancak Tanpınar’ın bahsettiği eleştiriler bağlamında roman gibi türlerin yazılamamasının

nedeni gerçekten de Müslümanların muhayyile sorunlarından mı yoksa bir tercih ile mi ilgilidir? İki ayrı tarih, iki ayrı dünya ve medeniyet anlayışının edebî zevklerini, insana ve evren dair tasavvurlarını benzer tür ve algılarda vermesini beklemek ne kadar doğrudur?

İslâm sanatlarında surete dayalı tasvir, mahremiyete dayalı betimleme yasaklanmıştır ve bu nedenle pek tasvip edilmez (Ayvazoğlu, 2019: 23). Tefekkür ve tasavvufa dayanan estetik tahayyül, derinlikli ve geniş bir perspektiften yaklaşılr. Ancak heykel, resim gibi sureti teşhir eden sanatlar gibi romanın da tasvir üzerinden teşekkül etmesi İslâm sanatlarında romanın gelişimini uzun yıllar geciktirmiştir.

Yukarıda belirtilen görüşler ışında romanın bir ifşa sanatı olduğu tezini doğurmuş, bu yüzden roman yazımını sorunlu bir algıda yürütülmesine sebep olmuştur. Romana yaklaşım konusunda öne çıkan bir diğer isim Cemil Meriç'tir. Meriç, romanı Batılılaşma aracı olarak görür. Ona göre göre bu bağlamda “toplumu ıslah etmek” romancıların ortak amacıdır (Meriç, 2008: 143). Ayrıca romanın mahremiyeti ifşa ettiğine dair genel söylemin de dillendiren Cemil Meriç'e göre roman modern batı tarihinin bir ürünüdür ve sınıf kavgalarının sonucunda ortaya çıkmış toplumsal bir hastalığın ve tedirginliğin ürünüdür. Romanın bir ifşa olduğunu belirten Meriç'e göre “kahraman evlerin damını açar, bizi yatak odalarına.” Dişi bir manevi iklim ve daha geveze bir toplum ile ilişkisine değinir (Meriç, 2013: 121). Bu nedenle Osmanlı'da romana ihtiyaç duyulmadığı, hayali çözüm yollarının aranmaya kalkışılmadığını da ekler. Hatta İslâmcı kesimde bu nedenle romandan korkulduğu da söylenir (Barbarosoğlu, 03.04.2020).

İslâmî duyarlılık ve gelenek damarıyla beslenmiş olan birçok yazarın roman yazmama nedeni mahremi ifşa durumu olabilir. Ancak romanın yazılmamasını çatışma, trajedi gibi unsurlarla açıklamak zorakidir. Çünkü Kur'ân kıssalarında bile çatışma kurgusunun olduğu görülmektedir. Romana dair ortaya konulan görüşlere karşı çıkan Necip Tosun, inanç nitelikli olarak değerlendirdiği Şark edebiyatında çatışma ve trajedi olmadığı/olamayacağı ve bu nedenle romanda veya öyküde bu temaların işlenmesinin geleneksel tutuma aykırı olduğu söylemine katılmaz. Şark/İslâm eserlerine bakıldığında çatışmasız bir kurgunun olmadığını belirtir (2020: 226-230). Öykü metinlerinde çatışma unsurunu sıkça kullanan Rasim Özdenören de

çatışma unsurunun olamayacağı söylemine karşı çıkar: “Bazıları Müslüman insanda trajik fenomen olmaz görüşünde. Ben bu konuda tam aksi görüşe sahibim. Trajik olan Müslüman insanın yaşantısında baştan beri var olagelmıştır.” (aktaran, Harmancı: 2009: 324)

Romanın tür-inanç gerilimi doğurmasına belirten bir diğer kavram da romanda gerçeklik meselesidir. Modern romandaki pozitivist gerçeklik kavranabilen, duyular aracılığıyla deneyimlenebilen bir gerçeklik olması, İslâmcı yazarların mutlak hakikate dayalı gerçeklik anlayışıyla örtüşmez. Romanın gerçeklik algısında geleneksel kurmacadan farklı olarak bireylerin ismi olması, mekânların isimleriyle birlikte tanımlanıyor olması geleneksel algıdan farklı bir gerçeklik algısını yaratmıştır. Geleneksel tahkiye anlayışındaki kurmaca gerçeklik somut tikeller ve nesnelerle değil, idelerle kavranır. Bireyler değil genellenebilir tipler ve arketiplerle gerçeklik algısı yaratılır. Aynı şekilde nedensellik ilkesi aranmaz. Ayrıca zamansız ve mekânsız bir tasvir algısı onun gerçeklik algısını belirler (Şakar, 2019: 37).

Sonuç olarak roman türünün sahip olduğu türsel özellikleri nedeniyle 1960 ile 1990 arasında yazan birçok yazarın roman yerine öykü türünü bir anlatı formu olarak seçmesine vesile olmuştur. Tanzimat’tan beri Türk modernleşmesi bağlamında yürütülen birçok tartışmanın 1960 sonrası İslâmcı yazarlar arasında devam ettiği ve hangi türlerin kullanılacağı, ya da türlerin nasıl kullanılması gerektiğine dair tartışmaların yaşanmasına sebep olmuştur. Bu sayede kurmaca metinler üretilmede öykü türünü kullanmak daha makbul sayılmıştır.

2.2.2.2 Kemalist Romanların Bellekteki İzleri

İslâmcı yazarların roman yerine öyküye yönelmenin bir sebebi de Türk edebiyatı tarihi içinde romanın gösterdiği gelişim sürecidir. Erken Cumhuriyet döneminde (1923-1940) yazılan edebiyat ürünlerinde din ve geleneğin ötekileştirildiği gerekçesiyle romana pek olumlu bakılmaz. Bunun temelinde romanda sıkça işlenen Batılı modernite söylemidir (Çayır, 2015:8). Mustafa Miyasoğlu’na göre “Batılılaşma hastalığını” ithal eden Cumhuriyet romanlarında Müslümanlar homojen bir biçimde algılanmış, genellikle olumsuz yönleriyle ele alınmıştır (Miyasoğlu, 1999: 45). Böylece romana karşı 1980’e kadar negatif bir bakış açısıyla yaklaşılmasına neden

olunmuştur. Romana dair bu bilgi ve hafızalarda yer edinmiş bu türden örnekler İslâmî duyarlılık öykü yazarlarının romana karşı bir tepki geliştirmesine neden olmuştur. Romanın bu işlevle kullanılmış olması İslâmî kesimin türe bakışını, okuma ve yazma hevesini olumsuz etkilemiştir (Çayır, 2015: 8). Ayrıca hidayet romanlarının da bir karşı hamleyle yazılmasının nedeni de “Cumhuriyet romanları” olmuştur (Çayır, 2015: 45).

Türk modernleşmesinin Tanzimat’tan Erken Dönem Cumhuriyet yıllarına kadar modernleşirmeci ve Batılılaştırmacı söyleminin yansıtıcılarından ve tanıkların biri de roman türüdür. Batılılaşma eksenli modernleşme ve toplumsal değişim isteğine en önemli katkılardan biri edebî metinler ve romanlar üzerinden gerçekleştirilmiştir (bkz: Evin, 2004:103; Mardin, 2003: 15, 41; Moran, 2005: 12). Romanları üreten yazarların da Batılı kimlikle temayüz etmesi nedeniyle Batılı modernleşme biçimi romanlarda sıklıkla tekrar edilir (Timur, 2002: 46). Cumhuriyet aydın ve yazarları romanlar aracılığıyla Cumhuriyet’in temel prensiplerini, aydınlanmacı mesajını ve batıcı ilkelerini yayma amacı gütmüşlerdir. Metinlerde bir toplumsal mühendislik şeklinde toplum dönüştürölmek istenmiştir. Nitekim “Osmanlı kimliğinden Türk kimliğine geçişi romanlar anlatmıştır” (Timur, 2002: 70). Kemalist devrimlere uygun zeminde “makbul vatandaş” amacı güdülmüş, bu bağlamda bilinçlendirme yapılmış, ideolojik söylemler üzerinden metinler inşa edilmiştir. Kemalist ideolojik söylemin içinde din ve gelenek dışlanmış, bir öteki olarak kalmıştır. Batı modernitesi üzerinden yapılan dönüştürme hareketinin en önemli araçlarından biri romanlar olmuştur. Miyasoğlu’na göre “Halide Edip, Reşat Nuri ve Yakup Kadri gibi romancılar, Cumhuriyet’in ilânıyla birlikte, (...) resmî ideolojinin sözcülüğünü yapmaya, masa başında oluşturulmuş yanlış tarih anlayışıyla eserler vermeye ve geçmişi –dinî ve tarihî şahsiyetleriyle- karalamaya başladılar. O yüzden de eserlerinin önemli bir kısmı ideolojiktir, hastalıklıdır” (Miyasoğlu, 1999:196).

Kemalist romanlarda dine ve geleneğe karşı genellikle olumsuz görüntüler çizilmiştir. İmam, cami, dinî değerler gibi konularda yaratılan tipler kötü niyetli kişiler olarak tasarlanmıştır. “Yobaz”, “bağnaz”, “mürteci”, “çağ-dışı”, “hilafet bağılı”, “kötürüm” nitelemeleriyle anılan Müslüman tipler güdümlü bir edebiyatın eseridir. Erken Cumhuriyet döneminde edebiyat, kendi haline bırakılan bir alan değildir. Bu dönemde edebiyat Batılılaşma odaklı seküler laik bir düzenin inşası

için kullanılan bir araçtır. Kitlelerin devrimin ruhunu anlaması, bu ruha ortak olması ve buna uygun yaşam pratikleri geliştirmesi için edebiyat bir araçtır. Gecikmiş modern ulus devletlerde edebiyattan beklenen ortaklı uzlaşlar, icat etme gereğine uygun olarak edebiyat bir düzen kurucu işlevle değerlendirilmiştir (bkz, Jusdanis: 1998). Bu bağlamda devrimin sahip olduğu Batılı modernleşme felsefesine bağlı bir içerik üretimi söz konusu olmuştur. İdeolojik ve güdümlü bir edebiyat içinde roman türü birçok özelliğiyle bu beklentileri karşılamış bir türdür. Yakup Kadri, Reşat Nuri, Halide Edip gibi dönemin önde gelen romancıları Kemalist inkılâplar ışığında ürettikleri metinlerle Kemalist söylemi yaygınlaştırırlar:

Cumhuriyet romanlarının kurgusu bu yeni “medenî” hayat biçimlerini ele alır; dekorlar, yiyecekler, yeni tüketim kalıpları, kıyafetler romanların fonunu oluşturur. Bu şekilde ilerlemeci ve medenî cumhuriyet bireylerinin ideal özellikleri ve ahlakî ritüelleri yüceltilir. Çay salonları, akşam yemekleri, balolar ve kent caddeleri kadın ve erkeğin sosyalleşme sürecini gerçekleştirdiği kamusal mekânlar olarak işlev görür. Ele ele yürüyen evli çiftler, balolarda dans eden, el sıkışan, birlikte akşam yemeğine çıkan kadın ve erkekler iki cinsiyetin Avrupa tarzını karşılaşturma biçimlerini niteler (Göle, 2000a: 24-25).

Erken Cumhuriyet romanlarının Batılı modernleşme komsundaki işlevi bu yönüyle öykücülerin romana bakışını olumsuz etkileyen bir nedendir. Romanlarda görülen tipler ve hayatlar İslâmî kesim gibi yazarların roman okumasını etkilemiştir (bkz. Andı, 2013). “Geçmişî kötülemek”, İslâmî yaşam biçimi ve düşünüş modelini gündelik hayattan çıkarmak ve Atatürk devrimlerinin toplumsal tabana yaymak amacıyla kullanılan roman türü yazarların öyküye yönelmelerine vesile olmuştur.

2.2.2.3 Sol/Marksist Romanların Etkisi

Kemalist rejimin mühendisliğinde yazılan romanların benzerleri olarak 1950-1980 yılları arasında sol edebiyatın ürettiği romanlar da İslâmcı yazarların roman türü yerine öyküye yönelmelerinde etki etmiştir. Bu dönemde solcu yazarların roman türünü önemli bir araç kullanmalarından dolayı İslâmcı yazarların öyküye kaymasına neden bir konu olması itibariyle de önemlidir. Bu iki edebî anlayış 1980’li yıllara kadar siyasal alanda yapılan mücadeleye benzer şekilde edebî zeminde de mücadeleye devam etmiştir. Kuşkusuz Marksizm’de roman çok önemli bir türdür. Toplumsal eğitim için edebiyat bir araç olarak kullanılırken roman teknik yapısı ile bu amaca

hizmet eder. Politik roman türünün bir şekli olarak Marksist güdümlü romanlar Türkiye’de de bir dönem toplumcu gerçekçi yapısıyla öne çıkmıştır. Sol edebiyatın 1950-1980 yılları arasında yoğun olarak romanı kullanmış olduğu görülür (bkz. Kaplan 1997, Irmak 2018). Bu romanlarda din, imam ve geleneğe dair üretilen söylemler Kemalist söylemin benzeri ve tekrarıdır. Hasan Bülent Kahraman’a göre sosyalist köy romanında karton tipler olarak kategorize edilen imam ve ağa tipleri ideolojik ve ekonomik gericiliğin sembolleridirler (Kahraman, 2014: 120).

Köy romanları üzerinde araştırma yapan Ramazan Kaplan’a göre yazarlar, dinî kavramları olduğundan farklı gösterme şeklinde sık bir anlayışla ele almış, din hakkında alay eden üslup takınmışlardır (Kaplan, 1997: 547). Yine köylülerin batıl inançlara dayalı bir yaşam sürdüğü ileri sürülmüştür. Köylüyü ezen eşkıyalık ise sosyal düzenin değişimi için geçerli bir yol olarak öne çıkarılmıştır (Kaplan 1997: 548, 554). Ayrıca köy romanlarında yazarların kendi ideolojik düşüncelerini köylülerin düşünceleriymiş gibi işlemeleri (Kaplan, 1997: 547) ve yaratılmak istenen köy ve köylü imajı İslâmî duyarlıklı öykünün karşı çıktığı temel hususlardır. Beşir Ayvazoğlu’na göre Marksist yazarlar kapitalizme karşı olan tavırlarına rağmen Batılı kültür birikimiyle yazar, bu nedenle diğer İslâmî temsil etme konusunda “Batı yakası”nda kalan, diğer kesimlerle aynı tavırdadır Ayvazoğlu’na göre bu yazarlar “Anadolu insanının değerlerini ve geleneğini sömüren” yazarlardır (Ayvazoğlu, 1982, 222-223). İslâmcı yazarlar köy yazarlarının yetiştirilme sistemine dikkati çekerek üretilen içeriklere karşı çıkmıştır:

Sizin köy edebiyatçıları diye andığınız yazarların büyük çoğunluğu, böylesine bir devlet politikasının gereği olarak, devşirme usulüyle, köylerden toplanıp Köy Enstitüleri’nde bir araya getirilen ve tekrar köylerine dönerek oraları değiştirme misyonuyla eğitilen insanlar arasından çıkmıştır. Onların, halkın değerlerine, inançlarına, kültürüne ve bütünüyle hayatına karşı olan öfkeleri, alayları, düşünerek ulaştıkları bir şey değildi. Onlara köye döndüklerinde, yobaz imamdan, örümcek kafalı şeyhten, hurafelerden, çağdışı inançlardan ve hilafet sevdasından kurtarılması gereken bir halkla nasıl mücadele edecekleri öğretiliyordu. Böyle bir misyonu yüklenen on sekiz yirmi yaşındaki gençler, köyleri ve okudukları okulların dışında bir de Batı kültürüne ve edebiyatına açılan tek bir pencereden bakıyorlardı geleceğe ve dünyaya. İçinde yaşadıkları toplumun somut gerçekliklerini, görebildikleri doğrularını ve değerlerini de işte bu açıdan değerlendirebiliyorlardı ancak. Bu insanlardan yazar olanlar, öykülerini, romanlarını, şiirlerini böyle bir misyon ve açıyla yazdılar; birçok yetenek bu dar açıda boğuldu (Akçay, 2003: 14).

Sol edebiyatın romanda anlattığı köy ve köylünün gerçek olmadığı iddiasıyla İslâmcı yazarlar, köyü ve köylüyü anlatma girişimine girer. Ya romanla ya da öyküyle bir şekilde dindar taşralı kesimin gerçekleri anlatılmak amaçlanır. Bu konuda ilk telkin Sezai Karakoç'tan gelir. Karakoç'un 1964 yılında *Yeni İstanbul* gazetesinde yazdığı "Kasaba Edebiyatı" başlıklı yazısı, modern İslâmî duyarlıklı öykücülüğün misyonunu belirler. Romanda ve öyküde neyin nasıl yazılması gerektiğini belirten yazıda Karakoç, "küçük şehir veya kasaba edebiyatı" olarak lanse ettiği edebî bilinçle sol edebiyatın güdümlü bir şekilde kullandığı taşralının gerçekler bağlamında ele alınması gerektiğine dikkati çeker (Karakoç, 2012a: 62-66). İleriki bölümlerde de üzerinde daha ayrıntılı bir şekilde durulacağı üzere, kasaba edebiyatı konusu, Karakoç'un adeta İslâmî duyarlıklı öyküye yön veren bir telkini şeklinde değerlendirmek mümkündür. Karakoç'un yazıda sol romanın anlattığı köy ve insan gerçekliğinin eleştirisini yapması, sol edebiyata karşı edebî alanda bir mücadeleyi işaret ettiği anlaşılmaktadır. Bu bakımdan 1960'lı yıllarda üretilmeye başlanan İslâmî duyarlıklı öykülerin bu işaret doğrultusunda hareket ettiği söylenebilir. Ayrıca öykünün güdümlü olmaması gerektiğine dikkat çeken Karakoç sonraki yıllarda sol romanın bu özelliğini hatırlatarak sol roman eleştirisi yaparak romanın güdümlü ve partizan konular bağlamında ilerlediğini vurgular (Karakoç, 2012a: 58-59).

"Romanla Hikâyenin Arası Açılıyor" başlıklı yazısında Sezai Karakoç yine 1960'larda sol romanın halini verirken adeta hikâyenin gidişatını önemser:

Roman, böyle, görünüşte realist, aslıdaysa, sol partizanı bir edebiyat havasında giderken, hikâye, kısa zamanda, edebiyatın bütün ufkuna bakmaya başlamıştır. Realist ve gerçekten başarılı hikâyenin yanında yeni alanların hikâyeleri belirmiştir. (...) Roman, bağınaz partizanlığın elinde can çekişirken, hikâye irrasyonele, tabiatüstüne kadar uzanmıştır. Bu öz zenginliği, bir deyiş ve biçim çokluğuna da yol açmış, hikâyeyi, roman gibi hep aynı yönün ağlarına takılmaktan, kurumak ve yozlaşmaktan kurtarmıştır. En yerli yaşamalardan en soyut konulara kadar el atılmaya çalışılmış, git git, birçok estetik kişilikler ortaya çıkmıştır. (Karakoç, 2012a: 59)

Bu amaçla ilk olarak Nurettin Topçu'nun da etkisiyle Mustafa Kutlu'nun öyküleri görülmektedir. Kutlu'nun ilk öykü kitapları olan *Ortadaki Adam* (1970) ile *Gönül İş* (1974) kitapları taşranın dindar insanına ve yaşamına sol romanın gösterdiği unsurlardan karşıt bir söylemle odaklanır. Şevket Bulut'un *Al Karısı* (1971), *Sarı Arabalar* (1974), *Dilek Çınarı* (1975), Metin Önal Mengüşoğlu'nun *Gâvur Kayırcılar* gibi öykü kitapları sol romanın anlattığı içerikten farklı bir kavrayışla taşraya ve kente

göç eden taşralıya odaklanan metinlerdir.³⁵ Öykülerde kasabanın dindar insanları saf ve sade, hurafeye karışmayan, dinini bilen, geleneğine sahip çıkan, okuyup yazan, uyanık, kötü ve cahil olmayan bir tasavvurla inşa edilir. Bu bakımdan yazarların 1960'lı yılların sonundan itibaren sol romanın inşa ettiği insan söylemine öykü türüyle karşıt bir söylem geliştirdiği görülmektedir. Dolayısıyla sol romanın köy edebiyatı imajıyla proleter işçi sınıfına yönelik güdümlü edebî anlayışına karşılık İslâmcı yazarların roman türünden başka bir türe yönelmesini sağlamıştır (Bahadıroğlu, 1982: 349).

Sol roman ile İslâmî duyarlıklı öykü işlev bakımından birbirine benzerdir. Sol edebiyatın roman ile kendisine yarattığı ideolojik alan, İslâmcılar nezdinde öykü ile yapılır. İslâmcı yazarlar, özellikle 1970'lerde, öyküyü sol romana karşı monte edilen bir edebî tür olarak ele alır. Sol edebiyatta sıklıkla vurgulanan işçi sınıfı, emek, köy-kent, iktidar gibi kavramlara karşı İslâmî duyarlıklı öykücülükte gelenek, yerlilik, Anadolu köylüsü, iman gibi kavramlarla karşılık verilir. Sol roman ile İslâmî duyarlıklı öykü edebî söylem alanları olarak inşa edilir. Özellikle büyük kente göç eden Anadolu insanı sol roman ve İslâmî duyarlıklı öykücülükte benzer formüllerle temsil edilir. Temsil edilen insan, ideolojilerin argümanlarıyla var olur. Kentteki göçmenler sol romanda ezilenler, gecekondlu işçileri olarak tasavvur edilirken İslâmî duyarlıklı öykücülükte Müslüman öznenin yersiz-yurtsuzluğu olarak lanse edilir. İki edebî anlayışta da temsil edilen insanlar mağdurlar olarak gösterilirler. Sol ideoloji işçiler ve emekçiler, İslâmcılık ise mağdur Müslüman konusuyla edebî alanda tezlerini savunmuşlardır. Sol romanda rejimden ve vahşi kapitalist üretim ilişkilerinden mağduriyet tezi üretilirken İslâmî duyarlıklı öykücülükte modern yaşamın ahlâkî yapısı üzerinden temellendirmeler yapılır. Sol romanda sosyal düzene karşı yapılan eleştiriler ekonomik temelli iken İslâmî duyarlıklı öykücülükte Batılılaşma kaynaklı yabancılaştırma odaklı sosyal düzen eleştirisi yapılır. Bu bakımdan her iki edebî anlayışın ortaya koyduğu metinler ideolojik referanslar taşır. Genel anlamda her iki anlayışta da toplum bir metin gibi okunur ve ideolojilerce yeniden inşa edilir. Edebî

³⁵ Bu metinlerin kitap olarak basım tarihi Sezai Karakoç'un yazının yayın tarihinden (1962) geç olduğu izlenimini doğursa da öykülerin kitap olmadan önce 1960 yıllardan itibaren dergilerde yayımlandığını vurgulamak gerekir. Ayrıca Nurettin, Topçu'nun 1959 yayımladığı *Taşralı* hikâye kitabının da henüz erken bir dönemde İslâmî kesimde taşraya dikkat çekmiş bir metin olduğu söylenebilir. Fakat Topçu'nun düşünsel anlamda daha erken yıllardan itibaren Anadolu'ya eğildiği bilindiğinden sol romana karşı bir edebiyat söylemi kurduğu söylenemez.

söylem biçimlerinde sıkça yapıldığı gibi insanlar ve yaşamlar sembolik biçimde kodlanır ve kurgulanır. Bahtin'in ideolojinin söylemin yapısını belirlerken aynı zamanda kendi varlığını da oluşturduğunu ifadesinde olduğu gibi toplumsal alandaki görülen uzlaş ve çatışma, anlatılardaki karakterlerde görülen uzlaşılar ve çatışmalar (Bahtin 2014: 320-326.) gibi sol roman ve İslâmî duyarlıklı öykücülükte uzlaş ve çatışmalar metinlerde yüzeye çıkar.

İslâmcı yazarlar tarafından 1980'e kadar İslâmî duyarlıklı öykücülüğün sol romanın edebî argümanlarına karşı bir söylem alanı halinde icra edilmesi bir bakıma İslâmcı yazarların öyküye yükledikleri misyonları da arttırmıştır. Öykü böylece hem bir varoluş alanı hem de mücadeleyi savunmak bir dava olmuştur. Öykü hem edebî muhayyilenin doğuş yeri hem de ülkeye ve insana yüklenen anlamların açığa kavuşturulması için bir söylem alanıdır. Çünkü kendini belli bir konuma yerleştirerek ve karşısına bir öteki koyarak söylem inşa gerçekleşir (Žižek, 2005: 171). Bu bakımdan Öykünün İslâmcı yazarlar arasında kıymetli bir tür halini almasını sağlayan özelliklerden biri de sol kesimle olan edebî kavgaların bir sonucudur.

Kemalist romanların gerici, irticacı köylü gibi nitelikleri ortaya koyduğu dindar tip Türkiye'nin modernleşme projesinin sonucu olarak okunur. Hakarete uğrayan İslâmî değerlerdir. Bu nedenle modernleşme süreci bir "küfür" olarak görülür. Modernleşme sürecinin anlatı aracı olarak sunulmuş olan roman ise uzun yıllar uzak durulan maraz bir tür olarak benimsenir.

2.2.2.4 Tür-Öz İlişkisi: Öykünün Estetik İmkânları ve Romandan Farkı

Roman türünün türsel özellikleri ile Avrupa ve Türkiye'deki gelişimi göz önüne alındığında Batılı değerler ve modernist zihniyetle karşılaşan İslâmcı yazarların roman türü yerine öyküye yönelmelerinin sebeplerinden biri öykünün türsel avantajlarıdır. İslâmcı yazarlar içinde romana karşı öyküye özel bir değer biçen ilk yazılardan birini Sezai Karakoç yazmıştır. Karakoç, 1966 yılında *Diriliş* dergisinde yazdığı bir yazısında roman ile öykünün birbirinin türevi olmadığını, birbirinden varoluş ve öz olarak farklı olduğunu savunur (2012a: 56-58.). Rasim Özdenören ise "Roman bir savaş alanıdır, oysa öykü düello sahnesidir. Romancı bize 'tip'ler çizer, hikâyeciye, 'tip'ler çizmez, 'durum'lar anlatır" (Özdenören, 2016: 142) diyerek

öykünün tasvip edilmesinin estetik unsurlarına değinir. Ayrıca Özdenören “Hikâye, nüansları yakalama sanatıdır. O, roman gibi bütün bir hayatı topuyla kucaklamaz, hayatın bir enstantanesini tespit eder, sonra o enstantaneyi seri bir üslûpla, önümüze serer” (Özdenören, 2016: 141) diyerek öykünün romandan farkını izah eder.

Mustafa Kutlu, roman yazmamasını öykü türüne olan yatkınlığına bağlar. Kutlu, romanın geniş ayrıntı isteyen türsel özellikleri nedeniyle “sözü teferruat ile uzatmak yerine keskinleştirerek kısaltmak” amacıyla öykü ile yazdığını belirtir. Yazar ayrıca, kısa zaman isteyen ve bir defada yazılması mümkün olan öykünün kendi mizacına uygun olduğunu da ekler (Yardım, 2006: 218).

Yazarlar öyküye ayrı bir değer biçmişlerdir. Çünkü edebî anlayışlarını öykü ile anlatmanın daha iyi bir seçenek olduğunu düşünmüşlerdir. Öykünün sahip olduğu teknik unsurlar yazarların anlatmak istediklerine fırsat vermektedir. Modern öyküdeki tek bir oturuşta bitirilecek kadar kısa olma ve tek etki yaratma özelliği (Poe, 2009: 15-17). Onu diğer metinlerden ayıran güçlü bir özelliktir. Bu özellik kurgunun dile yaslanmasını sağlar, böylece dilin daha simgesel olmasına, çağrışımlara açık olmasına imkân verir. Bu durumda da öykünün roman gibi bir gerçeklik algısından sıyrılmasını olanaklı hale getirmektedir. Katı bir gerçeklikten ziyade dilin esnek yapısı ile nedensellik bağı ve perspektif anlayışının olmamasını mümkün kılar (Şakar, 2019: 38-39). Öykünün gerçekliğe dair farklı yaklaşımı onu biçimsel anlamda farklılaştıran temel konulardan biridir. Burada belirtilen simgesel anlatım, öykünün İslâmî edebiyatta tercih edilmesinde önemli bir faktördür. Simgesel anlatım öykünün kapalı dile sahip olmasını gösterir. Yazarı metafor, imaj kullanımına yönlendirir. Rasim Özdenören, metinde örtülme ve örtünme durumunun yazarı metafora sürüklediği söylemini destekler (Özdenören 2003: 63). Öykü türünün kapalı yapısı İslâmî söylem için iki yönden önemlidir. Birincisi roman türündeki ifşanın olmamasıdır. Romanlarda ayrıntı ve tasvir anlayışının İslâmî geleneğin mahrem ölçülerine uygun olmadığı belirtilmişti. İkinci durum ise öyküde verilen mesajın ya da söylem içeriğinin gizliliği konusudur. Bu durum 1960-1990 yılları arasında kamusal alanda İslâmî kesimlerin görünürlüğünün baskı altında olduğu gerçeği hatırlandığında daha geçerli bir anlayış olarak öne çıkacaktır. Dönemin baskıcı tutumu nedeniyle metin içindeki söylemin içeriği öykü türünün dil imkânı sayesinde gizil kalmaktadır. Bu durumda okuyucunun “söylenenden söylenmeyenin anlaşılması” gibi bir beklenti içine girilir. Öykü türünün

bu özelliği çok işlevseldir. Çünkü hem söylemin derinliğini arttırır hem de içeriğin analizinin yeterince açığa çıkmasını engelleyen bir işleve sahiptir. Yazarların uzun yazma gereği olan roman yerine dergi ve gazeteciliğin etkisiyle kısa öykü yazmaya bir alışkanlıklarının da olduğu bilinmektedir. Gündelik yazılar yazan yazarların öyküyü öncelemişlerdir. Dergi ve öykücülük kısmında bu konu daha da ayrıntılı şekilde bahis konusu edilecektir. Kısa, sade ve örtük yazmak öykü türünde ustalaşan isimler doğurmuş ve türü bir estetik biçim haline getirmiştir.

Öykünün olayların yanı sıra bir durum, bir an üzerine üretilebilmesi İslâmcı yazarları öyküye yönlendiren bir diğer nedendir. İslâmî duyarlıklı öykü yazarlarının çoğu metni durum öykücülüğü örnekleridir. Durum öykücülüğüne bağlı olarak yazarların genellikle karakter ve mekân ismi kullandıkları görülür. Durum öykücülüğü ile imaj, metafor, sembol kullanımı daha kolay yapılabilmektedir. Öykülerde daha örtük bir dil ve anlatım kullanılmasını kolaylaştırır. Böylece Rasim Özdenören'in belirttiği "malzemenin ruhu"nun (Özdenören, 2016: 41) önemli olması daha da anlam kazanmaktadır. Kuşkusuz modern edebiyatta asıl önemli konu neyin nasıl anlatıldığıyla ilgilidir. Bu işlevle yazan ve öykücü kimliğiyle bilinen Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Şevket Bulut, Ali Haydar Haksal, Hüseyin Su gibi yazarlar, öykü türünün dil ve kurgu biçiminin ustalıklarla kullanan ve bu yönleriyle Türk öykücülüğünün köşe taşı isimleri olmuşlardır.

Öykü tekniğinin imkânlarını kullanan ve bu yönde başarılı metinler üreten yazarların İslâmî edebiyattaki önemini göstermek için İslâmî duyarlıklı öykücülük ile hidayet romanlarının mukayesesi yapıldığında öykücülüğün kıymeti daha da anlam kazanacaktır. Çünkü İslâmî duyarlıklı öykü ile İslâmî popüler romanları ifade eden hidayet romanlarının karşılaştırılması konunun izahı için önem arz eder. İslâm esaslı üretilen iki anlatı formunun farkı gösterildiğinde İslâmî edebiyatta neden öykünün daha kıymetli ve daha anlamlı olduğu açıklanabilecektir.

Hidayet romanları rejim ve sol edebiyatın benzeri niyetlerle güdümlü bir şekilde İslâm'ı anlatmanın bir yolu olarak tezli romanlardan oluşur. 1970'li yıllardan sonra İslâmî hareketlerin etkin şekilde görünmeye başlanması, kamusal alanda İslâmî unsurların belirmesi bazı yazarların edebiyat yoluyla İslâm'ı anlatmalarına da vesile olmuştur. Kenan Çayır'a göre İslâmî hareketlerin popülerleşmesiyle roman türündeki

eserlerin verilmeye başlanması eşzamanlı bir durumdur (Çayır, 2015; 8). Böylece öykü gibi romanlar da tercih edilmiştir. Tebliğci anlayışla kaleme alınan hidayet romanları 2000’li yıllara kadar sayıları beş yüzü bulmuş, çok satan popüler edebiyat ürünleri olmuşlardır (Akçay, 2006; 11).

Türkiye’de İslâmcılık ve İslâmî Edebiyat (2015) adlı çalışmasında 1980’li ve 1990’lı yıllarda İslâmcı kesimlerin yaşadığı sosyolojik dönüşümleri hidayet romanları üzerinden inceleyen Kenan Çayır hidayet romanlarının Batılılaşma fikri olan mücadeleleri ile romanları açıklar. Çayır’a göre hidayet romanlarının önemli özellikleri olarak şunlar söylenebilir:

İslâm’ın, modern çağın ‘ahlâkî dejenerasyonuna’ karşı tek çözüm olarak sunulduğu mesaj yüklü anlatılar olmalarıdır. Bu romanların olay örgüsü İslâmî karakterlerle Batıcı modern karakterlerin mücadelesi üzerine kurulur. Bu karakterler aracılığıyla yazarlar, İslâm ve Batılılaşma konusunda fikirlerini iletirler. Neredeyse tüm hidayet romanlarının son sayfaları aynıdır: Batılılaşmış, mutsuz hayat yaşayan modern karakterler, ideal İslâmî karakterler aracılığıyla hidayete erdirilir. İslâmî çevrelerde bu romanlara hidayet romanı denmesinin sebebi de ‘hidayet’ ile son bulan bu ortak final sahnesidir (Çayır, 2015: 9).

Yukarıda belirtilenler ışığında hidayet romanlarının Batılılaşma fikri üzerinden hareket etmesi İslâmî duyarlılık öykücülükle benzer hüviyet taşıdığı izlenimini doğurabilir. Gerçekten de öykülerde Batı ve modernizm mücadele edilen ana fikirdir. Ancak hidayet romanları genel bağlamda öykülerle mukayese edilemez. Genç kesimde bir dönem karşılık bulan ve İslâmcı popüler kültürel söylemi yansıtan romanların kurgu estetiği ve içeriği ile sert eleştiriler alırken öyküler ile ayrışır. Öncelikle hidayet romanları için eleştirilen konu sığ ve karton tiplerden ibaret olmalarıdır (Akçay, 2006; 10). Bu romanlar propagandist, ideolojik karakteristiğe sahip romanlardır. Romanların arka planında İslâm’ı anlatma gayreti bir dava şeklinde tezahür etmektedir. Hidayet romanlarının bu şekilde doğmalarının nedeni ise Hekimoğlu İsmail’e ait ve İslâmî anlamda ilk roman olarak belirtilen *Minyeli Abdullah* (1967) romanının popüler kültür düzeyinde ilerleyen ve ideolojik bir iletişim kanalı olarak kullanılan bir metin olmasıdır. Bu romanın etkisiyle sonraki yıllarda yazılan hidayet romanlarında genel kabuller aynıdır.

Hidayet romanları epik ve kolektif İslâmcılık üzerinden şekillenir (Çayır, 2015: 179). Kenan Çayır 1990’lı yıllardan itibaren romanlarda bireyci eğilimlerin görülmeye

başlandığını bunun da İslâmî kesimde dönüşen yeni anlayışlara bağlar (Çayır, 2015:170). Ancak öykülerde bireyin görülmeye başlandığı yıllar henüz 1970’li yılların başından itibaren gerçekleşir. Öyküler bireyi görmezden gelmeyen, özellikle 1980 sonrasında kentteki bireyi odağa olan, bireyin yaşamı, yalnızlığı, yaşam mücadelesi işlenir.

Hidayet romanlarındaki kadın söylemi öyküden farklıdır. Hidayet romanlarında seküler kesimden genç kızların örtünmeleri ile gerçekleşen dönüşüm romanların ana temasını teşkil eder (Çayır, 2015:69). Öyküde ise kadın söylemini bu yönde bulunmaz. Öykülerde anne, kız kardeş, eş, nine gibi ev ile var olan, dolayısıyla mahremiyetle ilişkili düşünülmesi gereken kadın karakterler vardır. Sevgili, genç kız ya da dönüşüm geçiren seküler kızlar öykülerde görülmez. Öykü ile hidayet romanlarındaki kadın söylemi karşılaştırıldığında bile öykülerin İslâmî edebiyatta öne çıkmasının nedenleri konusunda yeterli sonuçlar elde edilebilir.

Hidayet romanlarında İslâmî idealleştirme söz konusudur. İslâmî yaşam ideal karakterler üzerinden belli kalıplarla yansıtılır. Bu nedenle romanların, olumlu çizgilerle ilerleyen, mutlu sonla biten bir atmosferi vardır (Çayır, 2015:59.). Ancak öykülerde bu yönde bir ideal karakter inşasından bahsedilemez. İdealleştirmeden ziyade gerçeklikler vardır. Karakterler genellikle huzursuz, sinik ve toplumun gerisinde duran kişilerdir. Bu nedenle incelenen neredeyse bütün öykü metinleri hüznü bir atmosfere sahiptir. Öykülerde mutlu son görülmez. Yaşam zeminini kaybetmiş öznelerin mutlu olması söz konu edilmez. Genellikle yaşam ve değer mücadelesi veren karakterlerin büyük bir değişim yaşayarak mutlu olduklarına dair örnekler bulunmamaktadır.

Hidayet romanlarında gençler üzerinden kurulan kurguda ödül-ceza diyalektiği vardır ve iman edenin kazandığı bir tasavvur söz konusudur. Romanlarda İslâmî ile İslâmî olmayan değer sistemleri mukayese edilir. İslâmî olmayan Kemalist, laik, seküler, Hristiyan, Batılı kimlikler bir öteki sunulur (Çayır, 2015: 60). İslâmî olanın mutlak geçerliliği gibi tek tip bakış açısına sahip olan kurguda karşılaştırılan özneler toptancı genelleme ile yorumlanır. Karakter prototipleri rövanşist bir dille kurulur. Kemalist romanlarda görülen ilkel, yobaz dindar tipine cevap verilir (Çayır, 2015: 61). Ancak öykülerde bu türden bir tip analizi görülmez. Öykülerde öteki olarak yaratılan

karakterler kriminalize edilmez. Daha çok toplumsal yaşamın modernist yapısının Müslüman özne üzerinde yarattığı etkilere odaklanılır. Karşı ya da öteki özne değil asıl Müslüman özne yorumlanır. Müslüman öznenin hüznü, yalnızlığı karşı özneyi değiştirecek onu hüznülü bir Müslümana dönüştürecek işlevde kullanıldığından bahsedilemez. Fakat romanlar ile öykülerin buluşabileceği tek ortak noktanın Batılı medeniyet anlayışının tek kutuplu olarak metinlerde yansıtılmış olduğu söylenebilir.

Hidayet romanlarında modern İslâm temsillerine yoğunlaşmış, modernitenin İslâm'a uygun yaşanılabilir alanları doldurulur. Bu nedenle modern olmayan İslâm'ın bir yüzü olarak “geleneksel olan” dışarıda bırakılmıştır (Çayır, 2015: 77). Ancak öykülerde modernite tüm anlamıyla reddedilip karşısına alternatif olarak geleneksel değerler ve geleneksel Müslüman karakterler inşa edilir. Hidayet romanları ise dönüşümler ile anlam kazanır. Bu dönüşümde İslâmî ancak modern bir yan vardır. Romanlarda “modernliğe karşı olmayan”, “modernliği İslâmîleştirme” (Çayır, 2015:79) gibi bir çaba sezilir. Bu çabanın özellikle Kemalist ve sol söylemin İslâmî söyleme karşı söylediği “yobaz” ve “gerici” tanımlanmalarını yok etmek için kurulan, karşıtını metinler aracılığıyla yenme, onu kendine dönüştürme ile oluşturulan rövanşist hamle şeklinde okunabilir. Bu nedenle hidayet romanları karşıtının var ettiği bir romancılık anlayışının sonucudur denilebilir. Ancak İslâmî duyarlılık öykücülük kendi olarak var olan, bu sebeple değerlerine ve geleneklerine sahip çıkan öznelere inşa olunan, belli bir kompleksin sonucu olmayan metinlerdir. Öykülerde tüm zorlayıcı şartlara rağmen değişmeye direnen, mağlup olsa da dönüşüme meyletmeyen insanlar vardır. Dolayısıyla insan söylemi her ne kadar yenilgiler almış olsa da kendi habitatını korumaya çalışan ve geleneksel özünü yeni kuşaklara aktarmak isteyen insanlardır. Bu yönüyle de öyküler hidayet romanlarından ayrılır.

İslâmî edebiyatta romanlarda olduğu gibi bir hidayet öykücülüğünden bahsedilemez. Öykülerde olumlu manada öznenin dönüşümü ele alınmaz ve ideal bir tip yaratılıp hidayete erdirilmez. Öykülerde İslâmî söylem, yenilmiş bir medeniyet söylemi ile inşa edildiğinden böyle bir amaç güdülmez. Elbette bunun temel nedenlerinden biri modern öykünün olay örgüsüne yaslanmayan tavrı belirleyici olmuştur. Estetik kaygıların öne çıktığı, dil olgusunun geçerli olduğu öyküler seküler bireylerin İslâm'a dönmesiyle kurulan olay örgüsü için form itibarıyla pek imkân vermez. Bu nedenle hidayet öykücülüğü gibi bir yönelim metinlerde görülmez.

Hidayet romanları ile öyküler arasında belirtilen farkların belirmesinde öykü yazarlarının kimliği önem arz eder. Öykü yazarlarının çoğu İslâmî sanat, edebiyat kuramı ve estetiği hakkında derin düşünen, sanat kaygısı güden isimlerden oluşur. Yazarlar ayrıca Türkiye’deki toplumsal meseleleri idrak biçimi ve Batı ile Doğu arasındaki zihniyet farkına dair bilinçleri hususunda felsefî, tarihi ve sistemli arka plana sahiplerdir. Bu nedenle hidayet romanlarını üreten yazarlar ile öykü yazarlarının mukayese edilebileceği pek bir alan yoktur.

Hidayet romanlarının öykülerle olan farkı yazarlar tarafından bu romanların eleştirisinde de görülür. M. Emin Ağar’a göre bu romanlara pembe dizi, beyaz dizi adlandırmalara benzer olarak “yeşil dizi” denilmesi gerektiğini belirtir. Ağar, bu romanlar, “kurgu endişesi, sanat endişesi, edebiyat endişesi taşımayan, sadece evvelden kötü yolda olup daha sonra İslâm’ı hakkıyla yaşayan insanların, Binbir Gece Masalları’nda bile bulamayacağımız tesadüflerle, hayatını –sözümona- anlatan yayınlardır” (Ağar, 1988: 75). Mustafa Miyasoğlu (1999:101, 224-225), bu eserlerin roman olarak anılmasının bile yanlış olduğunu, romanların “acemice ve çok kötü” olduğunu, bu şekilde ilerlerse İslâmî kesimde romanın ve hatta dinî düşüncenin dahi gelişemeyeceğini belirtir. Romanların “arabesk bir dil” kullandığını da vurgular. Yazarların romanların edebî değerine odaklanıp beğenmedikleri görülür.

Romanlar ile öyküler arasında oluşan bütün farklar öykü yazarlarının hassasiyetleri de ilgilidir. Öykünün anlatım formundaki imkânlarını bilinçli şekilde kullanan yazarlar, hidayet romanlarında kurgulanan gerçek dışı insan ve hayat formlarından bağımsız, özgün bir öykücülüğün gelişmesine vesile olmuşlardır. Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Ali Haydar Haksal, Hüseyin Su gibi saf öykücü usta kalemlerin yetişmesi de öykü formunun imkânları vesilesiyledir. Edebiyatla ilgilenen hemen tüm İslâmcı yazarların öykü yazmış olması, 1990’dan sonra ise İslâmî kesimde saf öykücü neslin artması³⁶ da romanla İslâmî olanın anlatma yoluna gidilemeyeceğine dair gelişen kanaatlerdir.

İslâmî duyarlıklı öykülerin okuru da hidayet romanlarının okuyucusuyla aynı değildir. Öykülerdeki edebî ölçütler ile hidayet romanlarının sığılığı mukayese

³⁶ Sayılan isimlere ek olarak 1990’lı yıllardan itibaren kitapları yayınlanmaya başlanan Ramazan Dikmen, Cihan Aktaş, Cemal Şakar, Necip Tosun gibi isimler öykü ile edebî macerasını sürdüren isimlerdir.

edilemez. Bu nedenle aynı okuyucu kitlesine hitap etmedikleri söylenebilir. Öykülerde edebî dil ve anlatı yapısı modern ve estetik yönleriyle dikkati çeker. Öykü metinleri dergiler ile oluşmuş ve genellikle üniversite öğrencileri etrafında gelişen bir kitleye sahiptir. Öykü okurunun daha entelektüel ve edebî estetiğe önem veren bir kitle olduğu konusu ortaya koymaktadır. Hidayet romanları ise ev kadınları, genç kızlar gibi bir kitleye seslenmiştir. Öykülerin popüler konu ve yapıya meyletmemesi, özel bir anlatı formuna sahip olması onu romanlardan ayırır.

2.2.3 Pratik İlişki: Dergicilik ve Öykü

İslâmî edebiyat içinde öykü türünün öne çıkmasını sağlayan en önemli vesilelerden biri dergi ve dergiciliktir. Öykü türünün form itibarıyla dergilerde yayımlanmasının mümkün olması öykülerin nicelik bakımından hayli artmasını sağlamıştır. Çalışmanın bu kısmında dergi ve dergiciliğin İslâmî duyarlıklı öykücülüğün gelişimine etkisi incelenecektir. Ayrıca dergi ve dergiciliğin Türk edebiyatındaki rolüne de değinilecektir.

Dergi kelime kökü olarak derlemek, toplamak, toparlamak manasına gelir. Derginin bir diğer adı olan Arapça ‘mecmua’ kelimesinin kökündeki cem kelimesinin anlamı ise bir araya getirilmiş, toplanmış demektir. Kelimenin kökünün sahip olduğu anlama uygun olarak dergiler, ilmi, politik, sosyo-ekonomik, kültürel ve sanatsal alandaki çeşitli görüşleri bir araya toplayan süreli yayımlardır. Edebiyat dergileri ise çoğu zaman ortak bir sanat ve edebiyat zevkine ve anlayışına sahip olan yazar veya yazar adaylarının buluştuğu edebî mecralardır. Dergiler yazarlar ve okuyucular için bir mektep, akademik bir tahsil yeri olarak önem taşır. Türkiye’de geçmişten günümüze dergiler her alanda öncü fikirlerin yayımlandığı, edebî faaliyetlerin ilk görüldüğü, ideolojik ve estetik bağlamda görüşlerin tartışıldığı yayımlar olarak dikkat çeker. Dergilerdeki tartışmaların sanat ve düşünce hayatını belirlemesinin yanı sıra edebî eserler de dergiler sayesinde gün yüzüne çıkmaktadır.

Türkiye’de dergicilik, Osmanlı’da Tanzimat dönemiyle başlayan, Cumhuriyet’in ilanından sonra hız kazanan ve 1960’lı yıllardan sonra ideolojik kutuplaşmaların etkisiyle sosyo-kültürel alanda oldukça etkili olan bir mecranın adıdır. Dergiler, Türk modernleşmesi sürecini gösteren önemli bir vasfının yanı sıra kültür,

sanat ve edebiyat alanındaki gelişmelerin odak noktasını oluşturan süreli yayınlardandır. Türk modernleşmesi süreli yayınlar aracılığıyla gelişen bir kültürel süreci ifade eder. Süreli yayınlar birçok yeniliğin başlatıcısıdır. Dergiler ve özellikle de edebiyat dergileri ise kültürel alandaki işlevleri ve sanatsal gelişmeleri içeren yazılarıyla kültür tarihinde önemli bir yere konumlanmaktadır.

Dünyada matbaanın gelişimiyle başlayan, gazetenin önemli bir haber alma kaynağı olarak öne çıkmasıyla devam eden süreçte dergiler belli bir uzmanlık alanına eğilme tercihiyle basın tarihinde özel bir yere sahiptir. 20.yy’da gazetelerin daha çok haber merkezli çıkışından sonra dergilerin belirli alanlar üzerine eğilerek sosyal bilimlerin gelişimine ciddi katkılar vermesine yol açar. Dergicilik sayesinde sosyal, siyasal ve sanatsal konular detaylı bir şekilde ele alınarak periyodik süreçlerle okuyucuya sunulmaktadır.

Dergiler, salt edebî amaçla yayımlanabilen organlar olabilmenin yanı sıra; bir görüşün, bir düşüncesinin ifade edilme aracı olarak, bir muhalefet ve başkaldırma yolu olarak, dolayısıyla bir dava veya propaganda aracı olabilen süreli yayınlardır. Dergiler birçok yönden Ahmet Oktay’ın deyiimiyle “dönemlerinin ruhunu” yansıtır (aktaran Tosun, 2020; 133). Her derginin bir konu duyarlılığı, kendine göre doğruları, sorumlulukları ve kitlesi vardır. Cemil Meriç’in deyiimiyle “hür tefekkürün kalesi” gibidirler:

Kitap fazla ciddi, gazete fazla sorumsuz. Dergi, hür tefekkürün kalesi. Belki serseri ama taze ve sıcak bir tefekkür. Kitap, çok defa tek insanın eseri, tek düşüncenin yankısı; dergi bir zekâlar topluluğunun. Bir neslin vasiyetnamesidir dergi; vasiyetnamesi, daha doğrusu mesajı. Kapanan her dergi, kaybedilen bir savaş, hezimet veya intihar (Meriç, 2013:100).

Dergilerde düşünce akımlarının, felsefî, dinî ve edebî görüşlerin izleri bulunabilir. Çoğunlukla dergiler, belli bir görüşün derinleştirilmesi veya belli bir söylemin duyurulması üzerine kurulan, zamanla çeşitlenen, zenginleşen ancak bir süre sonra tekrara düşme ve maddi sorunlardan dolayı kapanan süreli yayınlardır. Dergilerin isimleri bile sahip oldukları anlam dünyasını yansıtmak için bilinçli bir şekilde belirlenir. Örneğin, *Varlık* dergisi ilk kurulduğu 1933 yılına özgü ve Cumhuriyet’in onuncu yıl ülküsüne uygun olarak işlevini; “Cumhuriyet devrimini sanat alanında temsil etmek, desteklemek, dil özleşmesine katkıda bulunmak olarak

açıklamış, günümüze kadar da bu işlevini sürdürmüş edebiyatımızın en köklü dergilerinden biridir” (Tosun, 2020: 136). Dergilerin kurucu kadrosunun ideolojik görüşü veya dönemin ideolojik yönelimine bağlı olarak dergilere yön tayin edilir. *Ülkü* (1933-1949) ve *Yücel* (1935-1956) dergilerinin Kemalist düşünce yapısı (Doğan, 1997: 21,23), *Halkın Dostları* (1970-1971) ve *Militan* (1975) dergisinin sosyalist yapısı (Doğan, 1997: 94,106) gibi İslâmcı dergiler de aynı şekilde belli bir ideolojik kalıp içinde kurulmuştur.

Genel anlamda İslâmî duyarlıkları edebiyatın bir dergi edebiyatı olduğu söylenebilir. Hatta İslâmî düşüncenin genel seyri dergiler üzerinden gelişmiştir, denilebilir. İslâmî çevrede dergiler uzun yıllar boyunca kültür yayın faaliyetlerinin merkezi olmuşlardır. Kitap yerine dergicilik üzerinden gelişen İslâmî fikriyat her ne kadar gündelik olma tehlikesiyle karşılaşmışsa ve dergilerin sürekli kapanan mecralar olması nedeniyle fikriyatın kesintilere uğrayarak yarım kalmasına yol açsa da dergilerin edebî yayınların ortaya çıktığı mecralar olması nedeniyle önem taşımaktadır. Bu durum sadece İslâmî kesim için değil Türkiye’deki birçok düşünce, görüş veya ideolojinin doğuş yeri olan dergiler için söz konusu olmuştur.

Edebî açıdan bakıldığında dergicilik Tanzimat döneminden günümüze en önemli çıkış yeri olarak görülmektedir. Tanzimat’tan günümüze Türk edebiyat tarihine etki etmiş birçok dergi bulunmaktadır. İlk dergiler daha çok bilim merkezli çıkarılmıştır. İlk dergi 1862 yılında çıkarılan *Mecmua-i Fünûn* dergisidir (Ertuğ, 1970: 186). Münif Paşa’nın, Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye adıyla kurduğu derneğin yayın organı olarak neşredilen dergi iki yılda elli sayı çıkmıştır. İlk dergiden sonra Türk edebiyatını derinden etkileyen birçok dergi neşredilmiştir. Bunlardan *Malumat*, *Servet-i Fünun*, *Genç Kalemler*, *Dergâh*, *Yeni Mecmua*, *Büyük Mecmua*, *Aydede*, *Akbaba*, *Kadro*, *Varlık*, *Meşale*, *Resimli Ay*, *İnsan*, *Kaynak*, *Hisar*, *Tercüme Mecmuası*, *Yücel*, *Yürüyüş*, *Pazar Postası*, *Mavi*, *Yenilik*, *Yeni A*, *Yazko Edebiyat*, *Adam Sanat*, *Gergedan*, *Edebiyat Dostları*, *Ufuklar*, *Yeditepe*, *Seçilmiş Hikâyeler*, *A Dergisi*, *Türk Dili*, *Milliyet Sanat*, *Hürriyet Sanat*, *Dergâh*, *Türk Edebiyatı*, *Halkın Dostları*, *Papirüs*, *Yön*, *Sombahar*, *Yeni Dergi* gibi birçok dergi Türk edebiyatına önemli katkılar yapmıştır. Özellikle 1960’lı ve 1980’li yıllar dergiler için oldukça canlı yıllardır. Günümüzde de edebiyat dergiciliği değerli örneklerle devam etmektedir.

Edebiyat dergiciliği kısa ya da uzun ömürlü ne şekilde sürmüş olursa olsun Türkiye’de her dönemde etkili olmuş bir yayın faaliyetidir. Kültür hayatına canlılık getiren edebiyat dergileri, ortak edebî düşüncede olan kesimlerin sesi olarak ve ortak duyarlığa sahip görüşlerin yeri olarak bata çıka yayımlanan dergilerdir. Öncelikle birçok yazarın edebiyat dünyasıyla tanışmasına vesile olmuştur. Çoğu zaman ilk edebî ürünlerin yayımlandığı ve yeni, özgün içeriklerin ilk çıktığı yerlerdir. Gazete ve kitaptan farklı olarak dergiler kendi okuyucu kitlesini oluşturabilme ve okuyucuyla özel bir ilişki kurabilme olanağına sahiptir. Özellikle taşra kentlerinde edebiyat, dergiler sayesinde soluğunu bulur. Edebiyat dergileri genellikle bir ekol oluşturmak amacıyla çıkar. Bir üstadın etrafında toplanan genç yazarlar için bir ocaktır. Bu anlamda dergicilik bir edebiyat mutfağıdır. Necip Tosun konuyla ilgili olarak Cahit Zarifoğlu’nun *Mavera* dergisinde yıllarca yürüttüğü “Okuyucularla” bölümü örneğini gösterir. Bu bölümde Zarifoğlu dergiye gelen yazıları değerlendirir, verdiği telkinlerle yazarları yönlendirir. Bu sayede pek çok yetenekli yazarların yetişmesine vesile olmuştur (Tosun, 2020: 125). Edebiyat dergilerinin kültür, sanat ve edebiyat kanonunu üretme imkânına sahip bir özelliği de bulunur. Dergilerde yer alan kitap eleştirileri, dergileri birtakım söylemlerin okuyucuya iletilmesini sağlayan bir kültür endüstrisinin aracı haline getirir. Edebiyat dergileri, edebî atmosferi oluştururken edebî anlamda üretim ve tüketim şartlarını belirler (Uçar, 2007:1).

Edebiyat dergilerin merkez büroları da yazarların önemli edebiyat ortamı olarak değerlidir. Dergilerin idari merkezileri bir edebî mahfil olmuştur. *Büyük Doğu*, *Diriliş*, *Edebiyat* dergilerinin idari merkezleri ile *Mavera* dergisinin çıktığı Akabe Yayınları bu yönde oluşmuş mahfillerdir. Fikrî, edebî, siyasi, dinî muhtevalı konuların konuşulduğu, dergilerde çıkan yazılar hakkında değerlendirmelerin yapıldığı, genç yazarların üstat olarak gördüğü isimlerle tanışıp hasbihal ettiği dergi idareleri İslâmî sanat ve edebiyat mahfilleri olarak öne çıkar. Bu amaçla Necip Fazıl’ın çıkardığı *Büyük Doğu* dergisi idaresinde “Büyük Doğu Akademiyası” oluşturulmuş, burada ortak müşterekte buluşan yazarların toplantıları gerçekleştirilmiş, edebî konular ve yazarlar hakkında çeşitli tartışmalar yaşanmıştır (Anar, 2012: 377). Yine *Mavera* dergisinin Ankara’da kurduğu Akabe Yayınları birçok yazar, şair ve edebiyatseverle buluşmalar gerçekleştirmiştir. Burada derginin sahip olduğu edebî anlayış tartışılmış, çeşitli görüşlerle desteklenmiş, farklı seslerle zenginleştirilmiştir.

Edebiyat dergiciliğinin olumsuz tarafları da bulunmaktadır. Yazarların dergilerdeki yazma alışkanlıkları onları uzun soluklu çalışmalar yerine kısa yazılarla yetinmelerine sebep olur. Günlük ya da haftalık süreli yayınlarda yazma alışkanlığı çabuk tüketilen bir içerik yazmayı gerektirdiğinden derinlikli yazma amacını baltalamaktadır. Bu nedenle Necip Fazıl, Sezai Karakoç, Rasim Özdenören başta olmak üzere birçok yazar dergi yazarlığının etkisiyle sürekli tekrara düşme tehlikesi yaşamış, derinlikli yazma konusunda sıkıntıya düştükleri dönemler olmuştur. Yazarların dergi yazarlığına benzer olarak günlük gazetelerde de yazmaları edebî üretimlerini daha da etkilemiştir.

Şiir ve öykü türü ise bilhassa edebiyat dergileri vesilesiyle çoğu zaman ilk kez yayımlanma şansına erişen türler olarak öne çıkarlar. Modern öykü, romandan sonra ortaya çıkan bir türdür ve dergi, gazete gibi süreli yayımların ürünü olarak değerlendirilir (Özgül, 2005:34). Öykülerin boyut itibariyle dergide yayımlanmaya müsait oluşu bunun temel nedenidir. Bu sayede bazı dergiler salt öykü türü ile ilişkili olarak çıkmıştır. Bunlardan biri de 1950 Kuşağı öykücülerinin yazdığı *Seçilmiş Hikâyeler* dergisidir. Salim Şengül'ün yönetiminde 1947 yılının ekim ayında Ankara'da yayımlanmaya başlayan dergi, 1947-1953 yılları arasında yalnızca öykü yayımlamıştır (Doğan, 1997: 40-41).

Öykünün sahip olduğu yapısal form onu dergilerde yayımlanmaya uygun bir tür haline getirir. Öykülerin anlattığı vaka ya da durum 5-10 sayfa ile sınırlandığından öykü metninin derginin içeriğine sığdırılabilecek şekilde olmasını mümkün kılar. Bu nedenle şiir türü ile birlikte öykü öncelikle dergi ile gün ışığına çıkan tür olur. Öykü türü, bu nedenle, edebiyat dergilerinde zuhur eden bir tür olarak görülür. Nitekim Türk edebiyatında birçok yazarın öykü metni ilk önce edebiyat dergilerinde yayımlanmıştır. Genel kabule göre; öyküler önce dergilerde yayımlanır, belli bir adede ulaştıktan sonra bir araya toplanarak bir dosya oluşturulur ve bundan sonra kitaplaşma serüveni başlar. Öykülerin edebiyat dergilerinde yayımlanması hem dergi editörleri hem de edebiyat camiasına yazarın metinlerini sunmasına imkân sağlamaktadır. Dergilerde yayımlandıktan sonra öyküye yapılan eleştiriler yazarın diğer öykü metinlerini de dergilerde tek tek yayımlamasına ve en sonunda kitap olarak basılmasına vesile olur. Türk edebiyatında öykü kitabı yayımlama mantığı genellikle böyle sürdürülmektedir.

Benzer mantık İslâmî dergicilik ve öykücülük için de geçerlidir. Ancak İslâmî duyarlıklı öykücülüğün asıl çıkış noktalarından biri bu olduğu için önem arz eder.

1960'lı yıllardan itibaren İslâmî duyarlıklı edebiyat ürünlerinden olan öyküler genellikle dergiler vasıtasıyla yayımlanmaya başlanmıştır. Öykü türünün modern İslâmî edebiyatta en önemli türlerden olmasını sağlayan unsur dergilerdir. İslâmî çevrenin yayımladığı dergiler, Türk edebiyatında çıkarılan diğer dergilerin gayelerine benzer gayelerle çıkarılmıştır. Yazarlar, edebiyat dünyasında var olma, aynı görüşteki insanları bir arada buluşturma, kendi edebî anlayışını sergileme ve düşünce biçimlerini kendi üslubuna göre işleme gibi birçok niyetle dergiler çıkarmıştır. Henüz II. Meşrutiyet döneminde İslâmcılık düşüncesinin gelişmesinde büyük katkıları olan ve Mehmet Âkif'in desteği ile çıkarılan *Sırât-ı Müstakîm* ve *Sebilürreşâd* dergileri yayımlanmıştır. Ancak dergi ve dergicilik sadece edebiyat ve sanat için değil, Türkiye'de İslâmcılık ideolojisi için de çok önemli bir mecradır. Özellikle 1950 sonrasında İslâm davası için dergicilik en önemli araç haline gelmiştir. 1951 yılında açılmaya başlanan İmam-Hatip Okulları ile 1959'dan itibaren açılan Yüksek İslâm Enstitüleri'nde okuyan öğrenciler için alternatif okuma alanları yaratmak ve öğrencilerin İslâmî fikir ve sanat üzerine derinlikli düşünmesini sağlamak için dergi çıkarma yoluna gidilmiştir. Bu maksatla 1956 yılında *İslâm* dergisi ile 1958 yılında çıkarılan *Hilal* dergisi Salih Özcan yönetiminde yayımlanır. 1961 yılında çıkan *İslâm'ın İlk Emri Oku* dergisi İmam-Hatip Okulu Mezunları Cemiyeti tarafından yayımlanır. 1963'te İmam-Hatip Okulları Mezunları ve Mensupları Derneği tarafından *Tohum* dergisi çıkarılır (Zengin, 2021: 48). Bu ilk dergiler edebî olmamakla birlikte dönem içinde İslâmî yayıncılığın mecrasını belirlemede önemli fonksiyona sahiplerdir.

İslâmî camianın entelektüel isimlerinin bulunduğu hem kamusal alanda hem de İslâmî çevrelere açıldığı, diğer bir ifadeyle kendilerini var ettikleri alanlar dergiler olmuştur. İslâmî düşünce içinde görülen kesimleri politik ve düşünsel yazılarla besleyen aydınlar, dayanışmayı, haberleşmeyi, daha kurumsal bir dille kendilerini toparlayıcı fikirlerle donatma aracı olarak dergileri görmüşlerdir. Ahmet Çiğdem, düşünsel bir hareket olarak İslâmcılığın gelişiminde dergiciliğin önemine değinirken dergilerin İslâmcılık düşüncesinin kamusal alanda görünürlüğünü etkilediğini, bu

düşünceyi ayakta tuttuğunu dile getirir (1996: 1227). Ferhat Kentel, Türkiye’deki İslâmî hareketin gelişimini izlemek için dergilerin önemli bir kaynak olduğunu vurgular. Çünkü ülkedeki siyasal ve toplumsal değişimlere bağlı olarak İslâmcılık düşüncesi içinde gelişim gösteren değişim süreçleri dergilerin içindeki söylem değişiklikleri ile kendisini göstermiştir (Kentel, 2018: 721). Kentel, Ali Bulaç’tan mülhemle dergileri “sivil mektepler” olarak tanımlarken dergilerin Türkiye’deki İslâmî düşünceyi belirleme, İslâmî edebiyata doğrudan etki etme ve birçok yazar yetiştirme işlevlerinde bulunduğu dikkat çeker (Kentel, 2018: 722). Başarılı ya da başarısız olması konusunda bağımsız olarak dergicilik faaliyetleri, İslâmcı kesim arasında tüketici bilincini geliştirdiği gibi sosyal bilimlere karşı bir ilginin doğmasını ya da sosyal bilimlerin bu camia içinde popülerleşmesini de sağlamıştır. Tanıl Bora’ya göre dergi faaliyetleri İslâmcılığın artık “kanaat önderliğinde ediplerin, hikemi şairlerin yerini, sosyal bilimlerle mücehhez entelektüellerin almaya” başladığını vurgular (Bora, 2017: 463).

Türkiye’de İslâmî dergiciliğin hızla arttığı yıllar 1970’li yıllara denk gelir. Bu yıllarda ideolojik kutuplaşmaların artması sonucu sağ ile sol kesimin siyasal alandaki gerilimi kültür-sanat alanına da yansır. Edebiyatçılar ideolojik argümanlar üzerinden sanat görüşlerini beyan eder. Sol görüşlü yazarların kültür-sanat iktidarını elinde bulundurduğu bir dönemde Necip Fazıl, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Rasim Özdenören, Cahit Zarifoğlu ve arkadaşları, Mustafa Miyasoğlu, Yaşar Kaplan edebiyat alanında İslâmî söylemi öne çıkarma ve savunma mücadelesi verirler (Bayazıt, 2008: 30). *Büyük Doğu*, *Diriliş*, *Edebiyat*, *Mavera*, *Aylık Dergi* gibi edebî dergiler teorik anlamda İslâmî söylemi derinlikli işlerler. Dergiler bu dönemde Müslüman sanat faaliyetlerinin gerçekleştiği ana zemin olur (Çiğdem, 1996: 1229). Dergiler, İslâmî edebiyatın gelişimine, fikri ve felsefi temeline ciddi anlamda etki etmişlerdir.

Şiir ve öykü türünün İslâmî duyarlıklı edebiyat için öne çıkmasının nedenlerinden biri de dergilerdir. Necip Fazıl’ın çıkardığı *Büyük Doğu*, Sezai Karakoç’un çıkardığı *Diriliş*, Nuri Pakdil’in yönetimindeki *Edebiyat*, Nurettin Topçu’nun çıkardığı *Hareket*, Cahit Zarifoğlu, Erdem Bayazıt ve Rasim Özdenören’in birlikte çıkardığı *Mavera*, Ebubekir Eroğlu’nun yönetimindeki *Yönelişler* (1981-1985,

1990), Yaşar Kaplan'ın yönetimindeki *Aylık Dergi* ve diğer birçok dergi, *Yeni Sanat*, *Kıyam*, *Güldeste*, *İslâmî Kültür*, *Sanat ve Edebiyat*, *İslâmî Edebiyat*, *Kayıtlar*, *Kitap*, *Dergâh*, *Yedi İldim*, *Kaşgar*, *Hece* gibi günümüzde hala yayımlanmaya devam eden bazı dergiler de olmak üzere birçok dergi İslâmî duyarlıklı edebiyatın gelişimini sağlayan dergilerdir.³⁷ Bu çalışmada incelenmesi yapılan neredeyse tüm yazarlar bu dergilerde yazarlık hayatına başlamış ve bu dergilerde ilk öykülerini yayımlamıştır. Dergiler sayesinde hem güncel meseleler hakkında yazılar yazılır, hem karşıt fikirdeki başka dergilere cevaplar verilir hem de edebî konular ve metinler yayımlanırdı. Edebiyat dergileri, edebî konularda ideolojik savaşın görüldüğü yerler olarak da öne çıkar. Edebiyatın bir dava olarak görüldüğü, İslâmî estetik anlayışın inşa edilmesi, sürdürülmesi ve belli bir kanon edinebilmesi için büyük uğraşların verildiği 1960-1990 arasında kurmaca metinler de bu kavga ortamında oluşurdu. Bu bakımdan edebî metinlerdeki her söylem dönemin ideolojik çatışmalarının da etkisiyle yazıldığı söylenebilir. Dergiler hem yazar hem de kalem savaşına askerler yetiştiriyordu.

Bu dergilerden *Büyük Doğu*, *Diriliş*, *Edebiyat* ve *Mavera* İslâmî duyarlıklı öykücülüğün başlamasında en önemli dergiler olarak öne çıkarlar. Neredeyse tüm yazarlar edebiyat dünyasına dergicilik sayesinde girmiştir. Dergilerde yayımladıkları ilk metinlerinin yanı sıra dergicilikle uğraşmış isimlerdir. Birçok yazar *Büyük Doğu*, *Diriliş*, *Edebiyat* ve *Mavera* dergisinin birinde ya çalışmış ya da eser yayımlamıştır. Yazarlar bu dergilerin sürekli okuyucusudurlar aynı zamanda. Dergilerin ortaya koyduğu estetik tavır ve düşünce yazarların edebiyat zevkini ve yazma eylemini etkilemektedir. Bu dergiler özellikle taşra kentlerinde, Erzurum ve Maraş gibi taşra kentlerinde, çokça okunurdu. Özellikle Erzurum'da o yıllarda üniversite okuyan birçok öğrencinin bu dergileri takip ettiği anlaşılmaktadır. Atatürk Üniversitesi'nde o dönem ders veren Orhan Okay'ın bu konuda yönlendirmeleri olmuştur (bkz: Yardım, 2006:75). Ayrıca bu dergilerin ortaya koyduğu edebiyat geleneğini sürdüren *Yedi İklim* ve *Hece* dergileri başta olmak üzere birçok yeni dergi 1990'lı yıllardan günümüze

³⁷ İslâmcı dergiler için ayrıca bkz: (Erdem, 1991); (Doğan, 1997); (Sürgit, 2014). Ayrıca İlmi Etüdler Derneği (İLEM) tarafından İslâmcı Dergiler Projesi (İDP) başlığıyla gerçekleştirilen çalışma bugüne kadar dergicilik bağlamında yapılan çok değerli bir çalışma olarak önem arz eder. 1908-2010 yılları arasında yayınlanmış İslâmcı dergileri dijital ortama aktaran proje ile tüm dergilere ulaşılabilmektedir. Bu çalışmada da bu projeden faydalanılmıştır. İDP için bkz: <https://idp.org.tr>

yayınlarını sürmektedirler. *Yedi İklim* ve *Hece* dergisinde birçok yeni yazar yetişmiştir. Genel anlamda üstat dergiciliğinden gelen bir şiarla dergiler “ümmetin malı” olarak görülür (Yardım, 2006: 79, 157).

Necip Fazıl Kısakürek’in yayın yönetmeni ve başyazarı olduğu *Büyük Doğu*, 1 Eylül 1943 tarihinde ilk sayısı yayımlanmış olup 1978 yılına kadar aralıklarla da olsa 512. sayıya kadar çıkarılmıştır. Dergi, Necip Fazıl’ın perspektifiyle İslâmî bir dergi olarak bir okul işlevi görmüştür. Dergi sayesinde İslâmî bağlamda kültür, sanat ve edebiyat temsil edilme şansına kavuşmuştur. İslâmî söylemin öyküdeki büyük ismi Rasim Özdenören fikir ayrılıkları olmakla birlikte *Büyük Doğu* ekolünden geldiğini belirtir (Özdenören, 26.02.2012). *Büyük Doğu* dergisinde dergiciliğe başlayan Sezai Karakoç’un çıkardığı *Diriliş* dergisi 1960’ta yayın hayatına başlamıştır. İlk iki sayıdan sonra kapanan dergi 1966’ta yeniden çıkmaya başlamıştır. Bu tarihten 1980’e kadar 128 sayı olarak çıkan dergi 1980’den sonra 1988’e kadar ara verir. 1988-1992 aralığında üçüncü dönemden sonra kapanır. *Mavera* dergisinin kurucuları ve dönemin neredeyse bütün İslâmcı edebiyatçıları bu dergide toplanmıştır. Rasim Özdenören, Cahit Zarifoğlu öykülerini daha önce *Papirüs*, *Yeni Dergi* ve *Türk Dili* gibi dergilere verirken Sezai Karakoç, 1966 yılının Mart ayında *Diriliş* dergisini yeniden çıkarmaya başlayınca diğer dergilere ürün vermezler (Şakar, 2007:54). Nuri Pakdil tarafından 1969’dan itibaren neşredilen *Edebiyat* dergisi öykü türü için önemli bir dergi olmuştur. Dergi özellikle yerli ve geleneksel kültürün metinlerde kullanımını savunması gibi hususiyetleriyle İslâmî duyarlıklı öykücülüğün konularını belirginleştiren bir tarafı vardır. Birçok öykücü bu dergide yetişmiştir. Burada yetişen yazarlar daha sonra birçok yeni derginin çıkmasına vesile olur. Öykü yazarı Ali Haydar Haksal üniversite eğitimimin son senesinde bitirme tezini “Edebiyat Dergisi ve Çevresi” üzerine hazırlamıştır (Yardım, 2006: 75).

Öykü türünün İslâmî duyarlıklı edebiyatta önemli bir yere gelmesinde büyük katkıları olan asıl dergi ise öykücü şahsiyetlerin yayımladığı *Mavera* dergisidir. 1976-1990 yılları arasında 164 sayı çıkmış olan aylık bir edebiyat dergisi *Mavera*, öykü türüne büyük değer vermiştir. *Mavera*, İslâmî hassasiyetle öykü yazmanın öncülü olurken “Hikâye Özel Dosyası” (1980, S. 46) ile İslâmî edebiyat için öykü türünün önemine vurgu yapmıştır. Dergi bünyesinde yetişmiş birçok yazar sonraki yıllarda

Yedi İklim, Hece, Kayıtlar, Yönelişler, Kardelen, Edebiyat Ortamı ve Ay Vakti gibi dergileri çıkarmıştır. *Mavera*'da Rasim Özdenören ve Cahit Zarifoğlu başta olmak üzere İsmail Kılıçoğlu, Kadir Tanır, Ramazan Dikmen, Ali Haydar Haksal, Mustafa Miyasoğlu, Necip Tosun, Durali Yılmaz, Yaşar Kaplan, Cihan Aktaş, Cemal Şakar, Ahmet Kekeç gibi öykücüler öykülerini yayımlama imkânına erişmiştir.

Büyük Doğu, Diriliş ve Edebiyat dergileri üstat dergiciliği olarak önemsenirler. Üstatların çıkardığı dergiler sadece İslâmî kesimi değil, Türkiye'nin kültür, sanat, düşünce ortamını etkilemiştir. Bu dergiler bir mektep işlevi görmüş, buradan yetişen yazarlar yeni dergiler çıkarmışlardır. Yeni dergiler üstatların çıkardığı dergilerin “yolunda yürüyor ve ruh olarak onlara bağlı” olduklarını ifade etmektedirler (Yardım, 2006: 80). Kültürel ve düşünsel kanallar itibarıyla bu dergilerin zincirinin halkalarından beslenmişlerdir.

İslâmî çevrede edebiyat dergiciliği çok önemli bir mecradır. Yazarlar, dergilerin sanat ve edebiyat konularının yanı sıra siyasal ve toplumsal konularındaki işlevlerinin farkındadırlar. Örneğin birçok İslâmî söylemi yansıtan edebiyat dergisinin yayın sürecinin içinde bulunan Âlim Kahraman, “1918-1923 Yılları Arasında Türkiye’de Edebiyat Dergiciliği ve Edebiyat Dergileri “ başlıklı bir doktora tezi hazırlamıştır. Edebiyat dergiciliği için Türkiye’de önemli bir yere sahip olan İslâmî yayıncılık dergicilikle var olan bir söylemdir. Dolayısıyla Mehmet Âkif ve Necip Fazıl’la başlayan, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Rasim Özdenören, Cahit Zarifoğlu ile devam eden, günümüzde de aynı anlam ve şuurla gelişen edebiyat dergiciliği, yüz yıllık bir serüven ile İslâmî söylem içinde çokça bilinen ve kıymet verilen bir alan olduğu söylenebilir.

Dergilerin bünyesinde kurulan yayınevleri yazarların dergilerdeki öykülerini genellikle on adede ulaşınca bunları kitaplaştırma yoluna gitmiştir. Aslında dergilerin çıkarılmasındaki hassasiyet noktalarından biri de dergi çevresinde toplanan yazarların metinlerinin kitaplaşmasıdır (Yardım, 2006: 159). Dergilerde yayımlanan metinler gibi öyküler de bir müddet sonra toplanıp kitaplaştırılır. Bazen de dergilerde yayımlanan öykülerin yanına ilk defa kitap için yazılan öyküler de eklenir. Dergiler ve yayınevleri vesilesiyle İslâmî yayıncılık gayreti içine girildiği anlaşılmaktadır. *Büyük Doğu* dergisi çatısı altında kurulan Büyük Doğu Yayınları bu türde ilk örneklerdendir.

Diriliş dergisinin *Diriliş* yayınları yine bir diğer önemli örnektir. *Edebiyat* dergisinin *Edebiyat Dergisi Yayınları*, *Hareket* dergisinin *Hareket ve sonrasında Dergâh Yayınları*, *Kelime Dergisi*’nin *Kelime Dergisi Yayınları*, *Mavera*’nın *Akabe Yayınları*, *Aylık Dergi*’nin *Aylık Dergisi Yayınları*, daha sonra ise *Eksen Yayınları*, *Düşünce* dergisinin *Düşünce Yayınları*, *Kayıtlar* dergisinin *Ses Yayınları*, *Kıyam* dergisinin *Kıyam Dergisi Yayınları*, *Hece* dergisinin *Hece Yayınları* gibi örnekler dergi ve yayınevi ilişkisiyle doğmuştur. Bu dergiler bünyesinde kurulan bazı yayınevleri yazarların öykülerini yayımlayan yayınevleridir. Yayınevleri “hikâye dizisi” başlığı altında kitapları yayımlar. Bu çalışmada incelenen öykücüler yukarıda adı verilen dergilerde ilk olarak öykülerini yayımlamış ve genellikle aynı dergi bünyesinde kurulan yayınevi çatısı altında ilk öykü kitabını yayımlatabilmiştir.

Edebiyat Dergisi Yayınevi’nin dergilerde biriken öykü metinleri kitaplaştırarak yayımlama konusunda başat rol oynadığı görülmektedir. Rasim Özdenören, Cahit Zarifoğlu, Hüseyin Su, İsmail Kılıçoğlu, Ali Karaçalı, Ali Ulvi Temel, Fuat Altınsoy ilk öykü kitaplarını bu yayınevinden çıkarmıştır. Bu yazarlardan Hüseyin Su, İsmail Kılıçoğlu, Ali Karaçalı, Ali Ulvi Temel, Fuat Altınsoy *Edebiyat* dergisinde öykü yazmaya başlamıştır. *Mavera* dergisinin yayınevi olan *Akabe* ise *Mavera*’da öyküleri yayımlanan Ali Haydar Haksal, Kadir Tanır’ın ilk öykü kitaplarını yayımlamıştır. Daha sonra Rasim Özdenören de *Akabe* yayınlarından kitaplarını bastırmıştır. *Hareket* Yayınları ise *Hareket* dergisinde öyküleri yayımlanan Mustafa Kutlu ve Şevket Bulut’un ilk kitaplarını basmış, daha sonra iki yazarın kitapları *Hareket Yayınları*’nın yerine kurulan *Dergâh* yayınevinde basılmıştır. Yaşar Kaplan önce *Edebiyat* dergisinde, daha sonra *Aylık* dergisinde yayımladığı metinlerini *Aylık Dergisi Yayınları*’nda kitaplaştırır. Yine Mehmet Ay da öykülerini yayımladığı *Aylık* dergisinin yayınevi olan *Aylık Dergisi Yayınları*’ndan kitaplaştırmıştır. İlk öyküleri *Kelime* dergisinde yayımlanan Metin Önal Mengüşoğlu, *Kelime Dergisi Yayınları*’ndan ilk öykü kitabını yayımlatırken Ali Kemal Nacaroğlu, *Kıyam Dergisi Yayınları* ile ilk öykü kitabına kavuşmuştur. Ali Kemal Temizer, *Düşünce* dergisinde ilk öykülerini yayımlarken bunları *Düşünce Yayınları* çatısı altında kitaplaştırmıştır. Görüldüğü üzere öykü metinleri önce dergilerde yayımlanmış, daha sonra dergi bünyesinde kurulan yayınevlerinde kitaplaşmıştır.

Dergiler ve dergi yayınevleri, kendi yazarlarını oluştururken onların kitaplarını basarak bir öykücü yazarlar topluluğu da kurmuş olmaktadır. Bu ilişki karşılıklı bir ilişkinin sonucudur. Çünkü yazarlar dergilere öykü göndererek öykülerini yayımlama olanağı bulurken bu sayede dergiler de sayfalarını doldurmuş olmaktadır. Böylelikle yazarlar, dergilerde yayını mümkün olan öykü türüne yönelmiş oluyordu. Bu sayede hem dergilere içerik sağlanabiliyor hem de yazarlar öykü türünü tecrübe edinerek bu edebî türde yayınları oluyordu. 1990'a kadar sadece tek öykü kitabı yayımlanmış olan Mehmet Ay, Kadir Tanır, Kâmil Doruk, Ali Kemal Nacaroglu, Ali Karaçalı, Ali Ulvi Temel, Fuat Altınsoy, İslâm Yaşar, Ali Kemal Temizer ve iki kitabı bulunan Ali Nar, İsmail Kılıoğlu dergicilik ile öykü yazarları olmuş isimlerdir. Öykülerini yayımladıkları dergiler kapandıktan sonraki yıllarda yazarlar öykü türüne devam etmemişlerdir. Bu bağlamda Kadir Tanır, öykü türünü dergi ile açıklamaktadır: “Dergide yayınlanacak hacimde olması, böylelikle okuyucuya daha rahat bir şekilde ulaşabilmesi bakımından daha da önemli, işlevi bol bir sanat” (Haksal. 2012: 76).

Dergicilikte önemli bir faktör de üstat geleneğidir.³⁸ Dergide üstat olarak görülen isimlerin yazdığı içerikler edebiyat anlayışını belirlediği gibi sadece bu anlayışa uygun olarak üretilen metinler dergilerde yayımlanabilmektedir. Dergiler

³⁸ Üstat geleneği olarak kavramsallaştırılacak bir durum İslâmî duyarlılık öykücülük veya genel anlamda İslâmî edebiyatçılığın en önemli konularından biridir. Necip Fazıl, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Rasim Özdenören üstat olarak sayılan isimlerin başında gelir. Edebiyat konularını belirleyen ve edebî bilinci şekillendiren konumlamalarının yanı sıra üstatlar, genç neslin yetişmesine de fikirleriyle yön vermektedirler. Üstat geleneği Türkiye'deki İslâmî siyasal bilinç ve siyasal hareketler üzerindeki etkisiyle de çeşitli tartışmalara konu olmuştur. Çoğulcu fikirlerin aksine Necip Fazıl ve Sezai Karakoç tek başına İslâmî kültür, siyaset ve sanat alanında 1950'den sonra büyük etki etmiş isimlerdir. Radikalite ölçüsüne göre Türkiye'deki İslâmî hareketlerde birçok üstat zaman zaman öne çıkmıştır. Üstatların fikirleri ve ürettikleri eserler temel kaynaklardır. Yazarlar tarafından sahiplenilen ve bu minvalde üretim ilişkisine dönüşen metinler temel esasları belirleme niteliğine sahiptirler. Üstatların çıkardığı dergiler de siyasal fikirlerin bir merkezi hüviyetindedir. Bu durum örneğin Atasoy Müftüoğlu tarafından eleştirilmiştir. *Mavera* dergisindeki bir yazısının yayınlanmaması üzerine dergiden ayrılan Müftüoğlu İslâmî kesimdeki üstat geleneğine eleştirel yaklaşımlar sergilemiştir. Müftüoğlu, İslâmî kültür, sanat alanının sadece belli dergiler ve belirli isimler üzerinden üretilmesine karşı çıkar. Ona göre üstatların ürettiği fikirler genel bir uzlaşma içinde sorgulanmadan kabullenilen, üretilen fikre karşı çıkılamayan fikirlerdir. Bu durum meselelere derinlikli, geniş ufuklu ve evrensel bağlamda yaklaşmayı engellemiştir. Bunların dışında kalanlara genellikle ilgi duyulmaz. Ayrıca Atasoy Müftüoğlu “İslâmî savunmayı” romantikleştiren edebiyat ve edebiyatçılara karşıdır. Edebî metinlerle bir İslâm müdafaası yapılamayacağını belirtir. Üstat fikrine karşı olan Müftüoğlu daha komplike bir şekilde iyi bir okumayı yeğler. Müftüoğlu İslâmî yazarların askerî darbe rejimlerini desteklediğini eleştirisini de yapar. (aktaran, Şakar, 2017b: 66-67, 69).

üstatların kurduğu okullar, ocaklar işlevi görmüştür. Üstatlar yazarların edebî görüşünü, yazma alışkanlığını neredeyse her şeyini belirlemektedir. Derginin bir tavrı ve duruşu bulunduğundan yazılar buna göre şekillenir. Üstat kabul edilen isimlerin yayımladığı metinler yeni kuşağın edebî bilincini oluştururdu. Bu nedenle yazarlar bu yazılardan öğrendiği edebî bilince uygun olarak öykü metni üretiyor ve böylece öyküsünü yayımlar. Necip Fazıl'ın İslâmî sanat içerikli metinleri adeta bir temel metin işlevi görürdü. Nuri Pakdil'in *Edebiyat* dergisinde sıkça dillendirdiği yoksulluk, emek, alın teri, ezilenler, sorumluluk gibi konular birer kod olarak okuyucu yazarların fikriyatını oluşturmaktadır. “Nuri Pakdil ve *Edebiyat* dergisi, bu bağlamda bir karakter ve ocak işleviyle sarıp sarmalardı. Yolu oraya düşen her okur yazarı; terbiye eder, eğitir ve yazı ahlâkıyla sadece yazmasını ve okumasını değil, bütünüyle hayatını biçimlendirirdi” (Sürmelioglu, 2015:58). Sezai Karakoç'un temel felsefesini oluşturan medeniyet, şehir, insan diyalektiği yazarların öykü anlayışını etkiler. Nurettin Topçu'nun Anadolu ve taşra merkezli söylemleri yazarların odaklanacağı bir öykü atmosferini verir. Rasim Özdenören'in yayımladığı öykü metinleri birçok öykücünün temel konusunu belirler.³⁹ Örneğin asıl adı İbrahim Çelik olan Hüseyin Su'nun bu müstear ismini bile üstat olarak gördüğü Nuri Pakdil vermiştir: “Beyefendi, adınız, Hüseyin Su'dur. Nasıl, beğendiniz değil mi? Kerbela'da Hz. Hüseyin efendimizin ‘Su! Su!’ diye inleyerek şehit edilişini yeryüzüne bir kez daha haykırmalıyız ve hatırlatmalıyız!” (Su, 2017: 21). Bu bakımdan üstatların işaret ettiği temel değerler, fikirler öykü metinleri vasıtasıyla kurmaca dünyaya taşınıyordu. Sonuç olarak yazarlar, İslâmî muhtevayı, öğretiyi veya anlayışı modern öykü metinlerinde temsil etme amacına yönelik bir üretime girişiyordu. Ancak üstat geleneği üzerinden şekillenen öykü içerikleri ise kısır ve sığ olabilmekle karşı karşıya kalabilmekteydi. Buna rağmen yazarlar dergiler aracılığıyla birçok açıdan lüzumlu gördükleri öykü üretimini sürdürmeyi başarmıştır. Böylece İslâmî edebiyat geleneğinin öyküler üzerinden temsil edilmesi sağlanmıştır. Bu bakımdan denilebilir ki modern İslâmî

³⁹ Cemal Şakar'a göre *Mavera* dergisine kadar üstat dergiciliği devam etmiştir. *Mavera* ile birlikte dergicilik bir edebiyat merkezine dönüşür. Artık üstatlar değil yazarlar vardır (Şakar, 2017b: 89). Ancak Özdenören'in bir öykü üstadı olarak öne çıktığını, öykülerin konu ve teknik bakımından diğer yazarları etkilediği, öykü ve edebiyat hakkında yazdığı yorumların ise okuyucuların bakışını belirlediği gözden kaçmamalıdır. Her ne kadar *Mavera* dergisi kendinden önceki dergilerden farklı olsa da hem öykü hem de edebî tavır bakımından kendi okuyucu kitlesini çok derinden etkilemiş olduğu söylenebilir.

duyarlıklı öykücülüğün doğuşunu ve niteliğini belirleyen en önemli kaynaklardan biri dergiciliktir.

İslâmî yayıncılıkta dergiciliğin önemini öykü yazarı Hüseyin Su'nun yazarlığa başlarken başından geçenler özetler niteliktedir. Yazar, Nuri Pakdil ile arasında geçen konuşmasını şöyle aktarır:

Yazdıklarınızı getirin artık beyefendi, yayınlamaya başlayalım artık bir ucundan!' dedi. Böyle bir öneriyle karşılaşacağımı hiç beklemiyordum. Yakalanmışlık duygusuna kapıldım ve şaşırdım, bir an ne diyeceğimi bilemedim. Biraz toparlandıktan sonra, 'Efendim, şimdiye dek Edebiyat'la ilişkimi ve bağlılığımı yazıyla birlikte düşünmemiştim hiç!' dedim... 'Olur mu beyefendi öyle şey? Edebiyat eyleminin dışında hiçbir şey yoktur bizim hayatımızda, bu mümkün mü? Yazmamız da bu eyleme dâhildir! En kısa zamanda yazılarınızı bekliyorum!' dedi. Kuşkusuz daha fazla itiraz edemezdim, sustum ve sesimi çıkarmadım. Edebiyat dergisinde yazmanın kıvancını ve ağır sorumluluğunu nasıl hissettiğimi o andan sonra hiç unutmayacaktım. (Su, 2017: 17).

Ayrıca Hüseyin Su'nun 1983 yılında yayımlanan *Tüneller* kitabı kendisi askerdeyken Nuri Pakdil tarafından kendisinin haberi olmadan yayımlanmıştır (Su, 1999: 7). Hüseyin Su'nun *Edebiyat* dergisine yazı yazmaya başlaması dergi ile yazar arasındaki çift yönlü pratik ilişkiyi göstermektedir. Hem yazarlar öykülerini yayımlatabilmekte hem de bir dava olarak görülen dergicilik yayın hayatına devam etme imkânı bulmaktadır. İslâmî duyarlıklı öykücülüğün çıkış noktalarından biri budur. Ancak öykülerin bu şekilde çıkması bazı zoraki nedenlerle gerçekleştiği için estetik yazar ve estetik metin üretiminin de sınırlı olmasına sebep olmuştur. Hatta genel olarak edebiyat ve öykü anlayışı da dergi üzerinden gelişmiştir.

Hüseyin Su benzeri bir örnek de Cahit Zarifoğlu'dur. Yazarın öyküleri 1970'li yıllarda *Edebiyat* dergisinde yayımlanmıştır. Zarifoğlu Sarıkamış'ta askerlik yaparken Nuri Pakdil dergide yayımlanmış öykülerini toplayıp 1974 yılında kitap olarak bastırır. Zarifoğlu'nun haberi olmadan yayımlanan *İns*, henüz bitmiş bir halde olmamasına rağmen yayımlanmıştır. (Haksal, 1996, 7-11). Özdenören'de de benzer bir durum olmuştur. Özdenören *Çözülme* kitabının yayımlanmasını şöyle aktarır: "Yıl 1973. Askerdeyim. *Çözülme* adlı kitabım geldi. Nuri Pakdil basmış" (Haksal 1999: 62). Buradan da anlaşılacağı üzere İslâmî duyarlıklı edebiyat için öykü dergicilik üzerinden gelişen ve dergiciliğin imkânlarıyla yazılan bir türdür. Yazarlar genellikle kendi kurdukları dergi ve yayınevlerinde kendi imkânlarıyla öykülerini yayımlamış oldukları için herhangi bir eleştirel okumadan geçmeden bunlar okuyucuya sunulur.

Art arda yazılan öyküler hemen kitaplaştırılır. Bu nedenle özellikle 1970’li yıllarda pek çok öykü dergiciliğin cazibesıyla ve dergi sayfalarını doldurmak niyetiyle yazıldığından estetik düzeyleri başarısız kalmıştır.

Son olarak incelenen öykü metinlerinde dergicilikle ilgili bazı hususlar bulunmaktadır. Bazı yazarlar öykü metinlerinde dergiciliği, dergi davasını, dergi çıkarmanın anlamını, dergi bürolarındaki sohbetleri konu etmişlerdir.

Mustafa Kutlu’nun *Ya Tahammül Ya Sefer* (1983) kitabında dava adamı tipini gösteren Murat karakterinin dergi çıkardığı görülür. Öyküdeki idealist dava adamları davalarını anlatmak, yaymak ve daha çok insan kazanmak için bir dergi çıkartılar (s.8). Dergi yeni nesle ulaşmak, onlara belli bir İslâmî bilinç vermek için önemli bir araç olarak kullanılır. Dava adamları için dergi davanın sürdürülmesi ve yayılması için hayati bir yoldur. Derginin satıldığı her bir âdeti davayı omuzlayanlar için büyük bir kahramanlık olarak görülür (s.46).

Ali Kemal Temizer’in *Feveran*’daki (1980) “Bir Günlüğün Son Sayfaları” adlı öyküde Akif adlı genç, idealist bir öğrencinin üstat olarak gördüğü insanların sohbetlerine katılmak üzere dergilerin idare ofislerine gidişi ve buradaki üstatların konuşmalarından etkilenmesini anlatılır (s.61). Akif dava olarak gördüğü İslâm davası uğruna dergi satarken vurulup ölür (s.71).

Mustafa Miyasoğlu’nun *Geçmiş Zaman Aynası* (1976) kitabında yer alan “Pancur” öyküsünde İslâmî yayıncılık üzerine bir sohbet vardır. Öykü karakteri üniversite öğrencisi Ekrem, üstat olarak gördüğü Fahri ile İstanbul’da bir kahvehanede gazete ve dergilerdeki İslâmî faaliyetler üzerine konuşurlar. Dergi ve gazetede yazmanın sohbetlerden daha değerli olduğunu belirtilir (s.9). Mustafa Miyasoğlu’nun da İslâmî yayıncılıkta önemli bir isim olduğu hatırlandığında öyküde bir gazetede günlük meselelerle ilgili yazı yazan Fahri karakteri ile benzerlik gösterir.

Ahmet Kekeç’in *Son İyi Şeyler* (1985) kitabındaki “Korkulan” öyküsünde yazar olan başkarakter İbrahim’in arkadaşlarıyla bir dergi çıkarma hevesleri anlatılır (s.75).

2.3 İslâmî Duyarlıklı Öykücülüğün Mahiyeti

2.3.1 İslâmî Optik Özelliği

İslâmî sanat, kendisiyle var olan, kendisinin ölçütleriyle kurulması istenilen bir geleneği temsil eder. Kur'ân ve Sünnet'in ışığında belirlenen İslâmî sanat anlayışı, edebî alanı da belirler. İslâmî duyarlıklı öykü metinleri de İslâmî sanat anlayışından farklı olmayan bir düşünce biçiminin ürünleridir.

İslâmîyet'in kendine özgü bir estetik dili ve yapısı vardır. Kendi medeniyet anlayışına uygun olarak bir kültür işlevi ve sanat anlayışı bulunmaktadır. Ayrıca metne veya sanat eserine kendi estetik algısı içinde bir terbiye esası da koyar. Terbiye estetiği bağlamında ele alınan bu sanatın kökeni vahye dayalı, tevhide ve maneviyatla ilişkili olarak (Nasr, 2019:13-24) tespiti yapılır. İslâm sanatı, vahyin hem biçim hem de içeriğiyle yakından ilişkili olduğu, bu bakımdan hem Allah'ın anılması hem de Müslüman bireyin ve toplumun hayatına rol oynar. İslâm'ın maneviyat alanı ve geleneksel kültürü bu sanatı oluşturur. İslâm metafiziği ve felsefesinden ilham alır. İslâm sanatını yapanlar Bâtın⁴⁰ bağla bu sanatı icra ederler (Nasr, 2019:13-24). Özellikle İslâmî hassasiyetle yazmanın bir bakış terbiyesi veya imtihanı olduğunu vurgulamak gerekir. “Bir bakış imtihanıdır İslâmî sanat; bakışınızı eğiterseniz, perdenin ardındakini görmeye kadir olursunuz, bu bakışın bir terbiyesi, bir edebî vardır; nasıl ki sanatçı bir ‘tertip’ ile kuruyorsa sanatını, bu tertibe yaraşır bir bakış terbiyesi gerekmektedir” (Hemiş, 2012: 167).

İslâmî optik ile kastedilen Müslüman duyarlılığıdır. Edebî eserde işlenen konu ne olursa olsun bunun İslâmî ölçü ve kaidelere uygun olması veya bu ölçüleri aşmaması beklenir. İslâmî optik anlayış Kur'ân'ı Kerim'deki bazı ayetlere dayandırılarak anlaşılmaktadır. Yazarların sanatta ve öykü türünde en büyük referansı Kur'ân'dır. Kur'ân-ı Kerim'deki Şuarâ Sûresi'nde yer alan şu ayetler Müslüman yazarın muhayyilesini belirlemektedir.

Şairlere gelince, onlara da yoldan sapanlar uyar. Onların her vadide şaşkın şaşkın dolaştıklarını ve gerçekte yapmadıkları şeyleri söylediklerini görmez misin?

⁴⁰ Bâtını “Gizli olan bir şeyin iç yüzünü bilme” manasına gelir (bkz: İlhan, 1992).

Ancak iman edip dünya ve âhiret için yararlı işler yapanlar, Allah'ı çokça ananlar ve haksızlığa uğratıldıktan sonra kendilerini savunanlar başkadır. Haksızlık edenler, neye nasıl dönüşeceklerini (başlarına nelerin geleceğini) yakında görecekler (26: 224-227)

Bu ayetlerin bahsettiği şairler İslâmî duyarlıklı edebiyatın esasını belirler. Bu nedenle İslâmî duyarlıklı edebiyatın içerisinde şekillenene modern İslâmî duyarlıklı öykü söylemi bu ayete dayandırılır. Çünkü edebiyat “[U]ygarlığın eşyayı, olayları, insanı, kısacası tüm varlık âlemini, o uygarlığın değer yargılarıyla, o uygarlığın tüm duyarlılıklarıyla ‘ifade’ etme sanatıdır” (Özdenören, 2016: 17).

Türkiye’de 1970’li yıllarda başlayan ve 1980’li yıllarda çokça tartışılan “İslâmî edebiyat” kavramına dayalı tartışmalar yazarların öykü metinlerinin çerçevesini de belirlemiştir.⁴¹ 1970’li yılların tartışmalarına bakıldığında İslâmî kesimden aydın ve yazarların Türkiye için artık Batı modelinin tükendiğini, siyaset ve edebiyatta Batılı bir ideolojinin sürdürülemeyeceğinin altını çizerek. Bu nedenle artık Batı değil, İslâmî perspektiflerle yeni bir toplum ve sanat modelinin ihya edilmesi gerektiği görüşünü benimserler. Necip Fazıl gibi üstatların etrafında toplanan kalabalıklar örnek gösterilerek Batı ve Batı taklitçiliğinin bırakılarak gençlerin savunduğu gibi İslâm’a dönüşün sağlanmasını dillendirilir (Miyasoğlu, 1999: 38-40. İslâmî perspektiften bakıldığında ise sanat eseri “Allah’a yaklaşma ve yakınlaştırma çabası olduğu ölçüde önemli ve değerlidir” (Miyasoğlu, 1999: 19). Yazarlar ürettikleri edebî eserin Müslüman duyarlılığına sahip olmasına isterler. Bu nedenle bu çalışmada incelemeye alınan metinler ‘İslâmî optik’ ile yazılmış metinler olarak bir öz ve anlayışa sahiplerdir.

İslâmî Optik kavramı Rasim Özdenören’e ait bir kavramdır. Özdenören, “İslâmî optik” kavramıyla edebî metinlerde malzemenin kullanılış biçimine ve bakış açısının önemine dikkat çeker. Yazar “İslâmî Edebiyat Tartışmaları” adlı yazısında İslâmî bir edebiyatın nasıl olabileceğini iki kümede açıklamaktadır:

1. İslâmî edebiyat, konusunu Müslüman insanların oluşturduğu, onların tavır ve davranışlarını, düşüncelerini, ruhsal eylemlerini yansıtan ürünlerin adıdır.

⁴¹ Konuyla ilgili detaylı bilgi için bu çalışmada yer alan “İslâmî Edebiyat Tartışması: Doğuşu, Gelişimi ve Görüşler” başlıklı kısma bakılabilir.

2. İslâmî edebiyat, konusu ne olursa olsun, yazarın İslâmî bilincini yansıtan, konusuna İslâmî optikle yaklaşan ürünlerdir.

Birinci görüş yanlış değil, fakat ikinci görüş daha kapsayıcı. Dikkat edilirse ikinci görüş, birincisini de içermekte, fakat birinci görüş, alanı oldukça kısıtlamakta, pek çok şeyi de dışlamaktadır. Biz burada bu görüşlerden birini tercih etme noktasında değiliz. Görüşlerden herhangi birini çıkış noktası kabul ederek İslâmî ürün ortaya koymak mümkündür (Özdenören, 2016: 41-42)

Özdenören “Malzemelerin Ruhı” adlı yazısında ise ‘bir edebiyatı İslâmî yapan nedir?’ soruna yanıt arar. Yazar, bir eserde İslâmî kavramlara yer verilmiş olması, eserin İslâmî motifleri içermesi veya konunun İslâmî olması o eserin İslâmî edebiyat için yeterli olamayacağını belirtir (2016: 44). Hatta İslâmî motifler bir araç olarak kullanılarak eserde İslâm dışı, küfre hizmet eden anlayışla da metinler üretilebilir. Bu nedenle Özdenören’e göre edebî metinlerde İslâmî kavramlar, motiflerin bir malzeme şeklinde kullanılması o eseri İslâmî yapmaz. Bu nedenle Özdenören İslâmî eserin ölçüsünün başka olması gerektiğine inanır. Yazar devamında İslâmî eserde söz konusu olan “eserde kullanılan malzemeden çok, bu malzemeye katılan ‘ruh’ (*esprit*) ile ilgilidir” (Özdenören, 2016: 46). Bu bakış açısıyla İslâmî eser ve İslâm’a hizmet eden eser şeklinde ayrıma giden Özdenören, “İslâmî ‘espri’yi doğrudan doğruya terennüm eden, bize bir İslâmî neşve veren esere İslâmî diyoruz.” (2016:46). Özdenören böylece İslâmî optik kavramıyla yazarın eser içindeki tavrına dikkat çekmektedir. Yazar “müslümanca tavır” olarak tanımladığı üzere İslâmî kavram, motif veya konu metin içinde bariz olarak yer almasa da eserin İslâmî bakış açısıyla yazılmasının daha önemli olduğunu vurgular.

İslâmî kavramların, İslâmî motiflerin eserde bir malzeme ve araç olarak kullanılması önemli değildir. Bu motifler hiç kullanılmamış bile olabilir. Bütün bunlar, eserde örtülü olarak (zımnen) mevcut, fakat zikredilmemiş olabilir. İslâmî motifleri, sanatçının müslümanca tavrının içinde aramalı. Sanatçının protesto sesini ‘ne adına’ yükselttiğine bakmalı (Özdenören, 2016: 50-51).

Özdenören, Müslüman’ın üreteceği edebî eserde önemli olanın bakış açısı olduğunu, malzemenin ne olduğu değil, nasıl kullanılması gerektiğine dair şuurlu bir tavrın önemine dikkat çeker. Eserin muhtevası değil, yazarın İslâmî tavrı eserin İslâmî olup olmadığına etki etmektedir. Yazarın insana, eşyaya yönelik tavrı İslâmî ölçüyle oluşmalıdır. Bunun gerçekleşmesi için de yazarın kendi çağının ve şartlarının gereklerine göre hareket etmesi gerekmektedir (Özdenören, 2016: 56). Özdenören’in

İslâmî optik kavramıyla sürdürdüğü görüş İslâmî duyarlıklı öykücülüğü belirleyen bir fonksiyona sahiptir. Bu vesileyle söylenebilir ki Özdenören, “İslâm uygarlığının kendine özgü değer yargılarını ve duyarlılığını öyküye sokmuş, özellikle de insanın ontolojik sorunlarını öykülerinde sorunsallaştırmıştır.”(Canbaz Yumuşak, 2012: 1283).

Rasim Özdenören’e benzer düşüncelerde olmasına rağmen Cahit Zarifoğlu eserin İslâmî optik ile yazılmasının sanatçının tam anlamıyla Müslüman sanatçı olmasına bağlar.

Malzemenin yerli, eserlerin ruhunun yerli ve İslâmî olması yetmiyor. Gerçekleştirilmesi gereken tam anlamıyla 'Müslüman sanatçı' olmaktır. Bunu tarif etmekten bile acizim. ... Madem sözü, kendimizi de katarak 'Müslüman sanatçı' olmak noktasına getirdik, burada temayüz etmenin, rehber olmanın, makbul şeyler yazmanın yollarını da söyleyelim. İlk Allah korkusu bu açıdan, yazılan her cümlemin sorumluluğunun idraki... (Zarifoğlu, 2010b: 106).

Zarifoğlu *Mavera Dergisi*’ndeki “Okuyucularla” köşesinde, kendisine şiir yollayan bir okuyucusuna şöyle demektedir:

Kendinizi, mutlaka dinî temalar işleyeceğim diye kısıtlamayın. İnançlarımız devletten kırlara, sokaklardan fezaya kadar her şeyi içine alıyor, anlamlandırmıyor mu? O halde, dinî olacak diye neden mutlaka bazı ibadet terimleri üzerinde kenetlenip duruyor ve şiirin dünyasını daraltıyorsunuz. Önemli olan sadece o terimler değildir. Gücünüzü sadece onlardan almak yerine onların mahiyetindeki sırrı duymaya çalışarak her şeye onurlu bakın. Öylece her şey doğal olarak İslâm’a bürünmüş olarak girer eserimize, devam edin. Selamlarımızla. (Zarifoğlu, 2009: 130).

İslâmî optik anlayış yazarların öykülerindeki gerçeklik, fayda ve güzellik anlayışını belirleyen bir husustur. Modern dünyada edebiyatın salt edebiyat olarak üretilmesi, İslâmcı sanat geleneğinde bir sapma demektir. Şark hikâyeciliğinde olduğu üzere İslâmî duyarlılık açısından öykü, kıssadan hisse çıkartılmak için üretilen, güzeli ve doğruyu göstermeye yarayan bir araçtır. Ayrıca öykü işlevsel olma, “Allah’ın insana çizdiği sınırları” gösterme ve üretilen her şeyin yazarı bağladığı bir bilinçle yazılma esasına dayanır. Bu nedenle öykü metinleri gerçekçilik ve faydalılık esasına dayalı olarak yazılmaktadırlar. Bu durum İslâmîyet’te yer alan insanoğlunun her şeyden hesaba çekileceği anlayışına dayanmaktadır (Şakar, 2016: 146).

“İyiliği emredip kötülüğü sakındıran” bir fayda prensibi öykülerin odağına belirleyen bir unsurdur. Edebiyattan beklenen budur. Cemal Şakar’a göre edebî metin

“pedagojik formasyon olarak bir işlev üstlenebilir” (Şakar, 2016:104). Yazarın metni bir araç olarak görüp yüksek sanat yerine halkı uyandıracak, ona doğru ile yanlışı gösterecek bir anlayışla ile üretim söz konusudur. Nitekim geleneksel sanatın özünde iyi ve faydalı olanı, güzel olanı anlatmak esastır. Bu aynı zamanda ahlâkî olan demektir (Şakar, 2016: 33). Fayda prensesinin temeli Allah’ın yeryüzünde yarattığı güzellikleri ve hakikati anlayışını insana göstermektir. Akçay’a göre bu durum, geleneksel olarak var olagelen dinin tebliğ yönünden doğar (Akçay, 2006; 15). Tebliğ ve işlev unsuru ise gerçekçi bir üslupla yazma tavrını bağlar. Kadir Tanır, gerçekçi bir gözle eser yazmanın önemine vurgu yapar:

Güzele ulaşmak için hep güzel şeylerden yürümenin de olmayacağını, yeryüzünde balçığın, çamurun, iğrenç ve pisin, rezilliğin ve kepazeliğin, dikenin ve taşın da var olduğunu, hatta iyinin, doğrunun ve güzelin bunlar içinde kaybolmuş bulunduğunu göz ardı etmemesi, zibillerle kaplanmış bir yolu çiçek dolu tasavvur ederek, gerçekleri çarpıtmaması gerektiğini de bilmelidir. Tabi ki bunlara da İslâm edebî, ahlakî ve bakış açısıyla yaklaşarak ve sınırları aşmamaya dikkat ederek. (Özdenören, 1982: 84).

İslâmî sanat türevlerinde sanat, iyiye ve güzele ulaşmada bir araçtır. Bu nedenle kimin yazdığı ve ne yazdığı İslâmî sanat türlerinin belirleyici noktalarıdır. Bu bakımdan eserin kimliği başat konudur. Toplumsal tabana dayalı bir dinî söylem içinde üretilen sanatın toplumsalın dışında olması beklenemez. Belirli bir söylem veya görüşten doğan, bu görüşün çeşitli söylemlerini aktaran edebî anlayışın da toplumcu olmaması düşünülemez. Bu bakımında İslâmî duyarlıklı öykücülükte toplumcu tavır önem arz eder. Toplumcu tavrı belirleyen ölçü de gerçeklik ve yararlılık prensibidir.

Öyküler verili gerçekliğe bağlıdır. Öykülerdeki gerçeklik anlayışı yansıtmaya bağlı bir gerçekliktir. Sezai Karakoç, edebî eserin yaşamın aynası olması gerekliliğine inanır:

Sanatçı, işi, Tanrı'nın yaratışını taklide yeltenme cinsinden bir iş olmakla birlikte, O'nun gibi yoktan varedici değildir elbet. Onun işi, yaratıştan bir yaratış çıkarmak, varlıklardan yeni bir varlık, var olanlardan yeni bir varolan türetmektir. Ancak, değindiğimiz gibi, yaratılmışların, yaratıkların, genel yaratışa yaslanmalarından doğan bir dirençleri vardır. Sanatçı Tanrı'ya rakip olmaya kalkıştıkça, yani sahte tanrılık rolüne çıktıkça bu direnç artar. Tanrı'dan "izin" alması gereklidir sanatçının. Bu da alçakgönüllülükle olur. Tanrı'ya teslim olmayan, eşyayı teslim alamaz. (Karakoç, 2012a: 13)

Karakoç’a göre “Gerçek sanat, Tanrı’nın sanatına götürecektir.” (Karakoç, 2007: 95). Sanatçı tanrının yarattığı güzellikleri insana gerçekçi bir anlayışla

ulaştırarak onların hakikati keşfetmelerini sağlar. Bu bakımdan Karakoç için eser, tebliğ ve telkin metodu ile yazılmalıdır: “Tebliğin yanında telkini de önemsemelidirler. Daha doğrusu, tebliğ kavramını telkini de kapsayacak şekilde genişçe anlamalıdır” (Karakoç, 1998: 69). Karakoç, peygamberlerin işlevlerinden hareketle yazarın gerçekçi bir tavırla ve faydacı bir prensiple yazması gerektiğini vurgular. “Peygamberler, kendilerine gelen vahyi saklamadılar. Yazarın, düşünürün ve ülkü adamının da hakikati söylemekte örnekleri, elbette peygamberden başkası değildir. Peygamberlerden kalan miras, bilginin bilgisini gizlemeden açıklaması, yazarın yazısını hakikate ayarlamasıdır” (Karakoç, 1999: 262). Bu nedenle yazar, hayatı alt üst olması pahasına “istediğini yazamaz, yazdığı konudaki hakikatin istediğini yazar” (Karakoç, 1999: 261)

Hakikati göstermek yazarları tasvirlerle götürmektedir. Necip Fazıl, Sezai Karakoç, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Cahit Zarifoğlu, Hüseyin Su, Şevket Bulut gözlem gücü yüksek öykücüler olarak metinlerinde tasvirleri sık kullanan yazarlardır. Cahit Zarifoğlu “bakan ve gören keskinliğiyle bir dikkat ustasıdır” (Haksal, 1996: 9).

İslâmî duyarlıklı öykülerin fayda prensibe eleştiriler de gelmiştir. Necmettin Turinay, öykülerin faydalı ve sarih olmasına yönelik olarak yabancılaşma, bilinçaltı, dualite ile çatışma yöntemlerinin İslâmî edebî eserlere veya kendi medeniyet ve kültürlerine ait olmadığını söyler. Batılı düşünce fikirlerinin reddedilirken edebiyat ve sanat sahasında üretilen yöntem ve temaların kullanılmasını çelişkili bulur. Hatta Marks, Darwin, Freud gibi isimlerin düşüncelerine karşı çıkılırken Kafka, Camus, Faulkner gibi yazarların edebî telâkkilerinin iktibas edilmesine olumsuz bakar. “Bulanık, karanlık şahsiyetlerin” İslâmî eserlerde olmamasını arzular (Turinay, 1982: 353-354).

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde söz konusu olan İslâmî optikle yazmak bir yazarlık tavrı olarak metinlerde görülmektedir. İslâmî bakış açısını yansıtacak şekilde öykülerde işlenen karakterler ve olaylar İslâmî bir bilincin ürünüdürler. Öykülerde ayrıca ezan, namaz, ayet ve hadislerle olayları anlatma, ölüme ve dünyaya bakış İslâmî optiği gösteren göstergelerdir. Yazarlar için dünya görüşü ile sanat tutumu birbirinden

ayrılmaz bir bütünlük olup sanatçının eseri onun mesajı olarak görülür. İslâmî duyarlıklı öykücülüğün temel ilkelerinden biri bu husustur.

2.3.2 Yerli ve Millî Öykücülük Anlayışı

Yerlilik ve millilik kavramları siyaset, sosyoloji, edebiyat başta olmak üzere sosyal bilimler için kavşak niteliğinde kavramlardır. Özellikle Avrupa merkezîyetçiliği dışında yer alan medeniyetler için yerli ve millî, varoluş söylemi olarak üretilen iki temel olguya karşılık gelmektedir.

Millî, millete ait olan demektir. Türkiye’de millî kelimesi birçok farklı değişikliğe uğramışsa da uzun yıllar “dinî anlamında kullanılır ve dinî topluluğa aitlik ifade ederken, 20. yüzyılda Batı dillerindeki ‘nasyonal’ kelimesini karşılayacak bir anlam kazanmıştır” (Doğan, 2018: 18). Milliyetçilik ile ilişkilendirilmesi dolayısıyla millî ile ifade edilmek istenen hususların belirtilmesi için 1960’tan sonra yerlilik kavramı öne çıkmaya başlamıştır (Doğan, 2018: 18). Bu çalışmada sağ ideolojiler ve İslâmcılık düşüncesi etrafında şekillenen bir kavram olarak yerlilik kavramı üzerine durulacaktır.

Yerlilik kavramı yer, mekân, zaman, gelenek, kök, mazi, coğrafya, vatan, kültür, din bağlamında çok boyutlu olarak ele alınan bir kavramdır. Murat Erol, yerlilik ve millilik kavramlarının birbirinden ayrılmaz, birbirini besleyen, tahkim ve inşa eden kavramlar olduğunu söyler (2018: 35). Erol, yerlilik kavramının “yer, zaman, coğrafya, vatan” ile “bilginin kaynağı, muhayyile ve düşüncenin kök ve zemini olarak tarihi zaman” bağlamında ele alınabileceğini belirtir (2018: 36). Yücel Bulut, yerlilik kavramının sosyal bilimlerdeki doğuş sürecini iki nedene yorar. Bulut’a göre dünyanın farklı bölgelerinde Avrupalı güçlerin sömürgeci politikaları sonucu sömürülen halklara dair yapılan çalışmalar yerlilik kavramının doğuşunu sağlayan bir nedendir. Yerlilik kavramıyla sömürülen ülkelerindeki halklar ve kültürler için tanınma ve hak talep etme imkânı doğmuştur (Bulut, 2018: 107). İkinci neden ise küreselleşen kapitalizm sistemin yerel kimlikler ile kültürler üzerinde etkisi nedeniyle oluşan tepkiler ve etkileşim sonucu beliren farklılar ile yerlilik kavramı şekillenmiştir. Bulut, yerlilik söyleminin “iç ve dış kültürel, iktisadî ve siyasal hegemonyalara karşı bir çıkış

söylemi olarak” belirmesinin ise yeni bir söylem olduğunu vurgulamaktadır (2018: 108).

Yücel Bulut yerlilik kavramının Türkiye’de daha çok yabancı olarak tanımlanan kesimlere karşı bir direnç ve alternatif bir kimlik üretme işleviyle kullanıldığını açıklar. Bulut’a göre “Türkiye gibi dünya-tarihselliği güçlü ülkelerde ‘yerlilik’, daha ziyade, kalkındırmacı, özgüven aşıl原因ıcı, coşku verici ve harekete geçirici yeni bir ‘ortak kimlik’ söylemi üretme çabasının bir ürünü olarak anlam kazanır” (2018: 108). Bulut’un Türkiye’deki yerlilik algısına dair yaptığı açıklama daha çok İslâmî düşüncede belirginleşmektedir. İslâmcılıkta bir ideoloji olarak savunulan Batılılaşma karşıtlığı, yerlilik kavramıyla bir kültür ve kimlik üretiminin savunmacı bir refleksle ele alınmasına sebep olmuştur. 1960’lı yıllardan sonra özellikle kültür ve sanat alanında beliren medeniyet merkezli düşünce biçimlerinde yerel olanın açığa çıkarılması, yeniden düzenlenmesi ya da bir istikrarlı bir atılımla değerlendirilmesi söz konusu olmuştur. Bu bağlamda Nuray Mert yerlilik söylemini yabancılaşma karşıtlığıyla üretildiğini izah eder. “‘Yerlilik’ (...), yabancı bir kültürel dünyaya dâhil olma çabası altında ezilmiş olan toplumumuzda, kültürel alanda kişiliğini savunma, gururunu koruma çabasına verilen addır. Son olarak, ‘yerlilik’, toplumun kendini iktidar odaklarının dışında hisseden kesimlerinin, toplumsal iktidarın merkezine karşı duydukları tepkinin ifadesi ve kendilerini, içinde güvende hissetmek üzere ördükleri kültürel kozanın adıdır” (Mert, 1998: 99). Yabancılaşmamak ile tanımlanan yerlilik öz köke bağlılık ile anlam bulur. Ahmet Çiğdem, kavramı sembolik bir şekilde “burada olmak” ile açıklamaktadır. Yerliliğin bir ayrıştırma söylemini de ifade ettiğini de belirten Çiğdem, “Bu toprakları özgül yapan sosyolojik ögenin keşfi, bu öge üzerinde düşünmek ve hareket etmek bir ideoloji, bir kültürel pozisyon olamaz; akli başında her insanın sahip olması gereken bir tutumdur” der (Çiğdem, 2001: 74). Yine Yücel Bulut’un (2018: 117) ifadesiyle tercümelerle kendisini var etmiş bir düşünce olan İslâmcılığın yerlilik kavramı ile kendisini tanımlaması tartışılan konulardandır.

Tartışmalara rağmen Türkiye’de İslâmî düşünce içerisindeki farklı söylem biçimlerine sahip olan kesimler de dâhil olmak üzere İslâmcılık ve İslâmî duyarlılık öykücülük, yabancılaşma karşıtı bir söylemle kendisini Batı ve Batılı modernite

karşısında konumlandırması nedeniyle yerli-millî bir düşünce ve sanat olarak tanımlar. Nitekim yerlilik ve millilik söylemleri Türkiye’de özellikle sağ muhafazakâr ideolojiler içinde inşa edilen, popüler kültürde ve gündelik yaşamda farklı boyutlarıyla sürekli var olan söylem alanları olarak öne çıkarlar (Mollaer, 2018: 26). Tanıl Bora, sağın yerlilik anlayışının, milliyetçiliğin kültürel ve sosyal-psikolojik boyutundan ibaret olduğunu söyler ve yerliliği "daha sıcak, daha renkli, daha yumuşak bir millilik kipidir. Milliliğin siyaset giydirilmemiş doğal ve kendiliğinden halidir" şeklinde tanımlar (Bora, 1998, 49). Yerlilik sağ çevrelerde Murat Erol’un bir siyasal tüketim biçimi olarak gösterdiği Osmanlılık ve Anadoluculuk bağlamında kendini var etmeye çalışır (Erol, 2016:15). Fırat Mollaer *Yerlililiğin Retoriği* (2018) kitabında, Türkiye’de yerlilik söylemini sahiplenen kesimlerin yerlilik bakışını; ‘Batı karşısında konumlandırılan bir ülke’ ile ‘bu ülkeyi sevmek’ olarak iki şekilde tarif eder. Mollaer, Batı karşısına konumlandırılan ‘yitik bir cennet’ olan ‘yerli medeniyet söylemi’nin Batı karşısında bir köken ve masumiyet arayışının da sonucu olduğunu ama bunun soyut kaldığını ekler (Mollaer, 2018: 19).

Cumhuriyet Türkiye’sinin kurulmasından sonra İslâmcılar tarafından doğrudan istila edilmemiş, sömürge edilmemiş olsa da İslâmcıların “Türkiye’de bir kurtuluş mücadelesinin ukdesini taşıdıkları” belirtilir. Böylece İslâmcılığı milliyetçi, muhafazakâr ve sağcılıkla ilişkisini doğurur (Kara, 2018a:20). İsmail Kara 1960’lı yıllara kadar İslâmcılığın milliyetçi-muhafazakâr söylem olarak, “kendi kendini sömürgeleştirici siyasetlerin mağduru” olarak temayüz ettiğini dillendirir (Kara, 2018a: 21). İsmail Kara’nın ifadesine benzer olarak çağdaş Türkiye’deki İslâmcılık düşüncesinin çoğunlukla sağcılık üzerinden tanımlandığı, bu nedenle milliyetçi-muhafazakâr bir yapı olarak nitelendirildiği görüşü hâkimdir. Aslında dinlerin genel anlamda bu anlayışla değerlendirildiği görülür. Tanıl Bora, “Dinî düşünüşün dünyanın her yerinde çoğunlukla muhafazakârlığın gövdesini oluşturması ve insanın yapabilirliğini, dünyayı değiştirebilirliğini cüz’ileştiren vahyî felsefesi öyle olduğunu düşündürüyor” demektedir (Bora, 2017: 437). Modern bir ideoloji olsa da muhafazakârlığın en önemli kaynaklarından biri dinlerdir. Muhafazakâr düşüncede, ahlâk, yaşam tarzı ve akıl sistemlerinin dinlerin kaidelerine pek zıtlasmadığı görülür. Türkiye’de de 1980’li yıllara kadar İslâmcılığın, sağcılıkla konumlandırıldığı ve “Türk sağının taşıyıcı sütunlarından birini” oluşturduğu belirtilir (Bora, 2017: 437). Ahmet

Çiğdem ise İslâmcılığın sağ muhafazakârlık tahakkümü altında olan bir söylem iken daha sonra İslâmcılığın baskın olduğu bir sağcılığa evrilmenin söz konusu olduğunu söyler (Çiğdem, 2018: 30). İslâmî söylemin Özellikle Osmanlı'nın son döneminde bir ideoloji olarak beliren Panislâmizm'in ortaya çıkış sebebinin “devletin bekası ve muhafazası” olduğu hatırlandığında (Kara, 2018a, 20) İslâmî söylemin sağ politikayla daha çok ilişkilendirilmesi doğaldır. Bu bağlamda, Türkiye özelinde olmak üzere, İslâmî söylemin çoğunlukla sağ siyasal sistemlere uygun, milliyetçi-muhafazakâr yaşam kaideleriyle birlikte değerlendirilen ve bu yönünün daha çok vurgulandığı bir söylem olduğu anlaşılmaktadır.

İslâmcılık ideolojisinin yerli ve millî bir öz şeklinde düşünülmesi aslında gariipsenmeyecek bir durumdur. İslâm dininin bu topraklarda özgün bir kültür yaratması normaldir. Ancak siyasal anlamda İslâmcılığın milliyetçilik ya da batıcılık ile birlikte değerlendirecek ve buradan yerli-millî söylem üretecek unsurların bulunması tartışılmıştır. Ali Bulaç, Batıcılar gibi İslâmcıların da temel olarak devlet mekanizması üzerinden şekillenen bir ideoloji olduğunu vurgular. Bulaç'a göre İslâmcılar da devletin ele geçirilmesi, onun dönüştürülmesi ve devlet eliyle toplumun yeniden inşa edilmesi hedeflenir (Bulaç, 2018; 53). İslâmcılığın yerli bir fikir olması konusunda tartışma yoktur. Hatta II. Meşrutiyet döneminde Osmanlı'yı kurtaracak ideolojilerden biri olarak öne çıkarılan İslâmcılık aslında Ziya Gökalp ve İsmail Gaspıralı'dan devşirilen fikirlerle Türk milliyetçiliği ve Batı medeniyetinin aynı potada eritildiği bir ortaklıkla düşünülen bir ideolojidir (Bulaç, 2018, 56). Bu nedenle Burhanettin Tatar'a göre İslâm ve Türklük, Kısakürek ve Topçu ile aynı potada eritilmiş ve birbirinden ayrılmaz iki unsur olmuştur. İki isim Türk-İslâm sentezinin fikir babaları olmuştur (Tatar, 2018: 136). Kısakürek daha sonra birçok İslâmcı tarafından sahiplenilecek olan “İslâm'a tabi olan Türklük” tabiri kullanılacaktır. Türk olmanın gereği İslâm olmaktır şeklinde sürekli kendini var eden bu tabir, ideoloji değil psikolojik bir tavır şeklinde izah edilir (Tatar, 2018: 137). Kısakürek, “Türk'ü Müslüman olduğu için sevecek ve Müslümanlığı nispetinde değerlendirecek bir milliyetçilik anlayışı peşindeydik ve bu anlayışa Anadoluculuk ismini veriyorduk. Türk Müslüman olduktan sonra Türk'tür tezini işliyorduk” demektedir (Kısakürek'ten alıntılan, Tatar, 2018: 143). “Kısakürek'in İslâmcılığı nihayetinde, modernleştirici millî-devlet çerçevesini kabullenen ve yeni bir insan ve toplum yaratmak için İslâm'ı

da bu devletin milliyetçi-İslâmcı ideolojisi olarak okuyan bir versiyondur” (Tatar, 2018: 147). İslâmcılığın milliyetçi bir paradigmayı sahiplenmesi Tatar’a göre Türkiye’de İslâmî çizginin içeriğini oluşturan ve Türk İslâmcılığının “hâkim dinî kodu olan Sünni İslâmcılığın” devletle olan ilişkisiyle ilgilidir. Devlete yüklenen anlamlar devletin aşkın bir atıfla değerlendirilmesi bu ilişkiyi ortaya çıkartmaktadır (Tatar, 2018: 130). Özellikle Cumhuriyet dönemiyle birlikte İslâmcılığın milliyetçi-muhafazakâr bir ideoloji olduğu vurgulanır. Burhanettin Tatar’a göre Cumhuriyet rejiminin içindeki inanç krizini bir mesele olarak gören Kısakürek, İslâm’ı bir ideoloji olarak savunarak Batı medeniyeti karşısında İslâm’ı korumacı bir refleksle ele aldığından muhafazakâr bir söylemle bir retorik kurar. Kısakürek’in 1943 yılından itibaren *Büyük Doğu* dergisinde Batılılaşma karşıtı söylemi muhafazakâr söylemin yerleşmesine neden olur. Bu bakımdan 1940’lı yıllardan başlayan İslâmcılığın muhafazakârlaşma süreci Batı karşısında İslâm dini, kültürü ve yaşamı savunma refleksinden doğmaktadır. Kısakürek’le birlikte bu durum keskin bir hal almış ve Batılılaşmayı uygulayan Cumhuriyet rejimi karşısında İslâm dini savunmaya geçilmiş, bunun için de Osmanlı geçmişi rejime karşı sahiplenilmiştir (Tatar, 2018: 132-133). Tatar’a göre İslâmcıların milliyetçi ideolojinin içinde kendini konumlandırması Cumhuriyet rejiminin ilk yıllarından itibaren uyguladığı sert politikalar sonucu İslâmcıların ancak milliyetçiler arasında görülmesine yol açmıştır (Tatar, 2018: 135). “İslâm’ın sert bir ideoloji olarak formüle edilmesi en açık örneğiyle Kısakürek’te görülmektedir. Kısakürek, *Ideolocya Örgüsü* (1986) adlı eserinde İslâm’ı sosyal, siyasal ve inkılâpçı yanlarıyla dünyayı kurtaracak bir nizam/ideoloji olarak sunmaktadır. İslâm öncelikle siyasî yönüyle ortaya koyulmaya çalışılır ve ideal bir devlet tasarısı teklif edilir” (Tatar, 2018: 139). 1960’lı yıllarda muhafazakâr söylemin içeriğini sol ve komünizm karşıtlığı içerir. Soğuk savaş dönemi boyunca Türkiye’deki İslâmcılar içinde başta Necip Fazıl, Nurettin Topçu ve Sezai Karakoç olmak üzere sol ve komünist düşüncenin tehlike olarak görülmesi ve karşı bir dil kullanılması İslâmcılığın muhafazakâr ideoloji olarak konumuna sağlamlaştırmıştır. Tatar’a göre sol, Kemalist Batılılaşmanın ötesi şeklinde görüşmektedir (Tatar, 2018: 133). Bu nedenle 1980’li yıllara kadar İslâmcı söylemin muhafazakâr ideoloji olarak kendini konumlandırması sol ideolojiyle olan karşıtlığında yatmaktadır (Tatar, 2018:133-134). Hatta Tatar’a göre İslâmcıların sola olan karşıtlığı 12 Eylül darbesine verdikleri

destekle görülebilmektedir. Kısakürek darbe için “devlet olmayacak, millet yerinde kalmayacak” şeklinde darbeye sahip çıkmasının nedeni sol ideoloji olan karşıtlığıdır (aktaran Tatar, 2018: 134).

İslâmcılık yerlilik misyonunu üstlenmiş olsa da Türkiye’de yerlilik tep tip bir görüşle ele alınmaz. Yerlilik üzerine fikir üretmiş olan Ziya Gökalp, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cemil Meriç, Nurettin Topçu, Sabri Ülgener, Erol Güngör, Necip Fazıl, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Ali Fuat Başgil, İsmet Özel, Mehmet Kaplan, Peyami Safa, Tarık Buğra ile sol kesimden Kemal Tahir gibi birçok isim; medeniyet, tarih, coğrafya, gelenek, modernite hakkında farklı görüşlere sahiptir (bkz: Muhafazakâr Düşünce, 2013). Necip Fazıl hamasi ve popüler bir yaklaşımla yerlilik düşüncesini benimser. Onun nazarında yerlilik, bir düşünce ve entelektüel hareketten farklı biçimde politik argümanlarla sergilenmiştir. Nuri Pakdil tamamen Batı karşısında kendisini konumlandırıp tepkisel bir tavırla fakat Batılı kavramlarla yerliliği savunur. Nurettin Topçu’da Anadolu sosyalizmi temelinde birleşen ahlâklılık ile yerlilik savunulur. Sezai Karakoç’ta yerli ve millî unsurlar İslâm medeniyeti çatısı altında değerlendirilir. Yahya Kemal ve A. Hamdi Tanpınar için yerlilik otantiklik ve romantik bakış açısı söz konusudur. Ziya Gökalp ve Yahya Kemal’deki tarihsel perspektif farklılığı, Tarık Buğra ile Kemal Tahir için tarihteki sınıfsal perspektif farklılığıyla belirir. Erol Güngör’de entelektüel bir tavırla kültürün önemsendiği bir yerellik vardır. Cemil Meriç, *Bu Ülke* adlı kitabında yerlilik kavramını sorunsallaştırarak Nurettin Topçu’nun düşüncelerine yakın bir irfan olgusu bağlamında Anadolu’ya bakar.

Bu yöndeki eleştirilerden farklı olarak D. Mehmet Doğan, İslâmcıların ortaya koyduğu yerlilik ve millîlik fikrinde sahilik ve sahicilik probleminin olduğu eleştiresini yapmaktadır:

Bu tarz “yerli edebiyat”ın ciddi şekilde sahilik ve sahicilik meselesi var. Bu “yerli” edebiyatta bir sentetiklik, sunilik hissetmemek mümkün değil. Yazarlar hayatın içine bir türlü giremiyor, gerçek bir seyirci-gözlemci olduklarını söylemek de mümkün değil. İdeolojik yaklaşım her safhada ağır basıyor. İnsanilik boyutu gerçek anlamda ihmal edilmiş, ertelenmiş bir edebiyatla karşı karşıyayız. Hayatın türlü halleri yok bu edebiyatta. Sürekli ciddiyet var ve bu da kasılmaya yol açıyor.

...

Nazarî olarak bunlar dile getiriliyor ama uygulamada gelenekten beslenme konusunda başarılı örnekler ortaya konulduğu söylenemez. Gelenekle bağ kurma hususunda gerekli olan çabanın, gayretin, emeğin sarf edildiğine dair bir belirti de yok. Batı edebiyatına, çağdaş Arap edebiyatına gösterilen ilginin yayınlara yansımaya karşılık, kendi köklerimizle ilgili yayınlara rastlanmıyor. Ekseriya basmakalıp, daha çok Necip Fâzıl'dan mülhem bir tarih algısı, İslâm tarihi ile ilgili edebiyatın ötesine geçmeyen naif bir arka plan, elbette güçlü bir düşünce ve edebiyat zemini oluşturmaya yetmiyor, bu durumda slogancılık öne çıkıyor (Doğan, 2018: 19).

Fırat Mollaer'e göre Türkiye'deki muhafazakâr ideolojilerde iki tür yerlilik söylemi bulunur. Bunlardan ilki Erken Cumhuriyet yıllarından itibaren gelişmeye başlayan, Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar ile bütünleşen ve Mollaer'in *terkip* ya da *antropolojik* model dediği yerlilik modelidir. Bu modelde ilk söylem alanı mazi söylemi ile inşa edilmektedir (Mollaer, 2018: 27). Yahya Kemal'in "Ne harâbî ne harâbatîyim, kökü mâzide olan bir âtiyim" mısrasındaki anlama bağlı olarak geçmişle bağlantılı bir gelecek inşasına dayalı söylemdir. Geçmiş var eden temel unsurlardan olarak din ya da İslâm dini kültürü ve toplumu var eden temel bir gerçekliktir. Bu "Türk Müslümanlığı" olarak belirir. Yahya Kemal'in arkadaşlarıyla 1921 yılında yayımlamaya başladığı *Dergâh* dergisi fikriyatı bu modelin özünü teşkil eder. Mollaer'e göre bu modelde yerlilik söyleminin "onlar-biz", "yerli-yabancı" gibi ayrımlar yerine, "eşikte olma" hali gibi karakteristik bir özelliği vardır. Bir antropolog tavrı belirgindir. Kökenin değişmezlikler yerine terkipler üzerine kurulduğu varsayılır (2018:46). Tanpınar'ın tasavvurlarıyla tanımlanan antropolog tipi terkip modelinde yaşayan kültürel formlara geçmiş ve geleceğin birleştiği bir an'dan bakılır.

Mollaer'in tanımladığı muhafazakâr yerlilik modellerinden ikincisi ise Necip Fazıl'ın *Büyük Doğu* dergisi, Cemil Meriç'in *Bu Ülke*'si ile Sezai Karakoç'un *Yitik Cennet*'i ile üç farklı şekilde var olur (Mollaer, 2018: 43). Mollaer'e ek olarak bu söylem biçimlerine Nuri Pakdil'in yabancılaşıma söylemi de eklenebilir. Bu model, 1940'lı yıllardan itibaren değişen siyasal ve sosyal şartlar, Soğuk Savaş ile çoklu siyasal hayata geçişle birlikte antropolog tipi terkip modelinden ayrışır. Mollaer'in "ideolog tipi yerlilik" olarak tanımladığı bu ikinci model yerlilik söylemi, iktidardaki resmî yerlilik-millîlik söyleminin kaynaklarını oluşturur (2018:43). Bu söylemin içerisinde güçlü bir Batı karşıtlığı yer alır. Nitekim Mollaer'in de vurguladığı gibi Sezai Karakoç'un *Yitik Cennet* kitabındaki ilk cümle bu karşıtlığın özünü gösterir niteliktedir: "Âdem'le Havva'nın Cennette öncesiz sonrasızmışçasına mutlu bir hayatı

yaşadıkları zaman gibiydi hayatımız Batının soluğu bize gelmeden önce” (Karakoç, 2014: 7). Batı karşıtlığı, geçmişte var olduğu iddia edilen bir ideal toplum özleminden kaynaklanır. Batı bunu yok etmiştir. Geçmişte ideal olarak gösterilen, saadet içinde, bütünlüklü bir toplumun olduğu bilgisi ile bir toplumsal zemin arayışına dayanır. Yerlilik söylemi bu bağlamda bir tarihsellik içinde kendini var ettiği görülür. Bu nedenle Necip Fazıl’ın *Büyük Doğu*’da sürekli olarak öne çıkardığı “İslâm medeniyeti”, Cemil Meriç’in “Bu Ülke”si, Sezai Karakoç’un “yitik cennet”i bu işlev ve bilinçle üretilen, soyut bir medeniyet inşası idealini ortaya koyan kavramlardır. Kapitalist Batı’ya karşı kendi medeniyet perspektifini kuran ve çağ karşısında bunu diriltme ideali taşıyan bir tavra sahiptir. Bu söylemde “Doğu”, “Ülke” ve “medeniyet” gibi temel terimler öne çıkar. Mollaer’e göre bu terimler toplumu “hakiki realitesi içinde görmekten kaçışın tezahürleri” olan terimlerdir (2018:46). Yerlilik söyleminin bir diğer terimi olarak önemsenen “yabancı” ise Mollaer’e göre negatif bir terimdir ve kendi içerisinden ziyade dışarıyı/dışarıklığı belirlemekle mesai harcamaktan ibaret olup dost-düşman gibi konjonktürel siyasal bir argümandır (2018:46).

İlk modelde kültür ve köken arayışı terkip üzerine yoğunlaşırken ikinci model söylemde, saf kültür faraziyesi üzerinden hareket edilir. Yerli olanın yabancı unsurlardan temizlenmesi hedeflenir, yerli hayatın da yerli aydınlarla yansıtılması gerekliliği görüşü hâkimdir (Mollaer, 2018:64-65). “İçeriye ancak içerideki anlayabilir” veya “bizi ancak ‘bizden’ olan anlayabilir” kavrayışı aydın yabancılaşmasını da izah eden belirlenimlerdir. “Eve dönen aydın” bu nedenle bir modern mitos olarak değerlidir. Yahya Kemal’in muhafazakâr söylemde sahiplenilmesinin ardında da eve dönme mitosu yatmaktadır. Eve dönen adam, huzuru bulmuş, yabancılaşmadan kurtulmuştur. Bunlar “yedi güzel adam”lardır, “gül yetiştiren adam”lardır. Aksi olan hıyanet içindedir. Bu modelin öne çıkan bir diğer tarafı yerliliğin İslâmîlik ile özdeşleştirilmesidir. Yerlilik bir “eve dönüş” metaforu ile bu sayede bütünleşir. Eve dönüş bir hidayet olarak görülür. Böylelikle yerli ve millî olma bir dindarlık özü sabit kılar. İslâm dini yerli ve millî olmanın bir ölçütü haline gelir.

Fırat Mollaer’in muhafazakârlık ve yerlilik ilişkisini kurduğu yazısında yerlilik söyleminin Türkiye’deki düşünsel kaynaklarını içermektedir. İki modele ayrılan

söylem biçimleri kültürel ve ideolojik yaklaşımlara sahiptir. İlk modelde kültürel terkipler önemsendirken ikinci modelde daha çok ideolojik bir yaklaşım sergilenmektedir. İslâmî duyarlıklı yazarlar da bu ikinci modele göre şekillenmiştir. Özellikle Necip Fazıl ve Sezai Karakoç yerlilik üzerine inşa edilen kültür söylemlerinin kurucu isimleridir. İki söylem kurucunun belirttiği medeniyet, kültür ve yerlilik prensibi edebiyatçılar tarafından sahiplenilmiş ve uygulanmıştır. Necip Tosun, İslâmcı yazarların yerli ve millî söylemini şöyle özetler:

İslâmcı yazarlar, yazarlık serüvenleri boyunca halkın kültürel birikimi ve öz değerlerine sahip çıkarken, yıllardır yok sayılan, atlanılan manevî değerleri, moral unsurları gündeme getirmişlerdir. Türk toplumunun bünyesine uymayan ithal beğeni ve ilkelerin, özden kopuşun, insanları, toplumu kişiliksizleştirip kimliksizleştireceğini savunurken, çıkış yolu olarak yerli düşüncüyü göstermişlerdir.

Onlara göre Türk düşüncesi, sanatı, yabancı ulusların deneylerine değil, kendi ülkemizin, halkımızın tarihsel özelliklerine, birikimlerine dayanmalı, onun duyusu ve heyecanlarına tercüman olmalıdır. Batılılaşma çabalarının her alanda olduğu gibi, sanatımızı bir açmaza sürüklediğini düşünen bu yazarlar, Türk halkını yaşatan ne varsa (dil, gelenek, inanç, üretim ilişkileri) ona sahip çıkmanın doğru yol olduğunu savunmuştur. Özellikle din olgusunu, uygarlığımızın temel bir gerçeği olarak belirlemiş, din gerçeğini görmezlikten gelmenin Türk halkına ihanet etmek, ondan kopmak anlamına geldiğini temellendirmişlerdir.

Yabancılaşmayı, genel olarak fitrattan kopuş özel olarak da Batılılaşma olarak tanımlarlar. Kısaca batılılaşma eşittir yabancılaşmadır. Bu yüzden Batılılaşma, bizi yabancılaştırma düzeyinde çağın tüm bunalımlarıyla karşı karşıya getirmiştir. Ülkede üretilen eserlerin yerli, kendi anlayışımızı yansıtmaması gerektiğinde hemfikirler. Taklitçiliği kesinlikle reddederler. (Tosun, 2020: 279).

Bir duyarlılık ve bakış açısı şeklinde yorumlanabilecek olan yerlilik edebiyatı genellikle kendi medeniyetine, kendi düşünce ve yaşam dünyasına eğilen, konu edinen edebiyat olarak öne çıkar. Bu çalışmada incelenen İslâmî duyarlıklı öykücülüklerin çoğu bu nazarla edebiyata bakmıştır. Anadolu insanı, Anadolu yaşam biçimi maneviyatı yüksek bir yer olarak yüceltilmiştir. Anadolu'ya dair üretilen irfan, gelenek, maneviyat esaslı düşünce biçimi ise biraz da Eric Hobsbawn'ın (2016: 2) ifadesiyle 'icat' edilmeye çalışılan bir olguya benzemektedir. Bu bağlamda solcu yazarların ürettiği toplumcu gerçekçi edebiyat ürünleri yerli olmamakla suçlanır. Oysa Şerif Mardin'e göre, "kültürde yerlilik taraftarlığı Türk sağında olduğu kadar Türk solunda da egemen olan en güçlü kültürel akım olarak ortaya çıktı" (Mardin, 2003: 4). Tuncay Birkan ise *Sol: Evin Reddi* kitabında sol kesimlerdeki yerlilik söylemini eleştirir. Birkan "solcuların hemen hepsi 'yerlilik' meselesini gündeme getirme

ihtiyacını şahsen duymamış olsa bile bu ihtiyacın altında yatan saikleri ve kaygıları, bir biçimde hissetmiştir” der (Birkan, 2021: 17). Yazar sol kesimin halka dair söylemlerinin anlaşılmasında sorunlar olduğunu ve bunu fark edemediklerini söyler. Birkan bunun arka planında solcu aydınların 12 Eylül darbesinden sonra yaşadıkları yalnızlık ve terk edilmişlik hissinin olduğunu belirtir (Birkan, 2021: 17). İslâmî duyarlıklı edebiyatçıların yerlilik söylemini sahiplenmesinde etken olan ana konu ise yerliliği üreten öznenin İslâm dini olduğu gerekçesiyledir.

D. Mehmet Doğan, “İslâmcı” edebiyatçılar diye belirttiği bazı edebiyatçıların edebiyatı “düşüncenin aracı olarak gördüklerini” ve bu edebiyata İslâm/İslâmîyet denmesi yerine yerli/yerlilik kavramıyla edebiyatı tanımlamayı tercih ettiklerini söyler. “Yerlilik bir bakıma Müslümanlığın müstearı!” şeklindeki sözleriyle Doğan, yerlilik kavramı tercihinin şuurlu bir seçim olduğunu da vurgular (Doğan 2018: 18). Rasim Özdenören “İslâmî edebiyat” yerine neden yerlilik kavramını kullanıldığını yaptığı bir röportajında şöyle izah eder: “1969’dan itibaren devam eden yıllarda İslâm kelimesini telaffuz etmek sakıncalı sayılıyordu. Öyle bir ortam doğmuş, o zaman biz o kelimeyi geriye çektik. İslâm kelimesini geriye çektik. Yerli kültür, yerli edebiyat lafzıyla meramımızı ifade etmeye çalıştık” (Güneş, 2014: 110).

İslâmî duyarlıklı edebiyat ve sanat düşüncesince 1970’li yıllarda yapılan edebiyat faaliyetleri genellikle yerli edebiyat kavramı ile karşılanmaya çalışıldığı görülmektedir. 1980’den sonra kullanıma giren İslâmî edebiyat kavramından önce 1970li yıllarda siyasal durumu da göz önüne bulunularak yazarlar yaptıkları edebiyatın yerli edebiyat olduğunu vurgulamışlardır. İslâmî duyarlıklı öykü yazarları da geleneği temsil eden yerli değerleri önemserler. Yazarlar, içinde doğup büyüdüğü memleketin temel düşünüş, duyuş ve eylemlerini, millî tavır, davranış şeklinde özümseyip bunları metinlerinde öne çıkartırlar. Türkiye’de sağ, sol, seküler tüm edebiyatçıların yerli değerleri metinlerinde sıkça işledikleri bilinse de İslâmî hassasiyetle üretilen metinlerde yerli söylem dindar insanlar üzerinden şekillenir. Yerli değerlerin İslâmî şuurla doğan, İslâmî kavrayışla olgunlaşıp sürdürülen düşünce ve eylemler olarak vurgulandığı görülür. Edebî metinler yerlilik söylemini inşa eden aracı niteliğindeki nesnelere dönüştürülür. Gregory Jusdanis’in belirttiği üzere edebiyat, geri kalmış toplumlarda yeni bir ulus için yeni millî kültürler yaratmada işlevli bir

araçtır. Kültürel kimliklerin üretilmesi ve meşrulaştırılmasında önemli bir yerde durur. Ortak yazgılar inşa etmede, ortak anılar, ortak düşler oluşturma, kolektif bilinç yaratma sürecinde çok önemlidir (Jusdanis, 1998:79). Jusdanis bu süreçte modern metinlerin modern imgeler üreterek ulus bilincini inşa ettiğini ve modernite uğruna genellikle yerel özgüllüğü yadsıyan unsurlarla bunun yapıldığını belirtirken; bu durum İslâmî duyarlıklı öykülerde yerel olanın değil, modern olanın inkârı, geleneksel olanın ise ihyası biçiminde teşekkül etmiştir.

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerini yazan yazarların görüşlerine bakıldığında da yerlilik söyleminin öne çıktığı görülmektedir. Bu konuda öne çıkan bazı yazarların görüşleri hem öykü metinlerini hem de İslâmcılığı etkilemesi bakımından önem arz etmektedir.

Yazarlardan Sezai Karakoç’a göre “yerli kökten ve zengin yabancı kaynaktan mahrum bir edebiyatın gelişip büyümesine, serpilmesine ve sonuç olarak yaşamasına imkân yoktur” (Karakoç, 1999: 231). Yazara göre yerli kültürü üreten ise İslâm’dır. “İslâm bizim için yüzde yüz yerli kültürdür. Hatta tek yerli kültürümüz İslâm’dır. Öbür kültürler ancak İslâm ile uyuşabildikleri ölçüde katılabilmişlerdir maddi ve manevi kültür yapımıza” (Karakoç 1999: 231). Burhanettin Tatar, Sezai Karakoç’un İslâm medeniyeti söyleminin yerlilik vurgusuna dikkat çeker: “Bu medeniyet söyleminin modernliğin yerel/İslâmî versiyonunu icat etmeyi hedeflediği söylenebilir. Böylece İslâmcı aydınlar Batıcı/modernleşmeci tavra mahkûm olmak istemeyerek Batı modernitesinin ötesine giderek bir alternatif üretmeyi hedeflemektedir. Diğer bir tabirle, kendi modernliğini üretmek istemekte ve bunu İslâm medeniyeti kavramı etrafında düşünmektedir” (2018:145). Rasim Özdenören’e göre yerli bir edebiyat oluşturmak için kendi uygarlığımızın “ruh[unu]” özümsememiz ve esere yansıtmanız elzemdir. Aksi durumda tuhaf, grotesk ürünler ortaya çıkacaktır.

Yerli bir sanat, yerli bir edebiyat meydana getirebilmek için, kendi sanatımızın, kendi edebiyatımızın geleneklerinden yararlanmaktan söz açanlar, ilkin bu sanatı, bu edebiyatı meydana getiren “ruhu” kendi bağlamı içinde kavramaya çalışmalı. Ne var ki bu ruh, bir müsteşrikin yaklaşımıyla kavranamaz. O yaklaşımla ele alındığında bu “ruh” da bir malzeme değerine indirgenmiş olur. (Özdenören, 2016: 60).

Öyküde yerlilik söylemine önem veren Necip Fazıl, 1945’e kadarki Türk hikâyeciliğini eleştirdiği bir yazısında Sabahattin Ali dışında “yerli realite görüşünü” ve “yerli ruh halini” anlatan hikâyelerin olmadığından şikâyet eder (Beyaz, 2012: 49). Hüseyin Su, öykülerinde yerli sesi aradığını söyler: “Bize ait bir sesi, bir makamı, bir duyarlılığı ve bir iç görüyü arıyorum” (alıntılayan Fedai, 2019: 81). Nuri Pakdil ise *Edebiyat* dergisinin çıkış amacını batı karşıtı bir yerli düşünceye dayandırır:

1969’da Mehmet Akif İnan, Rasim Özdenören, Erdem Bayazıt ile birlikte Edebiyat dergisini çıkarmaya karar verdiğimizde bizi bu girişime zorlayan etken askında tekti: Ülkü olarak batıcılığı seçmediğimizi, yalnızca yerli düşünceye ve bunun tüm değer yargılarına bağlı olduğumuzu söylemek. Bir ulusu, olumlu ya da olumsuz yönde oluşturan gücün, o ulusun edebiyatı olduğuna inanıyoruz... Çağdaş Türk edebiyatı, yerli düşüncenin kaynaklarına yönelinmeden, özgün eserler koyamamıştır ortaya. Son elli yılın özgün eserleri, yerli düşünceyle canlı bir alışverişe giren sanatçıların eserleridir. M. Akif İnan’ın denemeleri Rasim Özdenören’in hikâyeleri, denemeleri, Erdem Bayazıt’ın şiirleri; benim yazdıklarım, arkadaşlarımızın şiirleri, hikâyeleri, denemeleri; yani Edebiyat dergisi bütüncük, bu yaklaşım içinde değerlendirilmelidir. Birbirimize ters düşmek yok, bütüncülük var birbirimizi (Pakdil, 1973: 105).

Necip Tosun (2020: 136) İslâmcı yazarların yerli düşünceyi savunmak için dergiler çıkardığını belirtir. Yerlilik konusunda fikirlerine başvurulması gereken iki grup dergici anlayışı bulunmaktadır. Bunlar Maveracılar ve Dergahcılardır. *Mavera* dergisi çıkış misyonunu yerli düşünceyle açıklar:

Biz, edebiyatı, amacı kendinden ibaret kalan bir çalışma alanı olarak görmüyoruz. Tarihte hiçbir uygarlık ilkin bir edebiyat hazırlığı geçirmeden, kelimeler eğitimi tamamlanmadan, yani düşünce söze, söz de eyleme dönüşmeden, var olma ortamına kavuşmamıştır. Her uygarlık kendi değer yargılarının, erdem anlayışının ilkin yerleşmesini, sonra da yayılmasını ve yaygınlaşmasını edebiyatın aracılığına borçludur. Bu gerçekten hareketle edebiyat çalışmalarımıza bir hız ve yoğunluk verme zorunluluğu duymaktayız.” MAVERA, bu zorunluluğun bir ifadesi olarak çıkıyor. Son birkaç on yıldır, çok büyük aşamalardan geçerek bugün reddi mümkün olmayan bir düzeye ulaşan yerli düşüncemizin edebiyatına yeni açılımlar getirmek dileğini taşıyor (Tosun, 2020, 136-137)

Mavera’nın çıkış amacına uygun olarak 3. sayısında “Edebiyatta Evrensellik ve Konusunda Oturum” başlıklı bir tartışma metni yayımlanmıştır. Ersin Nazif Gürdoğan’ın yönettiği oturumda Mehmet Akif İnan, Rasim Özdenören ve İsmet Özel fikirlerini paylaşmıştır (Sürgit, 2014: 182). Oturumdaki konuşmasına göre Akif İnan için yerli edebiyat konusunda yaptığı tanımlayıcı özellikler İslâmî duyarlılıklı öykücülüğün yerlilik söylemini gösterir niteliktedir. İnan’a göre yerli edebiyat “II.

Meşrutiyet sonrasında örneklerini gördüğümüz Millî Edebiyat ürünlerinden, gerek anlayış gerekse muhteva açısından farklıdır. O yıllarda ortaya konulmuş olan eserler, Türkçülük düşüncesinden yola çıkılarak meydana getirilmiştir. Bugün yerli edebiyat denildiğinde ise mahalli unsurlara ağırlık veren eserlerden ziyade ‘daha çok toplumumuzun moral değerlerine bağlı çevrelerin oluşturduğu edebiyat’ anlaşılmaktadır. (Sürgit, 2014:182-183). Rasim Özdenören ise ülkenin kendine özgü beşeri özelliklerini yansıtan, insanların yaşam biçimlerini, metafizik yaşantılarını, insanı diğer ülkelerinden insanlarından ayıran tüm özelliklerini yerli edebiyatın içinde görür. Özdenören yerli edebiyatın evrensel özellikte olmasına da vurgu yapar. Özdenören, köy gerçekçiliği ile sınıf meselesini işleyerek yazılan romanları yerli bulmaz. Yazar sol romanlardaki tiplerle “kendi uygarlık değerlerimiz arasında hiçbir özdeşlik kuramaz. Apayrı bir etik yapının insanlarıdır bunlar.” der (Sürgit, 2014: 183-184). İsmet Özel ise yerlilik-evrensellik konusunda bir ayırım yapmanın doğru olmadığı görüşündedir. Evrenselliği Batılı emperyalizmin hâkimiyet iddiasındaki gücünün empoze edilmesi şeklinde yorumlar. Bunun ideolojik olduğunu vurgular (Sürgit, 2014: 186). Akif İnan, yerli edebiyatın “bizim kendi realitemizden, tarihi kaynaklarımızdan, duygu ve düşünce varlığımızdan ve inanışlarımızdan, hâsılı bizi millet yapan özelliklerimizden kaynaklandığına dikkat çeker” (Sürgit, 2014: 187). Oturumda tartışılan kavramlara bakıldığında yazarların yerliliği İslâmî değerler, metafizik düşünce ve evrensel ilişkisi ile değerlendirdikleri görülmektedir. Yazarlar yerlilik kavramını İslâm düşüncesi ile birlikte anlamlandırır. Örneğin İsmail Kılıoğlu, *Mavera*’da yayımlanan “Değerlendirme başlıklı yazısında “yerli düşünce veya İslâm düşüncesini, uygarlığını ve kültürünü mutlak veri olarak kabullenen” *Diriliş, Edebiyat ve Maveria* dergilerini birlikte sayar (Sürgit, 2014: 234).

Rasim Özdenören öykülerinde de yerli unsurları kullanmaya özen gösterdiğini belirtir. “Öykülerin tümünde bizim şahsi kültürümüzün payı var. Bu kültür kelimesini yanlış anlamamak lazım. Bilgi anlamında söylemiyorum. Kültür bizi oluşturan, hayatımıza anlam veren her şey anlamında söylüyorum. Bizim kültürümüzün hasılası olarak...” (Haksal, 1999: 65). Abdullah Harmancı’ya göre “Özdenören’in başından beri bir ‘yerlilik’ arayışı içinde olduğu, edebiyatımızın geçmiş dönemlerini, eserlerini, yerlilik bakış açısıyla değerlendirmeye çalıştığı görülmektedir (Harmancı, 2009: 324). Necip Tosun ise Rasim Özdenören için “Türk öykücülüğüne kazandırdığı en somut

unsur ‘yerlilik’ olayıdır. Özdenören bu ‘yerlilik’ yaklaşımıyla Türk öykücülüğüne yepyeni bir hava, yepyeni bir soluk getirmiştir” demektedir (Tosun, 1996: 107).

İslâmî duyarlıklı bir edebiyat ve sanat anlayışına sahip olan “Dergâhcılar” da yerli ve millî bir sanat anlayışını temsil ettiklerini belirtirler. İncelenen öykücüler arasında Mustafa Kutlu ve Şevket Bulut’un yer aldığı *Dergâh Dergisi* grubu 1990 yılının Mart ayında yayımlanmaya başlar. Genel Yayın Yönetmenliğini Mustafa Kutlu’nun yaptığı *Dergâh* dergisinin ilk sayısında 1921 yılında “Yahya Kemal’in fikir, görüş, zevk ve estetik anlayışı doğrultusunda” yayımlanan *Dergâh* dergisinin takipçisi olduklarını beyan ederler. Buna göre 1921’deki *Dergâh* dergisinin sanat ve tarih anlayışında yer alan “yerli ve millî kültür kaynaklarına dayanan, millî hayatı yaşamakta olan zaman ile geçmişte arayan ve onu Türk tarih ve coğrafyasının içinde değerlendiren görüşü” benimseyerek bunu “yerli, millî ve bağımsız olma bağlamında bir memnunluk” ile açıklarlar (*Dergâh*, 1990: 1). Aslında 1990’dan sonra yayımlanmaya başlayan *Dergâh* dergisi Nurettin Topçu geleneğini devam ettiren bir dergidir. Nurettin Topçu, 1934’te Türkiye’ye döndükten sonra yayımlamaya başladığı *Haraket* dergisinin ismini Sorbonne Üniversitesi’nde doktora hocası Maurice Blondel’in “Hareket Felsefesi”nden etkilenerek almıştır (Okay, 1997). Beş dönem olarak yayımlanmış olan *Hareket* dergisi (1939-1942, 1947-1949, 1952-1953, 1966-1977) Ziya Gökalp’in milliyetçilik anlayışından farklı bir şekilde “millî tarihimizin müslüman Anadolu’nun tarihi olduğunu, Türk’ün bütün dehasının İslâm dini içinde ve onun sayesinde işlemiş bulunduğunu” kabul eden bir milliyetçilik anlayışına” (Okay, 1997) bağlı bir yerlilik fikri ortaya koymuştur. Orhan Okay’a göre Nurettin Topçu, “Anadolucu milliyetçilik fikrini benimsemiştir” (Okay, 1997). Ömer Lekesiz, Nurettin Topçu’nun yerli düşünce istikametinde hareket ettiğini belirtir:

Sebilürreşâd ve Büyük Doğu gibi İslâm öznesinden şaşmayan ancak onlardan farklı olarak çağdaş bilimsel düşünceyi nesne olarak seçen Nurettin Topçu (1909-1975) gerek fikirleri ile gerekse yetiştirmelerini sağladığı yeni edebiyatçılarla İslâmî Türk edebiyatını da besleyen müstesna bir isim(dir). Taşralı (1959) adlı bir hikâye ve Reha adlı bir romanı olan N. Topçu, asıl İslâm, insan, ilim, ahlak tasavvuf, milliyetçilik, garpçılık, eğitim, devlet, demokrasi, irade, kültür, medeniyet çevresindeki düşünce, görüş ve projeleri ile yerli düşünceye bir istikamet vermeye çalışmıştır. (Lekesiz, 2018: 965-966).

1990 sonrası yayımlanan *Dergâh* dergisi de Nurettin Topçu'nun Anadolu sosyalizmi fikirlerinden bağımsız olarak yerli ve millî olduklarını vurgularlar. Bu yerlilik kavramının dayanağı ise “memleketçilik”tir. Memleketçilik ise Anadoluculuk ve Türkiyecilik olarak tanımlanmaktadır (Mollaer, 2018: 20). *Hareket* dergisinde yetişen yazarların kurduğu 1990'daki *Dergâh* dergisi 1990'dan sonra “1980 darbesinin etkisinin nispeten etkisinin azalması” ve ülkenin geçirdiği “liberal dönüşüm kendisini hissettirmeye başlaması” sonucu; “gelenek anlayışına sahip toplumun yaşadığı kimlik sorunlarına karşı bir düşünme biçiminin sürekliliğine yapılmış bir vurgu” niteliğinde yayımlanmaya başlamıştır (Ayçıl, 2020: 318). *Dergâh* grubundan Mustafa Kutlu ile Şevket Bulut bu görüşler etrafında yerli ve millî bir tavırla sanat ve edebiyat anlayışını savundukları dile getirirler.

Mustafa Kutlu öykücülüğünü yerli hayata dayandırırken onun yerlilik anlayışının İslâmî hassasiyetlere dayandığı görülür. Bu bağlamda Kutlu, “Ben modern Batılı hikâyeyi yerli bir halde devam ettiren kişiyim” der (Yılmaz, 2013: 6). Kutlu'nun ilk iki kitabı olan *Ortadaki Adam* ve *Gönül İş* bu anlayışla yazılmışlardır. *Ya Tahammül Ya Sefer* (1983) kitabında ise yerlilik söylemine dair vurgular yoğunur. Kitapta değişip yabancılaşan karakterlerden olan Avukat Yunus siyasete atılırken değerler çatışması yaşar. Yunus'un aklındaki siyaset biçimi memleketin değerlerini yükseltmek, onları korumaktadır. Amacını “Millî şuuru güçlendirmek, millî kültürü yaymak, mukaddesata sahip çıkmak” (s.82) şeklinde açıklar. Kitaptaki idealist dava adamı olan Murat da millî kültür ve millî şuur mücadelesi verdiğini dile getirir (s.85). İslâm davası Murat nezdinde memleketin millî kültürü ve şuuruyla aynı şeydir. Murat yayınevinde bastıracağı yemek kitabında bile millî yemek kültürünü tanıtmak ister. Var olan yemek kitaplarının tercüme olduğunu ve memleketin yiyecek kültürünü yansıtmadığını, bu nedenle millî bir yemek kitabı yazılmasını gerektiğini düşünür (s.86). Bu durumda Kutlu'nun yerli ve millî bir söylemle metinlerini inşa ettiği söylenebilir.

Türk edebiyatında yerli ve millî söylemi içeren öykücülerin başında yer alan önemli bir isim ise Şevket Bulut'tur (Bkz: Hüküm, 2019). Bulut'un öyküleri mahalli unsurlar ile yazılmış metinlerdir. “Ben mahallilikten milliliğe, millilikten ise evrenselliğe gidileceği görüşündeyim” (Sorgunlu, 1980: 10) diyen yazar, Güneydoğu

Anadolu bölgesinin kültürel unsurlarına dayalı metinleri ile dikkat çeker. Kilis doğumlu olan yazar, Maraş'ta bayındırlık teknikeri olarak bulunduğu sırada çocukluğundan beri gözlemlediği veya duyduğu öyküler ile kendi muhayyilesinde oluşturduğu konuları yazmıştır. Yazarın ilk hikâye kitabı olan *Al Karısı* kitabının arka kapağında Bulut'un "Anadolu insanını âdet, örf ve gelenekleri içinde yeni bir bakış açısıyla inceleyerek hikâyeciliğimize millî bir bakış açısı getirmiş" olduğu vurgulanır (Bulut, 1971). Yazarın *Sarı Arabalar* kitabının arka kapağında ise Bulut'un eserlerinin sınıf edebiyatı anlayışından farklı bir gerçeklik anlayışı ile yazıldığı belirtilir. Bulut'un öykülerinin; Anadolu insanını gerçeklik adı altında farklı göstererek, onu mazisinden kopartarak, sınıf edebiyatı dolayısıyla gerçekleri çarpıtarak anlatan edebî anlayışa karşı yerli bir bilinçle yazılan metinler olduğu açıklanır. Metinlerinde gelenek ve görenekleri görmezden gelmeyen yazarın, halkı mazisi, sevinçleri ve ıstıraplarıyla anlatan biri olduğu dile getirilir (Bulut, 1974). Dolayısıyla Şevket Bulut'un öykülerini "sade bir milliyetçilik, gerçekçilik ve ruhçuluk anlayışıyla dile getirdiği görülür" (Karadişoğulları, 2007:139). Mustafa Karabulut'a göre "Şevket Bulut, Ömer Seyfettin hikâyesinin bir devamı olarak millî ve gerçekçi hikâye tarzını devam ettirir... Şevket Bulut'un amacı memleket sorunlarını irdelemektir: Bütün hikâyelerinde bu tem'i vurgulayan yazar, bir nevi Ömer Seyfettin ve Refik Halit Karay'ın öncülüğünü yaptığı "millî hikâyecilik" anlayışı yolunda eserler verir" (Karabulut, 2016: 144).

İslâmî duyarlıklı öykücüler metinlerinde işledikleri gelenek unsurları, tasavvufî imgeler, kültürel değerlere bağlılık gibi birçok konuda yerlilik söylemi içinde değerlendirilebilir. Yazarlar ürettikleri metinlerinde yerli ve millî bir söylemde bulunmayı öykücülüklerinin bir temeli olarak görmüşlerdir.

2.3.3 Mahremiyet Esası

İslâmî duyarlıklı öykülerde öne çıkan önemli bir özellik, öykülerin mahremiyet esasına dayandırılarak yazılmasıdır. Yazarlar, kendilerinin ve okuyucuların muhayyilesine koydukları belli bir sınırlama ile kadın-erkek ilişkileri, aşk, cinsellik ve yeraltı konuları gibi meselelerden kaçınırlar. Şark hikâyeciliğindeki tahkiye geleneğinden gelen bu tutum, bir anlamda İslâmî optik ile ilgilidir. Öykülerin bütünde

bir uzlaşa olarak görülen bu tutum yazarların sanata ve edebiyata olan bakışını göstermektedir.

Yazarlar edebiyatın edep kökünden geldiği görüşüne sahiplerdir. Edeb anlayışı, metinlerde bir terbiye esasını doğurmuştur. Özlem Hemiş'e göre "İslâm sanatı perdeleri aralayarak değil, perdeleri çeşitlendirmekle (tenevvü) var olmaktadır. Sayısız çeşitlemelerle perde, hem var hem yoktur; bir bakış imtihanıdır İslâmî sanat; bakışınızı eğiterseniz, perdenin ardındakini görmeye kadir olursunuz, bu bakışın bir terbiyesi, bir edebi vardır" (Hemiş, 2012: 167). İslâm'da setr-i avret⁴² kuralının edebî bir ilke olarak benimsenmesi ve müstehcen yayınların bu ilkeye aykırı olduğu düşüncesi, bu yöndeki yayınların günaha teşvik çabasının tezahürleri olarak yorumlanır (Miyasoğlu, 1999: 67).

Edebî metnin okuyucu tarafından okunması gerekçesiyle öykülerde görsel ve zihinsel anlamda cinsel ve ahlâk dışı konulara doğrudan veya dolaylı değinilmemesine özen gösterilir. Yazarların metinlerinde cinsel mahremiyet tavrı vardır. Buradaki esası belirleyen ise metnin bir kamusal alan olarak düşünülmesidir. Edebî alanların birer kamusal alan olarak tanımlanması (Habermas, 2017: 127) kamusal alanın da "erkek gözünün hâkimiyeti altında" (Alev Çınar'dan aktaran, Çayır, 2015: 82) olması bunda önem taşır. Metnin kamusalılığı kadın erkek ilişkilerini hassas bir şekilde temsil edilmesini zorunlu kılmıştır. Cemal Şakar'a göre "kadın-erkek ilişkileri kamusal alana taşınmaz" (Şakar, 2019: 44). Kamusal alana taşınmayan en önemli unsur ise mahremiyet ilişkileri, aşk ve kadın mevzusudur. Bu nedenle İslâmî duyarlılık öykülerde kadın söylemi, anne, nine, eş ve kız kardeş karakterleriyle örülmektedir. Çoğu yazar aşk meselesini öykü metinlerinde neredeyse hiç kullanmamıştır. Bu bakımdan İslâmî duyarlılık öykü metinlerinde mahremiyet esaslı bir öykücülük söz konusudur. Nitekim İslâm sanatlarında da söz konusu olan bu tutum, özellikle

⁴² "Sözlükte 'örtmek' anlamındaki setr ile 'vücudun gösterilmemesi gereken mahrem yerleri' manasındaki avret kelimelerinden oluşan setr-i avret fıkıh terimi olarak namazda ve namaz dışında gereken yerlerin örtülmesini ifade eder. Setr ve avret kelimelerinin türevlerinin birlikte kullanımı hadislerde yaygın olup bu tabir belirtilen sözlük anlamı yanında mecazen 'başkasının ayıbını veya hatasını görmezden gelme' manasında da kullanılmış ve bu davranış ilâhî mükâfata lâyık davranışlardan sayılmıştır" (Okumuş, 07.05.2021).

Batılılaşma sonrası üretilen modern metinlerdeki konu ve üsluba da bir karşı duruş gösterme amacıyla yapılmaktadır.

İslâmî duyarlıklı öykü, yaşarken ve yazarken aynı duruşu korumak amaçlı bir öykücülüktür. “Müslümanca yaşam”a uygun olarak, yazılan edebî ürün için de Müslümanca olma vasfı aranır. Edebiyatın edeplilik üzerinden değerlendirilmesi edebiyatın ahlâkî kodlara göre anlaşıldığını, ahlâk kurullarına göre düzenlendiğine işaret eder. Bu kapsamda değerlendirildiğinde öykülerde ahlâkî kaygıların önemsendiği görülür. Tıpkı Terry Eagleton’ın (1990:340) belirttiği üzere metinler “bir anlamlandırma pratiği” olarak öne çıkmaktadırlar.

Rasim Özdenören edebî metinlerde teşhirciliğe karşı çıkan yazarlardandır. Özdenören’in “Yazı Bir Mahremiyettir” başlıklı yazısında edebî metnin mahrem bir olgu olduğunu vurgular. Özdenören’e göre “yazı, henüz kâğıtla kalem arasında dururken, yazarının mahremiyet alanı içinde yer almaktadır.” Yazara göre yazı tam olarak bitirilmeden teşhir edilmemeli, bir mahrem olgu olarak sadece yazarda saklı kalmalıdır. Çünkü yazar metnin bitirmeden bile her an değiştirmeye, bir şeylerden vazgeçmeye hazır olabilir. Bunların bitirilmeden başkaları tarafından okunması Özdenören’in teşhircilik olarak görür (Sürgit, 2014: 453).

Ömer Lekesiz “Öykücülüğümüzde Yusuf Sınırı” başlıklı yazısında öyküde mahremiyet meselesini tartışır. Lekesiz, Yusuf Sınırı’nı, “bu topraklar insanına mahsus insani/ımani mahremiyetin, ahlâkın sınırlarını hassasiyetle korumak” olarak açıklar (Lekesiz, 2017: 177). Devamında Lekesiz, Yusuf Sınırı’nı bir kültürel tutum, bir anlatım ahlâkı ve öykü yazma tarzı ile ifade eder (Lekesiz, 2017: 178). Öykülerini içinde bulundukları kültürel ortam içinde oluşturan yazarların, tahkiye geleneğinin etkisiyle öykülerini belirlediklerini dile getiren Lekesiz, Yusuf Sınırı kavramıyla açıkladığı öykü anlayışını iki hususta açıklar:

1. “Yusuf Sınırı”nın “öykünün nesnesi ve sadece nesnesi edebiliktir” ön kabulünden hareketle öyküye uygulanması, önce o öykücünün kültürel aidiyetiyle, sonra yeteneğiyle, daha sonra da edebiyat yapma konusundaki samimiyetleriyle doğru orantılıdır.
2. “Yusuf Sınırı”na göre ülfet, aşk, sevgi, muhabbet, kıskançlık, tutku, yanlış tutkunun reddi, zaafılardan kaçınma çabası ve korunma talebi insanlara verilmiş birer nimettir. Önemleri yaşandıkça keşfedilen bu nimetlerin, insandan insana değişerek bereketlenen hayati gerçeklikler olarak üçüncü kişilere nakledilmeleri

doğaldır. Özünde “insani” olan bu tutumun, mevcut sosyal yapıyı değiştirmek kasdıyla öyküde insanın salt hayvanî özelliklerini derinleştirme amacıyla buluşturulması edebiyat açısından ne kadar sakıncalıysa, söz konusu nimetlerin inanç adına reddine cevaz verilerek yoksanması da aynıyla sakıncalıdır. (Lekesiz, 2017: 179).

Ömer Lekesiz, Mustafa Kutlu’nun öykülerini “Yusuf Sınırı” bağlamında değerlendirir. Kutlu’nun öykülerinde ‘imani bir mahremiyet sınırı’nın temel kurgu biçimini yansıttığını belirtir (Lekesiz, 2017: 74).

Cemal Şakar, “Muhayyile Sınırı” (2016:101) başlıklı yazısında “Yusuf Sınırı” kavramının metinlerde işlenen temayla değil, konunun işlenme biçimiyle ilgili olduğunu belirtir (Şakar, 2016: 101). Yazarların edebî metinlerde takındıkları cinsel mahremiyet konusunu “Yusuf Sınırı” ile tanımlar. Edebiyatın resim ve heykel gibi görme ve gösterme sanatı olmamasına rağmen tasvir ve imge marifetiyle kimi nefsanî uyanışlara sebebiyet verebildiğini belirten Şakar, İslâmcı yazarların buna oldukça hassasiyet gösterdiğini söyler (Şakar, 2016: 01-102).

Şakar, herhangi bir eserde herhangi bir tasvir veya imgenin nefsanî uyanışlara sebebiyet vermesinden yazar kadar okuru da suçlar. Çünkü Şakar’a göre böyle bir durumda cinsel imgenin okurun kendi muhayyilesinde sürdürmesi demektir (Şakar, 2016: 102). Bu bakımdan cinsel sınır sadece yazarın değil okuyucunun da bir görevi olmaktadır. Okuyucunun muhayyilesinde metindeki tasvir ve imgeler için cinsel sınırlar çizmesi beklenmektedir. Bu bağlamda öykü metinleri üzerinden yazarın mahremiyete dair tutumu görülse de ayrıca okuyucunun terbiyesi konusunda da dikkat gösterildiği anlaşılmaktadır. Hissi bir terbiyenin okuyucuda yaratılmak istendiği, metnin ahlâkî bir terbiyesinin yaratılmak ve diğer metinlerle farkı ortaya konulmasına ilişkin okuyucunun bu metinlerle terbiye edildiği, kadın ve kadına ait unsurların görmezden gelinerek okuyucunun bu anlamda terbiye edilmediğini de bir söylem analizi olarak görülebilir.

Cinsellik gibi şiddet unsurları, diğer ahlâksızlıklar da kullanılmayan, yeraltı edebiyatın konusuna giren hiçbir şeyi işlemeyen bir edepli edebiyat söz konusudur. Konuyla ilgili olarak Cemal Şakar “İslâmcı Öykünün Uzlaşımları” başlıklı yazısında öykülerin “steril” olduğunu belirtir. “Öylesine sterildir ki, bilinçaltında kıpraşan kimi

hallerin yüksek estetiğın ulviliğine hanel getireceğini düşünür ve bilinci bunları engeller. Bu engellenme nedeniyle öykü kişisi sentetiktir” (Şakar, 2019: 46). Şakar, steril öykü tanımına uygun olarak öykülerde yeraltının olmadığını söyler (Şakar, 2019: 47). Bunlar karşısında susmayı tercih eden, kötü olanı anlatmaktan imtina eden bir edebî tavır vardır. Bu tavır konuyla ilgili değil, üslup ve tavrıla ilgili bir konudur. Bu tavır aynı zamanda vasatı ele almak demektir. Vasat yani orta yolu işlemek, öykülerde genel kabuldür. Bir yaşam tarzı edebî ahlâkı da etkiler. Edebiyatın bir ahlâkı var olduğu sözü geçerlidir.

Mihriban İnan Karatepe de kendisiyle yapılan bir söyleşide “Yazarken kimliğimizi ve kişiliğimizi askıya almıyoruz. Aksine yazdıklarımızdan da sorumlu tutulacağımızı bile bile yazıyoruz... Hattâ yazmadıklarımızdan da” (Karatepe, 04.05.2021) diyerek metnin mahremiyetine vurgu yapar.

Öykü türünde yazarların mahremiyete olan duyarlılığını gösteren bir durum aslında türün özelliğine dayanmaktadır. Bu çalışmada yer alan “Tür-İnanç Gerilimi: Roman Türünün Marazlığı” başlıklı kısımda belirtildiği üzere roman türü yerine öykü türünün İslâmî duyarlıklı edebiyat içinde gelişmesinin nedenlerinden biri romandaki ifşa anlayışıdır. İslâmî duyarlıklı edebiyat içinde öykünün gelişiminde mahremiyete daha uygun bir tür olduğu şeklinde kanaat vardır. Ömer Lekesiz, İslâmî duyarlıklı edebiyatta roman yerine öykünün tercih edilmesinin sebebinin romanın mahremiyeti faş eden ve sırf bu yüzden kıymetlenen bir tür olmasına bağlar (Yardım, 2006: 325). Lekesiz öykünün daha çok tutulmasının kültürel, sosyo-psikolojik nedenleri olduğunu ve özellikle İslâmî adabın bir gereği olarak “birey ve aile mahremiyetine saygı” anlayışının bu yönde temel teşkil ettiğini belirtir. Romanın bilinçaltı sırlarını deşifre ettiğini vurgulayan Lekesiz, bu nedenle öncelikle öykünün öne çıktığını belirtir: “Yapısal olarak romanın insan mahremiyetine girmeyi ve bilinçaltı sırlarını deşifre etmeyi deyim yerindeyse zorunlu kılması İslâmî dünya görüşüne sahip olsun olmasın eli kalem tutanların doğal bir şartlanmayla öncelikle öyküye yönelmelerine neden olmuştur” (Lekesiz, 2017:38).

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde genel olarak aşk, cinsellik, yeraltı gibi konular hem konu hem de imge bakımından işlenmez. Yazarlar ortak bir duyarlılıkla bu konulara girmezler. Bu durum bazı estetik sorunlara da yol açmıştır. Murat Belge

bu bağlamda edepli edebiyatın üreteceği estetiğin sorunlu olacağını, edebiyata sınırlamalar üzerinden yaklaşım olduğunu dile getirir (Belge, 2009b; 329).

Bu çalışmada incelenen öykücüler, kötülüğü göstermemek, mahremiyeti saklamak hedefiyle öyküler yazmışlardır. Kadim geleneksel anlatılardan gelen tahkiye anlayışından kaynaklı olarak hikmetli öyküler yazmış; iyilik, güzellik, aydınlık, merhamet, sevgi ve dayanışma temalarını modern insana anlatma duyarlılığına sahip metinler yayımlamışlardır. Bu nedenle İslâmî duyarlıklı öykücülüğün önemli özelliklerinden birinin edepli öykücülük olduğu söylenebilir.

2.3.4 Kasaba ve Taşra Eğilimi

İslâmî duyarlıklı öykücülük önemli özelliklerinden biri kasaba ve taşra yoğunluklu konu ve temalardan oluşmasıdır. Kasaba ile ifade edilmek istenen merkezin dışındaki (İstanbul, Ankara) küçük şehirlerdir. Yazarlar küçük şehri, köyü, kırsal yerleşimi bir amaç doğrultusunda insanları ve tabiatıyla işlerler. Modern kent ve kent hayatının karşısına yerleştirilen kasaba ve taşra ile işlevli bir öykücülük anlayışı belirmiştir.

Sezai Karakoç'un 1964 yılında *Yeni İstanbul* dergisi/gazetesinde yazdığı "Kasaba Edebiyatı" başlıklı yazısı, modern İslâmî duyarlıklı öykücülüğün doğuşunu etkilediği gibi bu anlayışın özünü de oluşturur nitelikte bir yazıdır. Bu yazının yanı sıra Necip Fazıl Kısakürek'in *İdeolocya Örgüsü* (1976) kitabında yer alan köye dair görüşleri ile Nurettin Topçu'nun Anadolu sosyalizmi bağlamındaki fikirleri ve 1959 yılında yayımladığı *Taşralı* adlı öykü kitabı İslâmî duyarlıklı öykücülüğü 1980'li yıllara kadar konu ve öz bakımından ciddi anlamda etkilemiştir. Bu görüşler 1980'li yıllara kadar İslâmî duyarlıklı öykünün referansı olmuşlardır.

Sezai Karakoç, "Kasaba Edebiyatı" (2012a: 62-65) başlıklı yazısında öncelikle medeniyet kavramını tanımlar: "Medeniyet, bir topluluğun maddî ve manevî alanlarına, edebiyat, güzel sanatlar, fikir ve felsefe, müsbet bilgiler, teknik ve ahlâk alanlarına, aynı yönü, aynı neşeyi, aynı hüznü, aynı hızı, aynı ölçülülüğü ve diriliği, aynı dozlarla veren ruhî güçtür" (Karakoç, 2012a: 62). Bu tanımlamaya göre medeniyet toplumların maddi ve manevi değerlerinin birlikteliğini ifade eder. Yazının devamında Karakoç, edebiyatta küçük şehir ve kasabanın konu olmasını olumlu bir

gelişme olarak nitelendirip edebiyatın merkezinde “kasaba veya küçük şehirler edebiyatının” olması gerektiği fikrini benimser. Fakat burayı konu edinen solcu yazarların romanlarını, tekdüze ve köy gerçekliğine uymayan söylemlerle dolu oldukları gerekçesiyle eleştirir. Köy veya proleter edebiyat diye tanımladığı romanların, kasabayı, kasabalıyı ve köyü belli bir iktisadi biçim üzerinden temellendirme fikriyle işlediğini, yapay kaldığını, bunun da güdümlü bir edebiyat ortaya çıkardığını belirtir. Ayrıca bu durumdaki metinlerde edebî ruhun olmadığını söyler. Köy edebiyatı ürünlerindeki romanlarda görülen kişilerin yabancı, statik ve inandırıcılıktan uzak, salt ilmin konusu olarak ele alındığını anlatır. Köy gibi şehir de insanî olmaktan uzak kültürü ve teknolojisi ile gerçeklikten uzak bir yerdir.

Karakoç köy ve şehir arasında gördüğü kasabayı ise gerçek edebiyatın doğabileceği yer olarak görür. Karakoç, 1960’lı yıllarda yoğunluğunu arttıran köy edebiyatındaki toplumcu gerçekçi söyleme karşıt olarak öne çıkardığı kasaba edebiyatını bir ideal edebiyat söylemi ile öne çıkartır. Kasaba edebiyatıyla “insanı keşfetmek, hatta edebî alanda icat etmek için ideal bir birikim, geometrideki altın ölçüdür adeta” (Karakoç, 2012a: 64) der. Kasaba; hem topraktan kopmamış tabiiliği, hem geleneksel kültüre yaslanan insan ve doğa ilişkileri hem de aile kurumu etrafında şekillenen varlığıyla köy ve şehir arasında bir yerdir. Kasaba edebiyatında insan hürdür. Kasaba edebiyatı aileler etrafında gelişen bir dünyanın edebiyatıdır. İnsan bütün halleriyle işlenir, psikolojik, sosyolojik her anlamda ele alınır. Karakoç’a göre kasaba köye nazaran daha ferdiyet kazanmış insanlardan oluşan, eve, aileye ve topluluğa bağlıdırlar (Karakoç, 2012a:64). Ayrıca Karakoç’a göre tüm tezli edebiyatlar kasabadan doğmuştur. Yazara göre “Fransa ve Amerika’da yazarların çoğu taşra yazarlarıdır” (Karakoç, 2012a: 64). Yazarlar “kasabayı kendi benliği açısından canlandırmağa bakmışlar” (Karakoç, 2012a: 65).

Âlim Kahraman’a göre Sezai Karakoç’un “Kasaba Edebiyatı” yazısında ortaya koyduğu kasaba, verili bir kasaba algısından ziyade ideal bir kasabadır: “Kendi kasabasını ibda etmek! Sanatçının eserlerinde icat ettiği kasaba bütün kasabalara benzediği halde aslında birebir onların hiçbirisi değildir. Dönüştürülmüş, stilize edilmiş, adı üstünde ibda edilmiş bir mekândır. Bunu başarabilmesi için yazarda iki hasletin birleşmesi gerekiyor. İnsan olarak kasabayı yaşamış olmak, edebî birikim ve bilinçte ise ‘kasabalılık’ı aşmış olmak” (Â. Kahraman, 2015: 246). Ancak şu kesin ki “Kasaba

Edebiyatı” yazısıyla Karakoç, kasabayı İslâmcı yazarların odağına yerleştirmek ister. Karakoç, yazarlara adeta çağrıda bulunarak kasabayı ve kasabalıyı anlatmaya başlamalarına işaret eder. Özellikle 1960’lı yıllarda Türkiye’deki sosyal hareketliliğin sonucu olarak büyük şehirlere göç eden insanların yeni bir hayata başladığı ve bu sayede sahip oldukları geleneksel yaşamı kaybettikleri göz önüne alındığında Karakoç’un bu insanı kaçırmamak gerekliliğine vurgu yapar. Büyük şehirlerdeki ekmek kavgası, üretim ilişkileri yeni bir toplumsal yapıyı doğurur. Yeni oluşan yapıda artık yeni yaşam anlayışı geçerli olduğundan geleneksel yaşam kalıpları kaybolabileceği sezilir. Karakoç’un bu endişesi İslâmî duyarlıklı öykünün çerçevesini belirlemeye etkili olmuştur.

İslâmî duyarlıklı öykü yazarların çoğu Karakoç’un “Kasaba Edebiyatı” yazısından mülhemle kasabayı işlemişlerdir. Öncelikle Sezai Karakoç kendi öykü kitapları olan *Meydan Ortaya Çıktığında* ve *Portreler*’de kasaba edebiyatı yazısını pratiğe dökmüştür. Yazıda belirttiği hususları öykülerinde aynen uygulamıştır. Kasaba insanı yüceleştiren, kasabayı tabiatıyla anlamlandıran Karakoç, bir kasaba edebiyatı örneğine uyabilecek en iyi örnekleri yine kendisi vermiştir.

Rasim Özdenören, Hüseyin Su, Kadir Tanır, İsmail Kılıçoğlu, Metin Önal Mengüşoğlu, Yaşar Kaplan ise taşraya eğilmiş, Karakoç’un belirttiği üzere ev ve aile teması üzerinden, geleneksel değerlerle ilişkili bir insan kimliği ile kasabayı işlemişlerdir. Karakoç etkisinin yanı sıra yazarların taşra kökenli olması da bunda payı vardır. Yazarların yazıdan ne kadar etkilendiğini Hüseyin Su kendi öykücülüğü bağlamında şöyle der: “Sezai Karakoç’un Kasaba Edebiyatı adlı yazısının kuramsal açısı ve kesinlikle bu yazısının bir açılımı olarak okunması gereken öykülerinin kurgusal dünyası, benim de öykü duyarlığımı oluşturdu” (Su, 2015: 20). Özdenören’in *Çözülme*, *Çarpılmışlar*, *Çok Sesli Bir Ölüm* kitapları, Hüseyin Su’nun *Tüneller*, Yaşar Kaplan’ın *Birinci Kitap*, *İkinci Kitap*, Kadir Tanır’ın *Alagün*, İsmail Kılıçoğlu’nun *Hayata Uyanış*, Metin Önal Mengüşoğlu’nun *Gâvur Kayırcılar* kitabı kasabada geçer. Yazarlar 1980’li yıllara kadar taşraya bakan metinlerle öyküler yazmışlardır. Bu öykülerle kasaba ve kasabalı üç işlevle konu edilir. İlk olarak çokça tartışılan şehir kültürüne rağmen ülkede köy ve kasabalarda geleneksel kültürün devam ettiği, aile ve fertleriyle buranın kadim örf ve âdetleriyle var olduğu gösterilir. İkinci olarak büyük şehre göçen insanların dramı gösterilerek kasabanın bozulmamış doğası, kirlenmemiş

insanlığıyla şehre karşı öne çıkarılır. Son olarak Marksist eğilimli sol edebiyat romanlarında gösterilen köydeki yobaz tipine karşı kasabanın iyi ve temiz dindar kitlelerle yeniden değerlendirilmesi sağlanır.

Sezai Karakoç'un kasaba edebiyatı ile yapmak istediği atılım, Necip Fazıl'da fikri ve idealist bir köycülük ile ortaya konur. Necip Fazıl, *İdeolocya Örgüsü* (1976:213-215) adlı kitabının “köy” bölümünde romantik veya ütöpik denilebilecek bir köycülük vurgusu yapar. Köy, bozulmamış, samimi ve temiz insanların olduğu yer olarak tarif edilir. İslâm şehrini vurgulayacak biçimde köy, dağların içinde, cami etrafında kurulan, tertemiz bir yerdir. Evler gönül açar, her taraftaki tabiat unsurları ile köy, cennetten bir köşe olarak gösterilir.

Küçük ve temiz bir meydan... Ortasında nefis bir cami... Etrafında, hendese zevkine ulaşmış, muntazam sokaklar... Sokaklarda minicik, tertemiz ve baştan başa hususî üslûplar içinde gönül açan evler... Köyün dışına doğru, kırçıl ve karmakarışık saçının her teli örülmüş bir tabiat parçası... Sanki dağlarının taşları bile sabah ve akşam cilâlanıyormuşçasına parlak ve temiz... Temiz, temiz, temiz. Onda, temizden başka bir şey görünmüyor. Köyün içine doğru da tam bir içtimâî alâka ve dayanışma havası... Kılık-ları taklitten uzak ve millî yenileştirme üslûbuna bürülü, dağ gibi, yanaklarından kan ve can fışkıran insanlar... Vazifesi, bir mâna ve ihtimali beklemekten ibaret, sevimli bir hizmetkâr tavırlı jandarma... Köyün yardım sandığına, ilâç stokuna ve tohum örneğine kadar her işi idare eden küçük köy meclisleri... Ve uzaktan, bütün bu erginlik ve yetişkinlik bestesinin notasını dağıtan ve en genç çağını köye gömen, talim terbiye ve telkin istasyonunun mümessili mânevi fedailer; feda olmak ahlâkının örneği münevverler... İslâm inkılâbının hasret ufkunda yaşayan köy budur! (Kısakürek, 1976: 216).

Necip Fazıl “köy davası” şeklinde tarif ettiği bir dava bilinciyle köyü idealist bir tavırla ele alır. Özdenören köy bahsinde Necip Fazıl'ın yüceltme tavrına dikkat çeker (Özdenören, 2018: 141). Köyün tabiatına, insanına ve köydeki hayatın temizliğine dikkat edildiğinde köy, oldukça romantik bir şekilde işlenmektedir. Necip Fazıl'ın köy tasavvuru öykücülerin dikkatini çekmiştir. İsmail Kılıoğlu, *Hayata Uyanış* adlı öykü kitabında Necip Fazıl'ın bahsettiği köyü aynı şekilde tekrarlar. Öyküde bir çocuk muhayyilesiyle anlatılan köy, romantik ve ideal bir dünyayı sunmaktadır. İslâm Yaşar da *Çınlayan Kubbeler* adlı öykü kitabında Necip Fazıl'ın köye dair söylemlerinin etkisinde köyü ve köylüyü yüceleştirir. Cami etrafında kurulmuş köyde kenetlenmiş, dayanışma içinde inşalar tasvir edilir. Durali Yılmaz'ın *Gel İçimde Ağla* kitabındaki “Sevgiliye Mektup” öyküsünde de Necip Fazıl'ın köy davasının etkisi görülmektedir. Diğer yazarların da öykü metinlerinde bakıldığında

köy önemli bir mekân söylemi ile öne çıkarılmaktadır. Köy insanı kirlenmemiş duygu ve düşünceleri, bozulmamış geleneksel hayatı ile temsil edilir. Neticede Necip Fazıl'ın köye dair düşünceleri bir yazarların muhayyilesini etkilemiş görünmektedir.

Nurettin Topçu'nun Anadoluculuk anlayışı da yazarların kasabaya bakışını etkilemiş bir konudur. Yazarların Anadolu taşrasını yerli ve millî bir dava ile işlemede Topçu'nun fikri yazıların ve *Taşralı* (1959) adlı öykü kitabının etkisi vardır. Topçu tabiata çok önem veren bir yazardır. *Kültür ve Medeniyet* adlı kitabında tabiatı şöyle anlatır:

Tabiatın yaptığı tedaviyi ne hekim, ne hakîm, ne de hiçbir dost eli yapamaz. Tabiatın mucizesinden habersiz yaşayanlar sabahtan akşama kadar ot ve saman taşıdıkları halde açlıktan ölen öküzlere benzerler. Tabiatı kaçıp da birer kireç ocağını andıran büyük şehirlere kapanan şaşkınlığın yay haline! Onlar cennetten kaçan sersem varlıklardır (Topçu, 2012: 152)

Mustafa Kutlu “Sayı hesabına vurulursa Topçu'nun en fazla Anadolu köylüsünün hayatını ele alan hikâyeler yazdığı görülür. Bunlar yer yer romantik, yer yer realist çizgiler taşır. Kendisi sanatta her zaman bir ‘Anadolu romantizmi yaratmanın savunucusu olmuştur’” der (Kutlu, 2009: 336). Sezai Karakoç ve Necip Fazıl gibi Nurettin Topçu da taşraya romantik bakar. Süleyman Seyfi Öğün'e göre bu romantizm “sadece kırsal hayatı olumlamakla kalmamış, onu ülküleştirilmiş ve ihyasını sağlayacak yollar ve yöntemler üzerinde düşünmeye başlan[ıştır]” (Öğün, 1992: 108). Nurettin Topçu'nun öyküler arasında en fazla etkilediği yazarlar Mustafa Kutlu ve Şevket Bulut'tur. Kutlu ilk iki öykü kitabı olan *Ortadaki Adam* ile *Gönül İşi* kitaplarında Nurettin Topçu'nun etkisindedir (Aydın, 2015: 45). Şevket Bulut ise Anadolu'ya bakışı daha realist bir biçimde bakar fakat Nurettin Topçu'nun fikri yazılarının etkisini onda görmek mümkündür.

Kasaba edebiyatçılığı konusunda birçok yazar 1980'li yıllara kadar öyküler yayımlar. 1980 yıllarda toplumcu gerçekçi anlayışın tükenmesi, köy edebiyatının artık yazılmaması nedeniyle İslâmî duyarlılıklı öykülerde de değişim görülür. Bu dönemde yazarlar birey ve kente odaklanmaya başlar. Mekân ve kimlik değişimi metinlerde görülür. Kentlerdeki yoksulluk, yabancılaşma, yalnızlık merkezli konular öykülerin teması olur. 1980'li yıllarda Türkiye'deki sosyal hareketlilik de köyü ve kasabayı aslında kente taşımıştır. Köydeki veya kasabadaki insan aynen şehre taşındığı için

buradaki örneklemler daha uygun bulunur. Ayrıca yazarların da Ankara ve İstanbul'da ikamet etmeye başlamaları kente bakmalarına neden olmuştur. Ancak kasaba edebiyatçılığından kalan ev ve aile ortamının işlenmesi devam eder. Kasaba edebiyatının taşraya vurgusunun etkisiyle kent hayatı da anti-modern bir tavırla eleştirilir.

Kasaba ve taşra öykücülüğü özelliğini ortaya koyan bir diğer unsur yazarların kentsoylu değil, kırsal kökenli olmalarıdır. Maraş, Antep, Malatya, Kayseri, Elazığ gibi “merkez”in dışını ifade eden kentlerde doğan yazarlar, modern kent hayatının yaşam biçiminden, sokaklarından, insanından ziyade taşradan bildikleri ve tecrübe ettikleri hayatı, tabiatı, olayları ve durumları konu edinmişlerdir. İslâmî duyarlıklı öykü metinleri 1980’li yıllara kadar kasaba edebiyatı özüne sahip bir edebiyattır.

2.4 İslâmî Duyarlıklı Öykücülüğün Biçimi

Çalışmanın bu kısmında öykü metinlerindeki atmosfer, dil ve kurgu biçiminin genel özellikleri ele alınacaktır. Bu kısımda yapısal bir incelemeden ziyade söylem analizi yapılan bölümlerde belirtilen ortak uzlaşılar gibi ortak bir dil ve kurgu anlayışının İslâmî duyarlıklı öykücülüğü şekillendirdiği gösterilmeye çalışılacaktır.

2.4.1 Hüzne Dayalı Atmosfer

Sanata neşesiz, hüzünlü, dertli ve acıklı tarafından yaslanan anlayış Batı edebiyatında sanat felsefesi bağlamında değerlendirilmiş bir konudur. Theodor W. Adorno, II. Dünya Savaşı’ndan sonra artık şiir yazılamayacağını belirttikten sonra sanatın şen olma hakkını yitirdiğini söyler (2018: 152-153). *Kötülük Çiçekleri* ile ünlü Charles Baudliare bir karşı estetik ile neşeli bir edebiyatı hayal edemediğini dile getirir. Ona göre melankolinin olmadığı güzellik türü tasavvur edilemez. Melankolinin bıraktığı acı, keder, bunalım çoğu zaman Baudelaire için bir sanat üretme duygusudur (Baudliare, 2021: 63). Acı hissi ve hüznü soylu bir sanatçı duygusu olarak öne çıkarılır. E. M. Cioran acı çekmenin insanları daha erdemli kıldığını, hakikate ulaşmada önemli işlevleri olduğunu saptar (Cioran, 2011:87).

II. Dünya Savaşı’ndan sonra Batı’da üretilen edebiyatta Franz Kafka’nın da etkisiyle hüznün, tutunamama, yabancılaşma ve varlık sancıları çeken bireylerin edebiyatı sıkla işlenir. A. Camus ve J. P. Sartre, başkaldırı ile beraber bulantının

edebiyatını dünyaya tanıtırlar. Varoluş felsefesi bireylerin kimliğini sorgulamaya alırken “bilinçli özgürlük düşüncesi”nin verdiği ruhsal tedirginliği hüznle işlerler. Çoğu zaman yazarlar bir çürümüşlüğü, hoşla gitmeyen bir modernleşme eleştirisiyle beraber ele alırlar. Savaşlar karşısında insanların çaresizliği görüldükçe, yitip giden bedenler gözler önüne serildikçe modern çağa karşı bir nefret başlar. Bununla birlikte bir umutsuzluk hali belirir.

İslâmî söylemle üretilen öykülerin de şen olmayan bir öykücülük olduğu söylenebilir. Ancak dinî düşüncede umutsuz olmayı kabul etmeyen bir bilinçten dolayı yazarlar Batılı yazarların ortaya koyduğu kötümser ve acı kaynaklı bir edebiyat geleneğine bağlanamaz. Yazarlar daha çok İslâmî yaşayış tarzının dönüşümünü ve doğdukları, yetiştikleri geleneksel daireden kopuşu hüznü bir ruh haliyle yansıtmaktadırlar. Korkunun, yenilginin, yalnızlığın ve yabancılaşmanın olduğu kent hayatında kendi değerlerini, geleneksel yaşam tarzlarının kaybolmaya yüz tuttuğunu gören yazarlar bunun hüznünü eserlerinde gösterirler. Bu nedenle öykülerde yenilgi, hüzn, korku ve umutsuzluk vardır.

Neredeyse ölüm, hastalık, yalnızlık, yoksulluk olmayan öykü yoktur. Dönemin sosyal şartları, kendisini öteki gören Müslüman algısı hüznle ifade edilir. Öykülerde yaşam uğraşı başlı başına bir trajedi olarak yansıtılır. Bu da cennetten koparılmış bir bilinçaltının tezahürüdür. Hayata maruz kalınmış bir ruh vardır. Mevsimler ve zaman hep olumsuz betimlemelerle doludur. Kasvetli bir hava altında gri bulutlar eşliğinde olaylar gerçekleşir. Bu durum öykü dilinin şiirsel ve metaforlara ağırlık veren bir üslubu doğurmuştur. Ayrıca kendilerini anlatmak isteyen, kamusal alanda görülmeyen bir kesimin ruh dünyasını da belirtir. Görülmeyen, görülmesi de istenmeyen, insanların dramları, yaşam mücadeleleri öykülerle yansıtılır.

İslâmî duyarlıklı öykücülükte öykü atmosferini sağlayan, öykünün işlediği konuyu ve ele aldığı karakterin ruhunu veren bir biçim unsuru olarak hüzn duygusu öne çıkmaktadır. Romantik veya melankolik bir ruh halinin olduğu öykü metinlerinde hem anlatıcı hem karakter hem de işlenen olay hüznü bir biçimde işlenmektedir. Hüzn atmosferi tüm yazarlar için ortak bir duyguyla verilmektedir. Tüm metinlerde hüzn vardır. Neşe, mutluluk, huzur gibi duygular hiçbir öykü metninde bulunmaz.

Öykü metinlerindeki insanlar kendilerini ait hissetmedikleri bir dünyanın içinde hüzn ve trajediye boğulmuş gibidir. Karakterler yenilmiş, sinmiş, huzuru

kaçmış, bulunduğu zaman ve mekâna dair olumsuz düşünceler içerisinde. Anlatılan olaylar ise genellikle trajiktir. Bu bakımdan İslâmî duyarlıklı öykücülükte hüznün atmosferi metnin ana söylem biçimi olarak öne çıkmaktadır. Yazarların hüznün duygusunu bu kadar çok işleminin arka planında din, gelenek ve yaşanan çağa dair psikolojik izler bulunmaktadır. Yazarların metnilerindeki hüznün duygusu metnin bir biçim unsuru olarak incelenmesi faydalı olacaktır.

Hüznün kelimesi sözlükte keder ve üzüntü anlamına gelir (TDK, 2011). İnsanın maddi ve manevi kayıplardan sonra duyduğu duygu üzüntü veya hüznün ile anlatılır. Bu kelimelerin yanı sıra bazı kaynaklarda hüznün için gam ve hem kelimeleri de kullanılmaktadır (Çağrı, 19. 09.2020). Tasavvufî literatürde hüznün, ahiret kaygısı bağlamında olumlu bir duygu olarak kullanılmıştır (Canbulat, 2010: 277-278). Sufiler için hüznün bir incelik duygusudur. Hüznle insan yola gelir, kendini bırakır. Sufiler için hüznün yüksek bir makamdır. Hüznün bir arayış biçimi olarak değerlendirilerek hüznü olmayan insanın ilahi arayışı olmaması, dünyalık işlere gark olması demektir. Kul rabbine ulaşması için hüznü olmalıdır. Bu bakımdan hüznün şuuru yükselten, nefsi yenmenin yapıcı bir aracıdır (Çağrı, 19. 09.2020).

İslâm sanatında ise hüznün, Hz. Âdem'in cennetten kovulup dünyaya gönderilmesi, insanın dünya hayatında sürgün olarak imtihan edilmesi şeklinde kullanılmaktadır. Hüznün kaynağı ise cennet özlemidir. “Hüznün peygamberinin bir hadisinde buyurduğu gibi ‘Dünya, müminin zindanıdır’” (Müslim'den aktaran Karadeniz, 2018:116) sözleri öykü metnlerinin hüznün duygusunu sıkça kullanmasının temel nedenlerinden biridir. Nitekim İslâm sanatlarında cennete ulaşma isteğinin izleri bütün türlerde bulunur. Bu nedenle dünyada hüznün içinde yaşarlar. Mutağa Uğur Karadeniz bu hüznün melankoli olmadığını, hüznün daha çok karamsarlık ile anlam kazandığını açıklamaktadır (Karadeniz, 2018:116). Turgut Cansever de hüznün duygusunun Müslüman'ın öteki dünyada daha iyi bir makamda olması için mücadeleci kişiliğini gösterirken Hristiyanlıktaki cehennem atmosferini gösteren karanlık ve umutsuzluk gibi olmadığını açıklar (Cansever, 2014: 37).

İslâm sanatlarında klasik şiir türünde cennet özlemini gidermek için şairler bahar mevsimi ile özlemlerini giderirler. Baharı cennet gibi düşleyerek bahar mevsimine methiyeler dizerler. “İslâm sanatında şiir, mimarî ve minyatürde bu yüzden bahar da tek hâkim mevsimdir” (Karadeniz, 2018: 116). Fakat modern İslâmî

duyarlıklı öykücölükte bahar mevsimi ne bir zaman biçimi ne de bir konu olarak gösterilmez. Öykülerde hüznün mevsimi olarak güz mevsiminin hâkimiyeti vardır. Güzün yanı sıra kış mevsimi de sıklıkla kullanılır. Her iki mevsim de işlenen temalara uygun olarak özenle seçilmiştir. Bir ahir zaman mevhumunu gösteren imgelerle dolu olan öykülerde hüznün duygusu daha çok zaman tasavvuruna karşılık gelerek “yitmek”, “gitmek”, “yolda olmak”, “sürgün” imgeleri gibi zaman mevhumunu ilgilendiren bir üslupla anlam kazanmaktadır.

İslâmî duyarlıklı öykülerde hüznün bir yaşam biçimi olarak yer alır. Tasavvufî bir imge gibi dünyaya ve bulunduğı yere ait hissetmeyen ruhun kendini yabancı bir kimlikle göstermesi ile şekil kazanır. Yazarlar anlattıkları olaylar ve insanlarla hüznün duygusunu işlemeye özen gösterirler. Öykülerde en çok kullanılan temalar olan; değişim, yozlaşma, yabancılaşma, ölüm, yalnızlık, dağılma, parçalanma, yoksulluk gibi temalar hüznün duygusunu sağlamak üzere tercih edilir. Bu bakımdan yazarların fikirleri, hayata bakış açısı, kendi döneminin ruhunu algılama biçimleri yazdıkları öykü metninin atmosferini doğrudan etkilemiş görünmektedir.

Hüznün, öykülerin ortak biçimidir. İslâmî tavrın hüznle ilişkilendirilmesi Batı modernizmin kendini her alanda geçerli bulduğu bir dünyada arafta kalmak duygusundan türer. Aslında travmatik bir durumu gösteren bu durumun İslâmî söylemin uzun süre etkisinden kurtulamadığı bir gerçekliktir. Öykülerdeki hüznün kaybetmiş, mağdur olmuş bir dünyanın algısıdır. Cennetten kovulmayı, peygamber ahlâkını da hüznle ilişkilendirilen bu travmatik süreç kendi içinde çok anlamlıdır. Hüznün öykülerde psikolojik ruhun trajedisidir. Fertler yaşadıkları mekânda Batı zihniyeti ile yaşarlar. Geldiğı İslâm’ı anlayış ile yaşadığı Batılı modernite arasında uçurumlar vardır. Bu durumda çatışma ve bunalımları baş gösterir. Hüznünlü duyüş arabesk tınılı bir hal alır. (Şakar, 2019: 43-44.) Hüznünlü yapıyı Cemal Şakar ciddi olmaya bağlar. Atmosferin hüznünlü ve acılı olması yaşama sevinci ve neşeden kaçma şeklinde tanımlanır. (Şakar, 2019: 46.)

Hüznün duygusunun ortak bir atmosfer olarak kullanılması yazarların bilinçli tasarladığı bir durumdur. Bu bağlamda Rasim Özdenören “Huzurun öyküsü olmaz. Huzurun edebiyatı da olmaz. Problem yoktur huzurda. Tanpınar’ın *Huzur* romanı bile bizzat bir huzur arayışıdır. Oradaki tipler hep çarpılmış adamlardır” der (Osmanoğlu -

Özdemir, 2001: 54). Özdenören başka bir röportajda ise öyküde huzurun olamayacağını şöyle dile getirir:

Huzurun öyküsü olmaz. Huzura ve mutluluğa dayandığı an öykü biter orada. [...] Huzura ve mutluluğa ermek öyküyü bitirir, bunu bizim masalcılarımız çok iyi kullanmış. Masalların son cümlesi 'onlar erdi muradına biz çıkalım kerevetine' artık söylenecek öykü yoktur çünkü. O âna kadar sürekli bir mücadele anlatılır. (Akçay, 2003b: 23).

Özdenören'in bir ilke olarak benimsediği hüznün öykücülüğü diğer yazarlarda da ortak bir biçim unsurudur. Tüm yazarlarda hüznün yoğun bir şekilde işlenmektedir. Yazarlar hem aile hem de bireyi işledikleri öykülerde aynı bağlamda hüznünlü şekilde atmosfer kurar. Hüznü sağlayan değişim olgusu, modernizm ve gelenek ile kuşaklar arasındaki çatışmadır. Hüznün atmosferini derinleştiren ise şiirsel bir dil ve anlatımıdır.

Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Sezai Karakoç, Yaşar Kaplan, Ahmet Kekeç, Mehmet Ay, Hüseyin Su, Kâmil Doruk, Ali Haydar Haksal, Ali Karaçalı, İsmail Kılıoğlu, Ali Kemal Nacaroğlu, Ali Kemal Temizer, Kadir Tanır, Ali Ulvi Temel, Cahit Zarifoğlu gibi yazarların öykülerinde hüznün duygusu öne çıkmaktadır.

Rasim Özdenören'in öykülerinde hüznün duygusu baskındır. *Hastalar ve Işıklar* kitabındaki öykülerde birey üzerinden anlatılan temalar hüznünlü bir şekilde yansıtılır. *Çözülme*, *Çarpılmışlar* ve *Çok Sesli Bir Ölüm* kitaplarında ise ailelerin parçalanması konu edinilir. *Çarpılmışlar* kitabı ismi ile bile trajedik bir kitaptır. Öykülerde trajedik bir tasavvurla işlenen parçalanma, kuşaklar arası çatışma sonucu yaşanır. "O, anlattığı insanların kişiliğinde, modern toplumun trajedisini betimler. Şeyleri, sokakları, evleri, çehreleri, beldeleri anlatırken gerçekte ruhun öyküsünü anlatmaktadır" (Yalsızuçanlar'dan aktaran Bulut, 2013: 612). Öyküdeki olaylara karşılık dil ve anlatım da hüznünlü atmosferde verilir. Özdenören genellikle tasvirleri ile hüznün duygusunu verir. Karakterlerin bulunduğu evler, sokaklar ve diğer mekânlar tasvir edilirken yazar oldukça melankolik bir dil kullanır. Bu durum da hüznünlü atmosferi yaratır. Özdenören öykülerindeki huzurlu bir atmosferin olmamasını eleştiren ve "inanın insanın huzurlu yaşamını öykülerinde okuyup okuyamayacakları" sorusunu "gerçek hayatta huzurun olmadığı" şeklinde cevaplandırır. Devamında şunları söyler:

Biz çok yanlış görüyoruz insanı. Bunu vaktiyle çok söyleyen oldu. Müslümanın bunalımı olmaz deniliyor. Bunalım insana mahsustur. Müslümanın da bunalımı olur.

[...] İslam âlemi, Batı tesiriyle bazı konuların etkisi altında kalmış olabilir. Fakat bunalım veya dert, adını nasıl koyarsak koyalım, Allah dostlarının hayatında da var. Kendi imanından, imanının sıhhatinden güvende ve emin olamama hali. Kendimizi nasıl ifade edeceğimizi bilemiyoruz. Kendisini bu biçimde ifade ettiğinde, bu ifadenin doğru anlaşılıp anlaşılmadığını bilemiyor. Yani, bütün bunlar insanın üzerinde bir baskı, bir dert unsuru olarak var. Müslümanın havf ve reca arasında konumlanmış olmasının anlamı acaba ne ki? (Osmanoğlu-Özdemir, 2001: 52-53).

Görüldüğü üzere Rasim Özdenören yaşamının kendisini hüznü görür. Bu bakımdan öykülerinde eksik olmayan çatışma, trajedi öğeleriyle hüznü olaylar anlatır. Özdenören'in tutumu birçok yazara da yansımıştır.

Mustafa Kutlu ise *Yokuşa Akan Sular*, *Yoksulluk İçimizde*, *Ya Tahammül Ya Sefer*, *Bu Böyledir* kitaplarında değişim olgusunu bağlamında geleneğin çözülmesini hüznü bir atmosferde anlatır. Rasim Özdenören gibi trajediye eğilmeyen Kutlu değişimin acı dolu olduğu üzerine eğilir. Karamsar bir ruhla verdiği karakterleri genellikle değişirken neyi kaybettiklerinin bilincinde olan insanlardır. *Yokuşa Akan Sular*'da Bican'ın ölümü, *Yoksulluk İçimizde*'de bir aşkın vuslata erememesi, *Ya Tahammül Ya Sefer*'de İslâm davasının modernizm karşısında yenilmesi ve dava adamı Murat'ın ölümü, *Bu Böyledir*'de ise lunaparkta eğlenmek isteyen Süleyman ile ailesinin zaman karşısında ümitsiz koşturmaları hüznü anlatılan kurgulardır. Kutlu drama oldukça eğilir. Dram, değişim olgusunun verdiği duygudur.

Sezai Karakoç'un öykülerinde ise hüznü karamsar bir ruh hali verilir. Karakoç'un diriliş düşüncesine bağlı olarak karamsarlıktan kurtuluşu müjdeleyen bazı imgeler olsa da öykülerde hüznü duygusu hâkim bir atmosferdir. Bütün öykülerde bir medeniyetin çöküşü anlatıldığı için hüznü vardır. Öykülerde harap olmuş kentler, insanlar ve evler bulunur. Bu nedenle hüznü bir ruhun yansımaları sezilir. *Meydan Ortaya Çıktığında* kitabındaki "Meydan Ortaya Çıktığında" ve "İz" adlı öykülerde savaş sonrası durumun izleri gösterilir. "Ziyaret"te bir kentin harap hali vardır. Öykülerde kış mevsiminin sert yüzü hissedilir. Ancak diriliş düşüncesine uygun olarak kıştan sonraki mevsim olan ilkbaharın müjdesi de verilmektedir. Hüznü en derin hali olarak verilen kış mevsimi ilkbaharı umuta beklemektedir. "Kartal" da karamsar ruh halinin hâkim olduğu bir metindir. Öyküde yaşam enerjisini güneşten alan, ona tutkuyla bağlı, gökyüzünün en ihtişamlı kuşu kartalın, yaşanamayacak hale gelen

dünya yüzünden ölümü anlatılır. İnsanların hızlandırdığı bu ölüm, onların temiz hava, temiz gökyüzü düşmanı olmasından kaynaklanmaktadır.

Ali Kemal Temizer'in *Feveran*'daki öyküleri hüznü bir atmosferde ilerleyen, sonbahar ve yağmur imgeleriyle konularını anlatan öykülerden oluşur. Öykülerdeki sonbahar ve yağmur, yokluğu, kaybetmişliği, sinmişliği anlattığı için hüznü bir atmosfer olarak sunulur. Dava adamı tiplerin kaybedişlerini, düzen karşısında sıradanlaşmalarını ve hiçleşmelerini işlenen öykülerde kurulan olay örgülerine bağlı olarak hüznü yoğunur. Hüznü duygusu öykülerin girişinde okuyucuyu olaya hazırlamak için verilir. Örneğin "Düzensizlik Düzeni veya Tek Sözlü Bir Film Hikâyesi" adlı metnin girişi "Sonbahar. Büyük yaşlı bir çınar ağacı. Yaprakları sararmıştır. ... Solgundur. ... İri gövde yaralar ve deliklerle doludur" (s.81) şeklinde başlar. Hüznü ve dramatik bir girişle başlayan öykünün temelinde Osmanlı'nın çöküşü, yerine kurulan yeni rejimin yeni değerlerle "yaralar ve deliklerle" bir düzen inşa etmesi vardır. Öykülerdeki hüznü hal insanların ruhunu esir almıştır.

İsmail Kılıoğlu'nun *Ateş Yalıtımı Üstünde Bir Toplantı* kitabındaki öyküler yaşama hevesi ve sevinci kalmamış, yalnız ve yoksul yaşayan insanların öyküleri olduğu için hüznü öykülerdir. Yalnızlık, korku, karanlık atmosferde kurgulanan öykülerin dili de buna bağlı olarak imgeler ve metaforlarla işlenmiştir. İnsanların mutsuz hayatlar yaşadıkları gözlemlenir. Bu nedenle öykülerde hüznü en çok hissedilen duygudur

Hüseyin Su'nun *Tüneller* kitabı yoksulluk teması bağlamında hüznü bir kitaptır. Öyküde taşra insanının yoksulluktan, yaşam şartlarından sürekli ağlayan varlıklar haline dönüşmüş olması onların hüznlerini gösterir. Kitapta doğal afetler, yokluk ve çaresizlik ile imtihan olunan insanların bu imtihan karşısında hüznlenişi ancak kanaatkâr olmaktan vazgeçemeyişleri dikkat çeker. Öykülerde hüznü insanın ana duygusu olarak ele alınır. İslâmî duyarlıklı öykü metinleri içinde hüznü yüceleştiren en önemli örnekler tüneller kitabında bulunur. Sadık Yalsızuçanlar, Hüseyin Su'nun öykülerinde baskın duygu olan hüznü için şöyle der: "Fakat bu hüznü yetimane değil, ulvi, yüce bir hüznü [dür]" dür (Yalsızuçanlar, 2005: 145).

Ali Haydar Haksal'ın kentlerde sıkışmış, yalnız, yabancı ve gerilimli bireyleri hüznü halleri ile dikkat çekerler. Yazarın *Evdeki Yabancı*, *Sesim Bana Yetmiyor*,

Sokağın Adı Issız, Sarıldığım Soğuk Bir Ceset adlı öykü kitaplarının isimlerinde de anlaşıldığı üzere yalnızlık ve hüznün duygusu ağır basmaktadır. Yazarın işlediği bireyler genellikle evde bulunan bireylerdir. Evde olmak bir bunalım ve sıkılmışlık hali demektir. Yazar mekânın verdiği baskıyla karakterleri hüznü birer insan olarak gösterir. Özellikle kadın karakterlerle işlenen öykülerde karakterlerin değişim olgusu ve ataeril yapıda baskılanmış olması hüznü yaratan durumlardır.

Ahmet Kekeç'in *Son İyi Şeyler* kitabı, işlenen yalnızlık ve kaçış temalarına uygun olarak hüznü bir ruh halinin egemen olduğu bir kitaptır. Yaşamaktan zevk almayan, alışılmamaktan yakınan, kendi içine gömülen bireylerin hüznü öyküleridir. Geride bırakılan hayata dair özlemler ve pişmanlıklarla dolu öyküde var olma çabası veren karakterin melodramik hayatı vardır. Yazarın şiirsel bir dil ve imgelerle dolu bir anlatım tercih etmesi de öykülerin hüznü olmasını arttırmıştır. Öykülerde hüznün 1980 darbesiyle de ilişkisi vardır. Darbeden sonra umutları, hayalleri değişen insanların yalnız ve yabancı birer kişilik olarak işlenmesi Türk öykücülüğünde sıkça geçen bir temadır. Ahmet Kekeç'in de bu işlevle yazdığı öyküleri 1980 darbesinin bıraktığı burukluğu gösterir niteliktedir. Örneğin "Korkulan" öyküsünde darbenin izleri vardır: "insanlar gerekçesiz öldürülüyorlardı. düşünce özgürlüğüne ket vurulmuş, kitleler ayağa kaldırılmıştı." (s.76). Öykülerde hüznün atmosferi ise yağmur imgesi ile sağlanır. Kitaptaki dört öyküde de birçok yerde yağmur betimlemesi veya duygu ve düşüncenin seyrine göre yağmurun başlaması gösterilir:

yağmurlu akşamdan da uzaklaştığımı düşündüm. ("Atlas", s. 12)

pis bir yağmur yapıyordu. ("Atlas", s.15)

ve yağmur giderek hızlanıyordu. ("Atlas", s.17)

BÜTÜN GÜN YAĞMUR YAĞDI. ("Atlas", s.27)

sabah, bir ara yağmur yağdı ("Bir Gecenin Öyküsü", s.36)

güz yağmurları başlamıştı çoktan ("Korkulan", s.79).

Mustafa Miyasoğlu'nun *Geçmiş Zaman Aynası* kitabında yer alan "Pancur" adlı öyküde hüznü bir atmosfer vardır. Atmosfere hüznü sağlayan unsur yağmur imgesiyle gösterilmiştir. Öykünün giriş cümlesi "yağmur hafif hafif çiseliyordu" (s.7)

şeklindedir. Öyküde seçilen zamanın sonbahar mevsimi olması da hüznü bir atmosferi oluşturmak içindir.

Mehmet Ay'ın *Yol, Yağmur ve Hüzün* kitabı adı üstünde hüznü ile ilişkili bir kitaptır. Öykülerde anlatılan kapalı hava insanların ruh hallerini yansıtmaktadır. Hüznün verilmesi için şiirsel bir dil kullanılmış, drama ve acıya dönük ifadeler yoğun olarak tercih edilmiştir.

Kadir Tanır'ın *Alagün* adlı kitabındaki trajedik unsur öyküleri hüznü yapar. Savaş, yoksulluk, geçim derdi, yalnızlık temalarını işleyen metinlerde hüznü en önemli atmosferdir. Tanır'ın öykülerinde öne çıkan trajedi, Rasim Özdenören'in etkisinde olduğunu gösteren bir özelliktir. Çocuk, anne ve baba üçgeninde gelişen öyküler tek tek bireylere odaklasa da toplumsal meselelerin onlar üzerindeki etkileri anlatılır. “Kan ve Azap” öyküsünde bir kadının ailesinin geçimini, hasta eşinin bakımını ve köylülere karşı evini savunma mücadelesini trajedik bir şekilde anlatılır. “Günah” öyküsünde bir annenin, kocası ve çocuğunun gözleri önünde değişirken çektiği trajedisini, yazarın en başarılı metni olan “Alagün” öyküsünde yoksul bir adamın doğum yapacak olan karısını beklerken hastanedeki trajedik görüntüsünü, “Haşere” öyküsü Afganistan'da bulunan bir askerin trajedisini, “İstirap Çiçekleri” öyküsü Filistin savaşının trajedisini, “Sarhoşlar” öyküsü bir kadının babası ve kocasına karşı trajedik hayat hikâyesini, “İlk Kar” öyküsü ise karlı bir günde vuslata erememiş bir aşkın trajedisini anlatır. Bütün öykülere sinmiş olan hüznü ve trajedi yazarın hayata bakış acısını da gösteren bir nitelik taşımaktadır.

Kâmil Doruk'un *Antik Sevgililer* kitabı da hüznü bir atmosferi tercih eden bir kitaptır. Öyküler bir sevgiliye gönderilmiş mektuplar gibidir. Anlatıcı karşısındaki sevgiliye içini döker. Anlatıcı ölüm, hayat, yalnızlık, hayal kırıklığı, ezilmişlik hakkında sevgiliye duygu ve düşüncelerini aktarır. Mektuplar gece karanlığında yazılmış bir ruh halinin yansımalarıdır. Öykülerdeki gece imgesi hüznü atmosferi sağlayan ana unsurdur.

Yaşar Kaplan'ın *Birinci Kitap*'taki öyküleri, Durali Yılmaz'ın *Söylenmeyen* adlı öykü kitabı, Fuat Altınsoy'un *Hendekler* kitabı, Ali Ulvi Temel'in *Uzun Yürüyüşte* kitabı hüznü atmosferle yazılan diğer metinlerdir.

Öykülerde genellikle karanlık, yağmur, gece, güz mevsimi, kış mevsimi, ölüm gibi imgelerle hüznün duygusu verilmektedir. Yazarlar bireyleri işledikleri metinlerinde ev tasvirleri, aileyi işledikleri metinlerinde ise kentteki yozlaşmaya dair tasvirlerle olayı hüznünlü atmosfere sokarlar. Hüzün, tasavvufi bir hayat anlayışı içinde modern zaman Müslümanının dünyasını göstermek için kullanılır. Müslüman'ın modern yaşamda geleneklerini ve dinini kaybederek yozlaşması yazarların durumu dramatik yansımalarına sebep olmuştur. Toplumsal değişimlerin etkisini en yoğun şekilde göstermek isteyen yazarlar hüznün duygusunu kullanarak değişim konusundaki duygu ve düşüncelerini ortaya koyarlar. Bu bağlamda Müslümanların Batılılaşma karşısında yaşadığı travma, öykü metinlerinde hüznünlü duygularla yansımıştır, denilebilir.

İslâmî düşüncede var olan cennetten kovulma, sürgünlük hali de hüznün atmosferini sağlayan diğer bir nedenidir. Bu işlevle öykülerde hüznün duygusu bir nevi arzulanan bir imgeye dönüşürken hüznünden kurtulma, mutlu olma gibi bir arayış söz konusu değildir. Öykülerde hüznün kabullenilmiş, kimikleştirilmiş bir haldir. Bu nedenle hüznün duygusu, melankoli değil, tasavvufî manasıyla anlamlı olan bir duygudur.

2.4.2 Öykülerde Dilin Kullanımı

Edebiyat bir dil olayıdır. Yazarın sahip olduğu dil işçiliği bir edebiyatı iyi veya kötü yapabilmektedir. Yazar dil sayesinde duygu ve düşüncelerinin yanı sıra kendi medeniyet anlayışı, zihniyet dünyasının da savunusunu ya da eleştirisini yapabilmektedir. Her türe göre farklılaşan dil estetiği yazarların kullanım amacına göre anlam kazanır. Metin ise “dil göstergelerinin art arda gelerek oluşturduğu” ve “bir anlam bütünlüğü taşıyan” yazılı her ürün anlamlı yapıdır. Her metin de “belli bir amaca yönelik olarak meydana getirilir” (Özkan, 2016: 69).) Gündelik dilden ayrı olarak edebî dil sanatçının tavrına göre yenilikçi ve estetik bir yapı arz eder. “Sanatçı, kelimelerin ses ve biçim özelliklerinde, dilin söz dizimi yapısında bilinçli olarak değişiklikler yapar. Daha önce kullanılmamış birleştirmelere giderek okuyucuya anlam bakımından daha güçlü bir dil sunmaya, onların zihninde yeni ve değişik tasarımlar oluşturmaya yönelir” (Özkan, 2016: 72).

Çalışmanın bu kısmında yazarların öykülerinde kullandığı dil estetiği incelenerek öykülerin biçimsel unsurlarından en önemli unsurlardan bir yapı incelenecektir. Öykülerde kullanılan dil; şiirsel, imgeli ve sembolik dil, gerçekçi dil, rövanşist ve propagandist dil şeklinde üç kısımda açıklanacaktır.

2.4.2.1 Şiirsel, İmgeli ve Sembolik Dil

İslâmî duyarlıklı öykülerde dil simgelere, mecazlara, imgelere, metaforlara dayalıdır. Yazarlar dilin etkisini arttırmanın yolu olarak şiirsel ifadelerle, betimleyici benzetmelere başvurmuşlardır. Öyküler şiir yoğunluklu metinler olarak öne çıkmaktadırlar. Soyut kavramlar, somut nesnelerle ve durumlara benzetilerek imgelere dayalı bir dil ile şiirsellik sağlanır. Şiirsel ifadeler yazarların kişisel üslup yaratmak için başvurdukları bir yöntemdir. Edebî kabiliyetlerini şiirsel ifadelerle göstererek öykü ile şiir arasında türsel bir ilişki kurarlar. Yazarlar klasik hikâye yönteminden uzak durarak modern öykü formunu şiirsel ifadelerle kurarlar. Şiirsel ifadelerle anlatılan olayın ve kişilerin ruh halini anlatmada etkili bir unsur olarak gören yazarlar, derin ve yoğun bir anlatım sayesinde öykünün etkisini arttırmak isterler. Böylece yazarın kendi iç seslerinin de etkisiyle şiire yakın bir öykü formu oluştururlar.

Modern öykü duygu yoğunluğu, betimleme, eğretileme ve imgelerle oluşturulur (Tosun, 2018a: 122). Çünkü modern anlatılarda;

Dramatik durum, çatışma, içe yöneliş, dille gerilimi artırmış, dışsal dünyanın figürleriyle ilişkiler bu bağlamda kurulmuştur. Artık dış dünyanın olayları anlatılmamakta, sadece yorumları yapılmakta, anlatımın ağırlığı, tümüyle dilin gücüne yaslanmış-tır. Duygunun coşkunun temsili iç sesin tam olarak yansıtılabilmesi için gerilimin sürdürülmesi gerekir... Öykücü yaşamsal deneyimi, lirik bir biçimde dışlamak ister. (Tosun, 2018a: 121)

Bu özelliklerle öykü düz yazının sınırlarından kurtulup şiire yakınlaşmaktadır. Bu da şiirsel bir üslubun yaratılması demektir. “Şiirsel öykülerde soyut ve imgesel bir anlatım tercih edilir” (Tosun, 2018a: 122-123). Şiirsel öyküler dil işçiliğine gösteren metinlerdir. Ancak şiirsellikte sorunlardan biri de melodrama yaklaşımdır. Yazar duyguları içselleştirerek abartıya kaçabilir (Tosun, 2018a: 125).

1950'den sonraki öykü metinlerinde dil ve anlatıdaki yenilikçi denemeler İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde de görülür. Dille oynanarak alışılmadık bağdaştırmalar, noktalama işaretlerinden bağımsız cümleler, büyük harfli sözcükler, küçük harfli metinler gibi deneysel birçok metin türü İslâmî duyarlıklı öyküde de görülür.

Öykülerde dil çoğunlukla şiirsel ve romantiktir. Ayrıca sembolik bir yapısı vardır. Motifler, kapalı benzetmeler kullanılarak metindeki anlam saklı tutulmaya, konuya ehil kişilerin vakıf olunması sağlanır. Bu tutum Şark hikâyeciliği geleneğinde de vardır. Necip Tosun, Şark hikâyeciliğinde ima, istiare, sembolik yaklaşımlarla ontolojik sorunların ve hikmet arayışının metinlerde işlendiğini söyler (Tosun, 2020: 403). Yazarlar çağdaş edebiyatta aynı yollara başka sebeplerle başvururlar. Bunda elbette öykü türünün dil ve estetiğinin önceliği vardır. Kısa metinler olması ve anlamın kısa metinde vurucu ve kalıcı olması için metinde belli bir anlama denk gelecek motiflerin daha yoğun kullanılmasına sebep olur. Yine dönemin siyasal koşullarına göre açıkça anlaşılması istenmeyen bazı konu ve olaylar sembol, motif ve ima yoluyla dilsel bir estetik araçla yazılır. Aslında genel olarak İslâmî söylemin tarihsel metinlerinde metaforlar, eğriltilemeler işlevli şekilde kullanılır (Lewis, 2021: 30).

Öykülerde şiirsel üslubu gösteren unsurlar ise şunlardır: Devrik cümleler, eksiltili cümleler, ikilemeler, sıfatlar ve zarfların kullanımına ağırlık vermek, masalsılık, duyular arası aktarımlarla soyut kavramları somutlaştırmak, kişileştirmeler ve teşbihlerden yararlanarak imajlar oluşturmak, simgeler ve semboller, leitmotivler, zıtlıklar, seciler, nidalar kullanmak, düzyazı cümleciklerini kısa mısralar hâlinde alt alta dizmek, montaj tekniği ile şiir parçalarını kullanmak (Zariç, 2011: 113-135).

Rasim Özdenören, metaforlara dayalı, sembolik anlatımı ile soyut bir dil kullanır. Özellikle yazarın ilk kitabı olan *Hastalar ve Işıklar*'da böyle bir dilin örneği gösterilir. Abdullah Uçman'a göre *Hastalar ve Işıklar*'daki bazı metinler mensur şiir örneklerini andırır (Uçman, 1973: 2). Özdenören hemen tüm öykülerinde kullandığı tasvir ve imajlarla şiirsel bir dil kullanır. "Rasim Özdenören'in öykülerinde kullandığı dilin en önemli özelliklerinden biri, şiirsel olmasıdır" (Bulut, 2013: 612).

Yoğunlaşmış ayrıntıları şiirsel ifadelere yüklemek, şiirsel ifadelerle cümle yapılarını çarpıcı anlamlar üretecek tarzda kurmak, Özdenören'in dilinin temel

özelliğidir. Yaşamsal pratik ile bireyin psikolojisi arasındaki ilişkiyi, melodi, ritim, uyum, yoğunluk gibi dilsel öğeleri anlamsal ve estetik açılarıyla işlemek, yazarın dilini şiirsel bir ifadeye yaklaştıran diğer unsurlardır. (Bulut, 2013: 613).

Rasim Özdenören'in modern öykü formunda, modern teknikler ve anlatı unsurlarıyla yazdığı, 1950 Kuşağı öykücülüğünün izlerini barındıran *Hastalar ve Işıklar* kitabı hem işlediği konular hem de kullandığı teknikler ile İslâmî duyarlıklı öykü anlayışının çerçevesini belirleme özelliğine sahip kitaplardan biridir. Öyküler yoğun imgeli bir dil, çağrışımlara dayanan ve çok katmanlı bir anlatım özelliğine sahiptir. Necip Tosun'a göre *Hastalar ve Işıklar* kitabı Özdenören'in en önemli kitabıdır (Tosun, 2017b: 371). On beş öyküden oluşan *Hastalar ve Işıklar* kitabında Özdenören'in şiirsel bir üslupla yazdığı metinlerinin isimleri tek sözcükten oluşur (Sabah, Çark, Ricat, Pus, Profil, Koridor, Yıkıntı, Çocuk, Yıkıntı, Eskiye, Dönüş, Yankı, Kundak).

“Yıkıntı” öyküsünde taksim işaretiyle “/” ayrılan cümleler bir şiir metni gibi yazılmıştır. Ayrıca kelimelerin harflere ve hecelere bölündüğü görülür:

Bardaklar / kırmızı gömlekleriniz beyaz çoraplarınız kaburgalarınız hep sandalyelerin üstüne bıraktığınız geceler bir daha tutulamayan bir daha yenemeyeceğiniz geceleriniz / işte yaklaşıyorsunuz dudağınızda bir işaret lütfen diyen ağızlarınız / işte bardaklar konuşmalar öfke kahır işte masa örtüleri saatler ip daracağı kırlar alışverişler yıkılan krallıklar miş di seydi cek i cekidiyse çekmiş / odamı bir mumla aydınlattım kaçıyorum çünkü eşyayı yok bilmek azgın kollarından kurtulmak bir odacığa sığınmak batan son güneş ışığını oradan seyretmek / yiğit bir duruşla oradan hep oradan oradan / erimiş maden akan oluklarından dokunulmaz kalmak/ istiyorum. (s.42)

Mustafa Kutlu'nun *Bu Böyledir* kitabında şiirsel form dikkat çeker:

Bir gün.

Çakımı kapatıp oturduğum yerden kalkınca.

Günlerdir yontup durduğum söğüt dalını fırlatıp atınca.

Peşisıra giden sandalyeye köpüren bir taşkınlıkla saldırınca.

Eteğin elime degeceğini düşlemiştim (s.8).

Beyaz...

Bir karaltı geçti

Karamukların, kavaklara sarılmış yaban sarmaşıkların, uzakta parlayan kuşburnu çileklerinin ardından.

Rüzgâra kapılan yapraklar titremeye başladı.

İkinci gölgeleri uzadı. (s.18).

Kitapta cümleler şiir mısralara benzer şekilde alt alta yazılır.

Şair Sezai Karakoç'un da öykülerinde yazarın dil işçiliği ile şiirsel dil vardır. Diriliş düşüncesi ve tasavvufi imgeleri anlatan metinlerde kullanılan metaforlar şiirsel bir formda anlatılmaktadır. *Portreler* kitabındaki "Topraktan Başlayarak" öyküsünde dil destansı bir anlatım söz konusudur:

Çocuklukta anlatılan masallara inanıyorum. Gözleri açık uyuyan, gözleri kapalı iken uyanık, açıkken uyumakta olan devler masalına. Devler, nereden çıkarlar? Topraktan mı? Herhalde gökten inmezler. Onarın çıkış yerleri benim için meçhulmüş bugüne kadar, ya da konu değilmiş. Hiç düşünmemiştim şimdiye kadar bunu. Ama şimdi sorun bu. Onlar nerede doğarlar? Nerede ve nasıl anneleri emzirir? Nerede büyür ve yaşarlar? Nerden gelirler? Niçin bizimle karşılaşmak, bizimle çatışmak ve çarpışmak isterler? (s.38)

Ali Haydar Haksal'ın öyküsünde kullanılan dil, gündelik, sade bir dildir. Yazar çoğunlukla kentlerde yaşayan yalnız bireyleri konu ettiği metinlerinde lirizmi öne çıkarır. Modern öyküde yalnızlık teması genellikle lirik bir dille kurulmaktadır. George Lukacs'ın "mutlak yalnızlık içindeki insanın dili liriktir, yani monolojik" (aktaran Tosun, 2018a, 121) söylemi Haksal'ın öykülerinde görülen bir durumdur. Öykülerindeki dil genellikle deneysel bir formla kurulur. Parçalı ve mantıki anlamda birbirini tamamlamayan cümleler şiirsel unsuru sağlamak için yapılır. Haksal ayrıca yazım kurallarına uymayan özellikte büyük harf, küçük harf konusunda metinlerinde özgür davranır. Genellikle bireyin bilinç akışı ile verilen kurguda dil kullanımı buna göre düzensizdir.

Haksal'ın *Sarıldığım Soğuk Bir Ceset* kitabında yer alan öyküler şiirsel bir anlatıma dayanır. Öyküler küçük harflerle yazılmıştır. *Sesim Bana Yetmiyor* kitabında yer alan "Gecenin Kıyısında Gülün Kokusu" öyküsünde de büyük harf kullanılmamıştır. *Sokağın Adı Issız* kitabında metinler küçük harfle yazılmıştır. Metindeki yazı formunun, bireylerin içinden konuştuğu, yalnızlık temasının hâkim

olduğu, bireylerin yaşadıkları zaman ve mekân karşısında küçüklüklerini ifade eden bir özelliği vardır.

Yaşar Kaplan'ın *Birinci Kitap*'ı şiirsel ve metaforik dil, yoğun, kapalı, derinlikli anlatım ile dikkat çeker. Necip Tosun, Kaplan'ın bu kitabını özellikle metaforlara dayalı dil tercihi nedeniyle metni dönem içinde başarılı bir örnek olarak öne çıkarmaktadır. Necip Tosun'a göre Yaşar Kaplan'ın bu yöndeki kullanımları onu William Faulkner'a yaklaştırmaktadır. Nitekim Kaplan'ın Faulkner'dan *New Orleans Öyküleri* çevirisi de vardır (Tosun, 2017b: 475).

Cahit Zarifoğlu'nun *İns* adlı kitabındaki öyküleri ile şairliğinin tüm hususlarını göstermiştir. Öyküleri şiirleriyle iç içedir. Bu nedenle öykü metinleri güç anlaşılır: “Hikâye yazarken bir anlamda başka bir şiir yazar” (Haksal, 1996: 8). Zarifoğlu imge ve ironiye dayalı bir dil tercih eder. Sembolik dil yapısı geleneksel anlatılara benzer işlevde kullanılmıştır. İnsana, doğaya, eşyaya, ölüme ve yaratılışa dair anlatıların genel bir izlenimi gibi sembolik bir şekildedir. Bu şekliyle öyküler derin ve kapalıdır. “İns” öyküsü epik diliyle önem taşır. Öyküde İns'in doğumu, büyümesi, yaşamı destansı özellikte anlatılır:

İns karanlık dolu bir gecede sessizce doğdu. Hemen büyüdü ve başka dağları, ovaları, ırmakları kaplıyan geceyi ve gündüzü yerlerinde görmek üzere tek başına atını, keçisini ve kadını hazırladı. (s.13).

İns yüce başını göğe kaldırdı. Toprağa daha sıkı bastı. Yerden çıkan sağlam bir ağacı kavradı kuvvetle yukarı çekti. En uzaktaki dağa baktı, güneş durmadan göründü, durmadan akşam oldu. (s.14).

İns doğruldu ve yürüdü. Kayayı hemen geçti. Önüne büyük topraklar açıldı. Güneş büyüdü. Omuzları zangırdarak, dağı kuvvetle indi. (s.17).

Cahit Zarifoğlu “Suçlular” öyküsü ise kafkaesk unsurlarla dikkat çeker:

elimden sümüklü böcek gibi, donuk, yağlı tiksindirici bir ışık yayılıyordu. (s.65).

arkamdan duvarın kolları çıktı ve beni sardı. (s.65).

yılan ensemden belime doğru iniyor, karnıma doğru kıvrılıyor. (s.68)

Kadir Tanır'ın *Alagün* kitabında gerçekçi bir dil ve üslup söz konusudur. Gerçekçi tasvirli, insan ve olay aktarımlarının gerçekçi tasvirleriyle öykü metinleri

arasında dikkate değer bir kitaptır. Ali Kemal Temizer'in *Feveran*'daki öykülerde lirik bir üslup dikkat çeker. Anlatımda şiirsel bir dil belli bir ritimle ilerler. Ali Karaçalı'nın *Kamçı* kitabında anlatıcının zihninden geçen anlar sembolik bir dile ve anlatımla verilir. 1982 yılında yayımlanan kitap 12 Eylül darbesinin de etkisiyle konu olarak seçilen ezilmişlik, isyan, düzen eleştirisi gibi konular nedeniyle kapalı bir anlatıma sahiptir. Bu nedenle dil imgesel ve şiirsel forma sahiptir. Öykülerin kapalı bir dili vardır. Anlaşılması zor metinlerden oluşur. "Kamçı" öyküsünde İsmet Özel'in "Amentü" şiirine atıf vardır. Şiirde geçen "İnsan/eşref-i mahlûkattır derdi babam/bu sözün sözler içinde bir yeri vardı" mısralarına atıf yapılır: "'Hava ayazmış' dedim bir daha, bu sözün sözler içinde bir yeri olduğunu anımsayarak" (s.8). "Sen Olmayınca" öyküsünde ise Asaf Halet Çelebi'nin "HE" şiirine atıf yapılır: "Şu elif diyordum, şu lâmelif, şu he'nin iki gözü. Kuşkusuz, 'He'nin iki gözü iki çeşme'ydi buralarda" (s.67).

"Alnında Bir Avuç Kor" öyküsü ise şiir formunda yazılmıştır. Kelimeler tek başlarına ifade edilir. Öykü unsuruna uygun olarak tasvir ve betimleme yapılmaz. Şiir formunun gerektiği üzere ritim ve ahenge dayalı bir metin ortaya konur:

Sabah.

Alnında bir avuç kor.

Gönül bu. Bir demet gül. Bir top ibrişim. Bir demet menekşe. Bir demet karanfil: ellerin/de. Çatlayan nar: alnın/da. Tutku bir urgandır. Bu belik. Bu, dalga dalga ibrişim saçlar. Saçların. Saçlarından sarkan kızılık: kan: kanım. (s.48).

Öykülerde şiir unsurunu sağlayan önemli özelliklerinden biri ses unsurudur. Kamçı öyküsünde kamçının hareketi ve çıkardığı ses metnin estetik biçimine şekil verir. Kamçının her inip kalkışı yeni bir eylem, düşünce ya da hatırayı gösterir. Kamçı sesinin verdiği ahenkle kelimeler yankılanır. "Kamçı iniyor: Atlar birden alanlarda" (s.7). "Kamçı iniyor. Derimde kırbaç izleri. İçimde kırbaçlar" cümlesi sürekli tekrarlanır. "Çünkü iniyor kamçı. Orda. Uzakta. Burda, içimde, her yerde" (s.8). Kamçının her inip kalkışında anlatıcı yeni bir şey hatırlar ya da yeni bir serüvene atılır. Bir insana vurulurken ya da bir ata değerken kamçının her inip kalkışı anlatıcının imgeli ve şiirsel yoğunluklu anlatımı daha da derinleştirir. 12 Eylül darbesinin acılı hikâyelerinin de izlerinin olduğu metinlerde kamçı, işkenceyi anlatan bir kırbaça

dönüşür: “Kırbaçlar. Kan çukurları. Çılgınlık” (s.10). Başarılı bir ahenkle yazılmış öykülerde ses unsuruna, imgelere, şiirin verdiği ritme dikkat edilmiştir. Anlatılan konular metnin ritmine uygun olarak sürekli değişkenlik gösterir ve anlatımın tekdüze ilerlemesini engeller. Metinlerin olaysız oluşu da anlatıcının ritme dayanan üslubunu şekillendirmesine imkân verir. Yazarın bu konuda oldukça başarılı bir deneysel metinler ortaya koyduğu söylenebilir.

İsmail Kılıçoğlu’nun sembol ve imajlara dayalı bir dil kullandığı *Ateş Yalımı Üstünde Bir Toplantı* kitabında metinlerin kapalı bir yanı vardır. Konular derin ve anlaşılması zordur. Buna dayalı bir dil tercih edilmiştir. Soyut, şiirsel, lirik bir dil ve anlatım vardır.

Kâmil Doruk’un on dört kısa öyküden oluşan *Antik Sevgililer* kitabı şiirsel bir forma ve imgesel bir anlatıma dayanır. Mensur şiir ve deneme örnekleri olarak sayılabilecek metinler, deneysel tarzda yazılmıştır. Metinlerde kişi, olay, mekân ve zaman ayrıntıları yoktur. Belli bir düşüncenin anlatıcı tarafından aktarıma dayanan metinlerde anlatıcının var olma mücadelesi ve yaşam hakkındaki izlenimleri imgesel bir dille verilir. *Antik Sevgililer* kitabı bir anlatı formunda yazılmıştır. Psikolojik yönlü, bilinçaltı ve rüya halinin yansıtıcısı şeklinde tasarlanan öykülerde şiirsel bir dil ve anlatım dikkati çeker. Bu nedenle metaforlara ve çağrışımlara dayalı bir anlatım söz konusudur. Yazarın psikoloji tahsilli olması da öykülerin alt yapısını vermektedir. Zaman ve mekândan soyutlanmış bir ruhun bilinçaltından yansıyan kelimelerini gördüğümüz kısa öyküler bazen bir mektup, bazen bir günlük bazen de bir şiir şeklinde hızlıca akar. Öykülerdeki cümleler alt alta yazıldığında şiir metni olabilecek niteliktedir. Öykü adları bile (“Kabuğunda mı Dönerdi Sözler/Hep Onu Bir Başka Söyle”, “Benimse Sesim Bile Kesilmiş Olacak”, “Jale Desenli Kristal Kadeh”) metinlerin şiirsel yapısını göstermektedir. Metinler öykü formundan uzaktır. Nitekim kitabın isimsiz olarak verilen ilk metninde de kitabın bu özelliğine dikkat çekilmiş:

(hikâye olsun işte: biri gitti geldi gitti geldi ve istediğini elde etti öbürü durdu düşündü düşündü durdu ve düşündüğü durmadı elden gitti şimdi biri dünyasında mutlu öbürü dünyasında mutsuz.) (s.7)

Metinlerde yeni bir dil ve anlayış hâkimdir. Sözdizimleri ve noktalama işaretlerinden bağımsız yazarın kendine has bir üslubu vardır. Deneysel tarzda

yazılmış öykülerde anlatıcının bilincinden akan bir ruhun yansımaları vardır. Bu nedenle imge, çağrışım ve sembollere dayanan yoğun bir anlatım bulunur.

Ahmet Kekeç'in *Son İyi Şeyler* kitabındaki dil özelliği başarılıdır. Şiirsel bir dilin olduğu öykülerde yalnızlık, kaçış temalarına bir dil estetiği sergilenmiştir. Karakterlerin duygu ve düşüncelerinin melankolik bir hava ile verilmesinden dolayı üslup şiirsel bir dile yaslanmıştır. Her sayfanın ayrı bir şiir olabileceği kitapta öykü kurgusuna uymayan bir yapıyla şiirler sıralanmıştır. Şiir metinlerdeki biçime uygun olarak cümleler kısa kısa ve birbirinden ayrılarak alt alta yazılır:

*sanki, 'herkes herşeyi yalnızca bu an için' yapıyor demiştim
herkes
herşeyi
yalnızca
durup dururken bilgiç bir tını kazanmıştı sesi (s.67).*

Bazen şiirler başka bölüm ve sayfalarda tekrarlanmıştır. Örneğin "Atlas" öyküsünde geçen şu kısım iki yerde tekrarlanmıştır:

*I
dün annemin mezarına gittim
kar yağıyordu
bakımsız üç beş ağaç, görüntüyle örtüşen beyaz taşlar, büyük bir sessizlik
sonra." s8
"XIII
dün annemin mezarına gittim
kar yağıyordu
XIV
sonra, esintiyle birlik yapraklar da savruldu
şakırtılarda yağın yağmuru seyrederken, hâlâ tutkuyla sevmekten nasıl uzak
düştüğümü anlatıyordum
derken
bir yaz daha bitti (s.20-21)*

Mehmet Ay'ın *Yol, Yağmur ve Hüzün* kitabı küçürek öykülerden oluşur. Öykü formundan ziyade anlatı formuna yakın olan öykülerde anlatı unsurları yoktur. Kişiler, zaman, mekân, olay örgüsü gibi unsurlardan yoksun, tekdüze bir dil ile oluşturulan bir metin yapısı vardır. Bu nedenle birbirleriyle bağlantısız, bütünlüğü olmayan metinler olarak kalmışlardır. “Adını Sen Koy” öyküsünde şiir ile anlatılan bir anlatı vardır. Metinlerarasılık ile Arif Ay ve Yahya Kemal'den alıntılar verilir. “Çokseslilik” öyküsünde yoksulluğun gösterildiği nesneler ve olaylar şiirsel bir anlatımla ifade edilir:

çalakalem çiziktirilmiş bir resmin kopyası; kente yamalı bu mahallede bu zaman diliminde Binbir düşüncenin Binbir yaşayışın Binbir anaforun okşadığı isteğince yazıp çizdiği: iğreti evlerin çocuğu. (s.36).

bekleyiş: zamanın duyumsanması, ölüme tırmanmış bedenlerin seğirmesi, tüm damarlarda dörtlü at koşturan korkunun çökertici sesleri, kadının uzaklardan dönmeyen bakışları altında ola ki kaynayan ağı. (s.36).

Dışarıda suskun bir kar yapıyordu. (s.38).

“Evvel Zaman İçinde” öyküsü şiir olarak alt alta yazılan bir metindir:

*ve insan yürüyüşünde yürümeye başlayalı
ilk guruplarını kuralı ilk yörelerini tanıyalı
yürüyüp gelen şeylerden bir şey vardı.*

*gündüzüyle gecesiyle varolan
yerini birbirine sırayla devreden
gözlere doluştuğundan beri
kalplere kalıp kalıp izler oyan
yabanıl yaratıklarda güneşte ayda yıldızlarda
somutlaşan bir şey vardı. (s.41).*

Metinde şiir türünde olduğu gibi büyük harf kullanılmaz. “Adını Sen Koy” öyküsü ise bir hitap şeklindedir. Şiirsel forma sahip olan öyküde bir mektup formu gözükse mensur bir şiir şeklindedir:

sana ulaşmak: daha yeni açan bir gülün saniyecik ömrüne gülümsemek; bir kelebeğin kanat çırpınışlarını görmek zarif gürültülerini duymak; bir coğrafyanın

enlem ve boylamlarında yürüyerek adım adım yeni sayfalar aralamak denli güç ve güzel bir yaklaşım. Oysa her yaklaşım uzaklığı ne güzel simgeliyor. (s.49)

Mehmet Ay'ın öykülerinde şiirsel dil dramatik bir yapıda ve abartılı bir melankoli ile verilir.

Yazarlar kullandıkları dil ile şiir-öykü arasında bir ilişki kurmuş, öykünün şiir yakın bir zeminde ilerlediğini göstermişlerdir. Şair bakışına sahip yazarlar metinlerinde çoğu zaman öykü formuna aykırı bir teknikle şiirsel anlatımı kullanırlar.

2.4.2.2 Propagandist ve Rövanşist Dil

İslâmî duyarlılık bazı öykülerde dönemin siyasal olayların etkisiyle rövanşist ve propaganda işleviyle bir dil tercih edilmiştir. Edebiyatın bir araç olduğu düşüncesiyle siyasi ve sosyal meselelerin gündelik dil ile kullanılabileceği anlayışı böyle bir dilin oluşmasını sağlamaktadır. 1970'li yılların siyasi gerilimine uygun olarak edebiyat alanına da hâkim olan sert dil anlayışı estetik olmaktan uzaktır. Bu türden dil kullanımı genellikle öykücülerin İslâmî dava olarak gördükleri meseleleri savunmak üzere kullanılmıştır. Ayrıca Kemalist söylem ve sol kesimin romanlarına karşıt bir şekilde rövanşist anlayışa uygun örnekler de bulunmaktadır. Mustafa Miyasoğlu, Necip Fazıl, Ali Nar, Hüsnü Aktaş gibi bazı yazarların öykülerinde yer yer bu tür bir dil kullanımı göze çarpmaktadır.

Necip Fazıl'ın üslubu dikkate alındığında edebiyat anlayışına bağlı bir dil ürettiği görülebilir. Ancak adı geçen diğer yazarların öykü türüyle bilinen yazarlar olmadığı için hem türün estetik anlayışına hâkim olamamaları hem de edebiyatı kitleleri uğruna bir araç olarak görmelerinden dolayı propagandaya dayalı, sert ve rövanşist bir dil kullandıkları görülür. Böyle bir dil kullanmanın temelinde dönemin edebiyat kanonundaki İslâmî söyleme saldırı niteliği taşıyan yapıtların, dönemin gazetelerindeki haberlerin ve solcu yazarların kullandığı anti-İslâmî anlayışın etkisi vardır. Solcu ve Kemalist yazarların “gerici” olarak nitelendirdiği İslâmcı camiaya olan sert bakışın etkisinden kaynaklı yazarlar öykülerinde dönemin siyasi olayları bağlamında değerlendirilebilecek öyküler yazmışlardır. 1970'lerdeki güncel siyasi gelişmelerin etkisiyle yazılan öyküler genellikle anlık tepkilerin sonucudur. Yazarların

da öykücü kimliğinden olamayan yazarlar olması dikkat çekicidir. Bahsedilen yazarlar, Necip Fazıl hariç, sonraki yıllarda öykü yazmamış ve genellikle tek eserle kalmış yazarlardır. Öykülerinde mesaj içerikli, sert üslup ve ideolojik söylemin ağır basar.

Mustafa Miyasoğlu'nun *Geçmiş Zaman Aynası* kitabında yer alan metinler rövanşist bir dil ve kurgunun eserleridir. "Af Buyurun" öyküsünde bir rejim eleştirisi yapılır. Rumi takvimden miladi takvime geçiş (s.89), alfabe değişikliği (s.92), sağ-sol çatışması (s.94), 1960 darbesinin getirdiği "kötü değerler" (s.99) gibi yeni düzenin eleştirisi rövanşist bir üslupla eleştirilir. Öyküde sağ-sol kavgalarının artması devletin otoritesizliğine bağlanır. Hükümet eleştirisi yapılarak balık baştan kokar denilir. "Gece Kuşları" öyküsünde bir sivil polisin hayatı anlatılarak "işte demokrasi işte cumhuriyet bu" (s.107) denilerek anarşi, sarhoşluk konusuyla sert bir dil kullanılır.

Propaganda amacı taşıyan eserlerde karakterler karton tipler olarak belirler. Bu tipler gerçeklikten koparılmış, idealize edilmiş ya da fazlasıyla hakir edilmiş tiplerdir. Yazarın sahip olduğu doğrulara göre anlam kazanırlar. İdeolojinin temsilcisi konumundadırlar. Bu nedenle metinler tek sesli hale gelmiştir. Ele alınan karakterler söylemin birer nesnesi olarak vardır. Toplumunu bilinçlendirip onları belli bir amaca hizmet için telkin ederler. Ortak amaç, ortak iyi, ortak doğru ve ortak bir dünya hayali vardır. Toplumunu dönüştürmek ve arzulanan modele göre yetiştirilmek istenir. Kolektif bilinç yerleştirilmek istenir.

Birçok yazar bu türden bir dile tenezzül etmemiştir. Örneğin Cahit Zarifoğlu kendilerinden istenen İslâmî düşüncüyü savunmak odaklı edebiyat üretme biçime karşılık şu sözleri söyler: "Sloganlara kayalım, didaktik olalım ve söylev dili kullanalım istiyorlar... Bilirsiniz ayran kabartmak denir buna. Gelişmemiş okuyucuda bu vardır. Hedefe dürbünle bakmak gibi bir şey bu. Yürümeye başlarsın, ne uzun yollardan geçmek gerekir" (Zarifoğlu, 2000: 25).

2.4.2.3 Gerçekçi Dil ve Anlatım

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde dil gerçekçi ve yansıtmacı bir dildir. Yazarlar halk edebiyatından ve kadim anlatılardan çokça etkilenmiş olsalar da modern öykünün diline göre gerçekçi bir tutum takınırlar. Öykülerde hayali varlıklar, fantastik

unsurlar yer almaz. Öykülerdeki dil kullanımı İslâmî sanat anlayışından gelen tavırla var olanın hakikat bilgisini gösterme esası bulunmaktadır. Yazarlar gerçeklik tutumlarında pozitivist anlayışın belirlediği salt gerçeklikten ziyade, duyulara bağlı olmadan kendiliğinden var olan idelere dayalı bir gerçeklik anlayışını metinlerine yansıtırlar.

Öykülerde mutlak hakikate dayalı bir optik anlayış olduğundan idelerle gerçekliğin arkasındaki fikir ve düşünce temsil edilir. Nesnellik ilkesinden ziyade metafizik olanı da düşünen, eşyanın hakikatini İslâmî tasavvurla anlatan bir dil söz konusudur (Şakar, 2019: 37). Bu nedenle genellenebilir insan, eşya ve mekân tasvirleri vardır. Şahsileştirilmiş, bireyle tasavvur edilebilen gerçeklik yerine evrenin sabiteleri üzerinden gerçeklik kuruludur.

Sezai Karakoç'un gerçeklik anlayışı idelere dayanır. Metafizik düşüncenin belirlediği hakikatler ölçüsüne göre dil tercihi vardır. Evreni tasavvur ediş biçimi İslâmî optikle olduğundan kullandığı dil de metafizik düşünceye dayalı ve Platon'dan gelen idelere bağlı bir gerçeklik vardır. *Meydan Ortaya Çıktığında* ve *Portreler* kitabında verili gerçeklik bağlı ancak gerçekliğin ötesine seslenen bir duyarlılık söz konusudur.

Rasim Özdenören tasvirleri ile öne çıkarken öykülerindeki dil kullanımı gerçekçidir. Yazar verili olgular üzerinden hareket eder. Öykülerinde kullandığı dil ve anlatımın hakikate uygun olmasına dikkat eder. Özellikle *Çarpılmışlar*, *Çözülme*, *Çok Sesli Bir Ölüm* kitaplarında gerçekçi dil kullanımı ile başarılı bir anlatım kullanır. Özdenören gibi Kadir Tanır, Ali Kemal Nacaroğlu da bu yönde bir gerçekliğe dayalı dil tercihinde bulunmuşlardır.

Şevket Bulut'un öyküleri ile Mustafa Kutlu'nun ilk iki kitabı olan *Ortadaki Adam* ve *Gönül İş*i toplumcu gerçekçi duyarlılıkla kurulmuş bir dil tercihi vardır. Kutlu'nun *Yoksulluk İçimizde*, *Bu Böyledir* öykülerinde ise gerçeklik anlayışı gözle görülemeyen, duyularla kavranamayan bir dil kullanımına geçiş yapmıştır.

Yazarlar genel anlamda muhayyile ile kavranabilen, duyular dünyasından öte bir gerçeklikle eşyaya bakmışlardır. Eşya nesnel bir gerçeklikle değil, eşyanın temsil ettiği hakikat düşüncesinden ele alınmaktadır.

2.4.3 Şahıs Kadrosu

İslâmî duyarlıklı öykü metnlerindeki karakterler yazarların düşünceleri etrafında var olan kimlikler⁴³ olarak önem taşırlar. İdeolojik işlevleriyle ele alınan karakterler daha çok düşünceler için aracı kişiler olarak ortaya çıkarılmaktadırlar. Karakterler genellikle içinde bulundukları şartların etkisi altında kalmış, bundan kurtulmak isteyen, bu nedenle iç çatışma yaşayan kişilerdir. Yazarların modernite-gelenek, kent-taşra gibi çatışma kurgusu etrafında şekillendirdiği karakterleri ikili kişilikler olarak dikkat çekerler. Bulundukları mekânın ve düzenin içinde debelenen, olmak istediği yerde ve düzende olmayan karakter, yabancılaşma ile karşı karşıyadırlar. Yabancılaşmanın yanı sıra yoksullukla da mücadele içinde olan karakterler çoğunlukla mutsuz ve huzursuz kişilerdir. Yazarların muhayyilesindeki karakterler aracılığıyla 1960 ile 1990 yılları arasında Türkiye'deki Müslüman öznenin durumunu görmek mümkündür.

Yazarlar öykülerinde daha çok yaş merkezli karakter seçime dikkat ettikleri görülür. Yaşlı insanlar (baba, hala, dede, nine, anne, teyze vs.) geleneği temsil eden insanlardır. Bu nedenle bu karakterler genellikle duyarlı, dinî hassasiyetleri olan insanlardır. Genç kuşak ise (delikanlı erkek, genç kız) yeniliği ifade eden karakterlerdir. Bu karakterler değişime açık, yozlaşmaya doğru giden insanlardır. Aile ve birey arasında oluşturulan karakterler yazarın temsilcisi durumundadırlar. Aile ile gelenek temsil edilirken bireyler ile modernizm konusu temsil edilir.

Karakterler İslâmî duyuş ve düşünüş ile anlam kazanırlar. İslâmî dünya görüşü karakterlerde arkaik bir bilinç durumu olarak bulunur. Kendi evrenlerinde kendi sorunlarıyla mücadele eden insanlardır. Özellikle karşıt dünya görüşüne sahip insanlarla diyalojik bir ilişki içine girmezler. Kendi çevreleri ile olan ilişkileri ve zihinsel süreçleri ile işlenirler. Karakterler soyut kişiler olarak yaratılır işlenen konu içinde anlam kazanırlar. Bu nedenle öykülerde işlenen karakterler çoğuz zaman yazarın düşüncelerini dile getiren tiplerdir. Karakterlerin isimleri genellikle verilmez.

⁴³ Bu çalışmada yer alan “Kimlik Söylemi” bölümünde öykülerdeki karakterlerin tahlili yapılarak söylem analizi yapılmıştır. Bu bakımdan öykülerdeki karakterlerin kimler olduğu ve neyi temsil ettikleri ile ilgili ayrıca ilgili bölüme bakılabilir.

Bu da öykülerin bir temsil olmaları yönünden önemlidir. Yaşanan çatışma veya olayla okuyucunun bağını yakalamak için böyle bir tutum sergilenir.

Hüseyin Su'nun *Tüneller* kitabındaki karakterler taşra insanlarıdır. Geleneği ve manevi değerleri ile var olan karakterler genellikle kanaatkâr, dirayetli ve fedakâr kişilerdir. Anne ve delikanlı karakterlerinin öne çıktığı öykülerde yoksul yaşamlarına ve zorlu şartlara rağmen inancından vazgeçmeyen, inandığı gibi yaşamaya azmeden insanların hayatları temsil edilir. Öykülerde bireyin yanı sıra aile teması da mühimdir.

Rasim Özdenören ise *Hastalar ve Işıklar* kitabında bireyi işler. Bu kitabındaki birey iç çatışmaları ve yabancı kişiliği ile dikkat çeker. Bu kitabından sonra aile temasına eğilen yazar *Çözülme*, *Çarpılmışlar*, *Çok Sesli Bir Ölüm* ve *Denize Açılan Kapı* kitaplarında aile içimde parçalanmayı konu edinir. Aile içinde kuşak değişimi ve yozlaşmayı işleyen yazar karakterleri iç sorgulamaları ile gösterir. İnsana dair gözlemlerinde başarılı olan yazar daha çok erkek karakterler ile metinlerini inşa eder. Erkek karakterler ise baba figüründe olduğu gibi otoriter ve disiplinli kişilerdir. Erkek evlatlar ise değişen ve dönüşen kişilikleri ile dikkat çeker. Erkek evlatlar babalarına karşı çıkan, ailenin parçalanmasına sebep olan kişilerdir. Ancak baba figürünün de aileye olan sert müdahaleleri nedeniyle bu değişimde katkısı bulunur. Özdenören'de anne karakteri ise yumuşak ve olumlu tiptir. Öykülerde öne çıkan hala tipi ise geleneği temsil eden toplumsal normların ifadesi konumundadır.

Ali Haydar Haksal'ın öykülerinde bireylerle birlikte aile teması da yoğundur. Kadın karakterlerle işlenen birçok metin olduğu gibi karakterin cinsiyetinin belli olmadığı birçok metin de vardır. Nitekim yazarın metinlerin karakterlerin isimleri pek verilmez. Kentte yaşayan bireyler yalnızlıkları ve bunalımları ile konu olurlar. Karakter iletişimsizlik sonucu birbirlerini anlayamaz, anneler kızlarıyla, babalar erkek çocuklarıyla anlaşamaz.

Mustafa Kutlu'nun öykülerinde konu olan karakterler modernizmin etkisiyle değişen, dönüşen kişilerdir. Kutlu'nun metinlerinde karakterler etrafında inşa edilen olaylar ve durumlar anlatılırken karakterin değişimine odaklanılır. Karakterler genellikle bulundukları yeri terk etmekle ya da işi, evliliği ile değişen kişilerdir. Karakterlerin bazıları arayış içinde olumlu değişim gösterirken bazıları hayat içinde sürüklenerek bir kalıba girer. Kutlu'nun ilk iki kitabı olan *Ortadaki Adam* ve *Gönül*

İşi kitaplarında karakterler etrafında olay işlenir. Yazar inşa ettiği karakterler ile taşra hayatına bakar. Bu karakterler genellikle realist kişilikleri ile dikkat çeker. *Yokuşa Akan Sular* kitabında Cevher Bican ve Seydali karakterleri ile taşradan kente gelip dönüşen insanlar anlatılır. *Yoksulluk İçimizde* ise bir anda olumlu anlamda değişip hidayete eren Süheyla karakteri vardır. Kitaptaki Engin'in ise değişimi daha çalkantılı, iç sorgulamalarla olur. Süheyla hikmetin peşinde koşarak yazarın bilincindeki Müslüman öznenin nasıllığını temsil eder. *Ya Tahammül Ya Sefer* kitabında ise Murat, İlhan, Asım ve Yunus karakterleri inşa edilir. Murat bir dava adamı tipi iken Asım ve Yunus karakterleri evlilikleri ve işleriyle değişen tiplerdir. İlhan ise bir çocukluk özlemi ile anlatılan, çocukluğun masum duygularıyla verilen, Murat tipine benzer biridir. *Bu Böyledir* kitabında ise Süleyman iki dünya arasında sıkışmış, ne olacağına karar verememiş, arayışta olan biridir. Süleyman 1980'ler Türkiye'sinin ne olacağı belli olmayan Müslüman öznelerin temsilcisidir. Bu kitapta ayrıca Kutlu'nun daha sonra birçok öyküsünde işleyeceği Kambur Hafız karakteri de belirir. Kutlu'nun metinlerinde daha çok erkek karakterler öne çıkar. Kadın karakterler fon karakterlerdir. Yazarın karakteri için dikkat çeken bir husus da soyut kişiler olmalarıdır. Yazarın Türkiye'deki toplumsal değişimlere paralel olarak değişen insanların temsilcisi konumundaki karakterleri bu yönüyle karton tipler olarak belirir. Karakterlerini yeterince tahlil etmeyen yazar değişim olgusuna eğildiği için onları inşa ederken realist olamaz.

Sezai Karakoç'un karakterleri de karton tiplerdir. Daha çok fikir metinleri olan öykülerde karakterlerin kim oldukları pek önemsenmez. İsimleri pek verilmeyen ve evrensel insan olgusunu temsil eden karakterler diriliş düşüncesi bağlamında kendilerine yer bulurlar. Yazar ayrıca kartal, bülbül gibi hayvanları insanlaştırarak öykülerinde ana kahraman yapar.

Yaşar Kaplan karakter seçimi toplumsal değişim etrafında anlam bulurlar. *Birinci Kitap* eserindeki "İdris'in İdris" öyküsündeki İdris, başarılı bir karakter olarak dikkat çeker. Ancak yazarın diğer metinlerindeki karakterler üzerine pek durulmaz. Daha çok olayın veya durumun akışı içinde eylemde bulunan fon karakterler olarak temsil edilirler. Bu nedenle soyut karakterlerdir. Baba-oğul, öğretmen gibi tiplerle taşradaki insanların halleri anlatılır.

Şevket Bulut ise İslâmî duyarlıklı öykü metinleri içerisinde karakter yaratma konusunda en başarılı isimlerden biridir. Anadolu merkezli öykülerde Anadolu’da yaşayan tiplerle öyküler kurulur. Bulut’un öykücülüğü olay hikâyeciliğine dayanır. Bu nedenle metinleri bir karakter aracılığıyla kurulur. Metinlerde oluşturulan karakterler belli bir tip olarak sunulur. Çoğu metin portre öykücülüğü örneğidir. *Al Karısı* kitabında yer alan “Gözleri Sulu Meryem”, “Yılandı Yusuf”, “Güveyi”, “Yumuşçu Nine”, “Odacı Mehmet Efendi”, “Dördüncü Gelin”; *Sarı Arabalar* kitabındaki “Damat”, “Ayrık Döl”; *Dilek Çınarı*’nda yer alan “Eski Toprak”, “Takoz Ahmet”, “Üstün Başarılı Öğretmen”, *Kefensiz Ölümler*’de yer alan “Halo Mecit’in Firarı”, “Mert Düşman” gibi metinler belli bir tip etrafında inşa edilen metinlerdir. 1970’li yıllardaki köy gerçekliği anlayışının baskın olmasından sınır kasabalarında yaşayan kaçakçılar, ağalar, köylüler ana karakterlerdir.

Kadir Tanır’ın *Alagün* kitabındaki yoksul kişilerden oluşan karakterler başarılı insan izlenimleriyle dikkat çeker. Kadın karakterlerin öne çıktığı öykülerde insan olgusu trajedik bir gerçeklikle karşılaşılır. Evrensel bir yönü olan öykülerdeki insan, varlığıyla çile çeken bir niteliğe sahiptir. “Kan ve Azap”ta yer alan Gülizar karakteri Anadolu kadının mücadelecı kimliğini gösterir. “Günah” öyküsünde yer alan anne karakteri çile ile temsil edilen anne tipinin bir temsilcidir. “Alagün” öyküsü hastanedeki yoksul adam tipi ile ülkenin yoksul adamlarını gösteren, bilinçaltı ve ruhsal izlenimleri ile oldukça başarılı bir karakterdir.

Ali Kemal Temizer’in *Feveran* kitabındaki öykülerde karakterler Müslüman öznenin düzen karşısındaki konumunu gösteren tiplerden oluşur. “Hayatımızda Bir Gün” öyküsünde memur tipi konu edilerek düzenin sömürgeci yapısı gösterilir. “Geçmiş Zaman Kahramanları” öyküsünde kentteki sefalet içindeki çocuklar ve onları görerek sistemi eleştiren aydın tipi verilir. “Dönüşüm” öyküsünde de memur tipi kafkaesk unsurlarla gösterilir. “Aziz” öyküsünde karakter gerçekçi gözlemlerle yansıtılır. “Bir Günlüğün Son Sayfaları” adlı öyküde ise Salih adlı karakter inşa edilerek onun vesilesiyle İslâmî kesime eleştiriler getirilir. Yazarın öykülerindeki karakterleri, düşünce tipine yakın dava adamlarıdır.

Ahmet Kekeç, *Son İyi Şeyler* adlı kitabında birey üzerine durur. Yalnız, bunalmış ve kente sıkışmış birey aile içinde huzurdur. Genellikle entelektüel

karakterlerden oluşan kitaptaki dört öyküde de anlatıcı merkezli karakterler bulunur. Ayrıca karakterler, aile içindeki yalnız ve uyumsuz erkeklerden oluşur.

Metin Önal Mengüşoğlu, *Dr S.* ve *Gâvur Kayırcılar* adlı kitaplarında yarattığı karakterler ile düşüncelerini aktarır. *Dr S.*'de yer alan S. bir edebiyat doktoru olup kentte yalnız ve uyumsuz tiptir. Bekâr, otelde yaşayan, bencil, saf, uyumsuz, psikolojik sorunları olan biridir. *Gâvur Kayırcılar* kitabında taşraya yönelen yazar karakterler etrafında olaylara eğilir. “Gâvur Kayırcılar” öyküsünde Fatma, Nazmiye ve Remziye ile dedikoducu kadın tipi verilmek istenir. “Taha’nın Rızkını Kim Verecek”te bir babanın evladı için mücadelesi, “Âşık Ahmet” ile Müslüman öznenin kim olduğu şeklinde karakter etrafında olaylar anlatılır. Yazar fikirlerini karakterler üzerinden gösterir.

Durali Yılmaz’ın öykülerinde erkek karakterler öne çıkmaktadır. Yaşı, cinsiyeti, mesleği ve dış özellikleri bilinmeyen karakterler birinci tekil şahıs bakış açısıyla verildiği için tasvir edilmezler. Genellikle tek bir karakterin olduğu öykülerde soyut ve zihinsel süreçlerle işlenirler.

Ali Kemal Nacaroğlu’nun *Alaz* adlı kitabında yer alan karakterler mağdur olmuş, toplum içinde kötülüğe uğramış tiplerdir. “Köprü” öyküsünde tecavüze uğramış genç bir kız olan Ela’nın intiharı anlatılır. “Düşünceler Özgürdü” öyküsünde Afganistan’ın işgalcilerin elinden kurtarılması için darbe girişiminde bulunan eski bir askerin ülkeden kaçışını ve başka bir ülkedeki yoksulluğuna odaklanır. “Ses” öyküsünde bir cinayet nedeniyle tutuklu bulunan adamın pişmanlıkları ve özlemleri konu olur. Öykülerde anlatılan karakterler kötülük karşısında iyi olmaya çalışan ancak kaybeden tarafta yer alan insanlardır.

Cahit Zarifoğlu’nun *İns* adlı kitabındaki öykülerde karakterler üzerine önemle durulur. “İns” öyküsünde İns destansı bir kahramandır. Epik bir dille inşa edilen İns destanlarda görüldüğü üzere doğumu, büyümesi, yolculuğu ile kadim anlatılara benzerdir. “İns karanlık dolu bir gecede sessizce doğdu. Hemen büyüdü ve başka dağları, ovaları, ırmakları, kaplıyan geceyi ve gündüzü yerlerinde görmek üzere tek başına atını, keçisini ve kadını hazırladı” (s.9). “Zal Tepesine Doğru” öyküsünde karakterler Sad, Nun, Kaf, Cem, Mim, Gayn gibi Kur’ân’da geçen ve anlamı bilinmeyen bazı harflerle temsil edilirler. Bu öyküde de karakterler epik bir dille inşa

edilir. Her iki öyküde de yolculuğa çıkan karakterler yolculuk sırasında olgunlaşırlar. Öykülerde insan olma biçimi ile karakterler inşa edilir. “Savunma” öyküsünde ise modern öykü formuna daha uygun bir karakter vardır. Evdeki eşya ile sorun yaşayan karakter aklını kaybeder. Zarifoğlu’nun karakterleri kadim anlatılarda görülen kişilerle ortak benzerlikler taşır.

İsmail Kılıoğlu’nun *Ateş Yalımı Üstünde Bir Toplantı* adlı kitabında karakter değil konu üzerine durulur. *Hayata Uyanış* adlı kitapta ise çocuk karakter üzerinden bir olay kurulur. Çocukluk öykülerde önemli bir imgedir. Çocuk karakterler ile saf, masum duygularla konu açılır. İsmail Kılıoğlu’nun *Hayata Uyanış* adlı kitabında da çocukluk imgesi üzerinden bir köy manzarası verilir. Ütopik bir evren olarak tasarlanan köy çocukluğun bilinciyle gösterilir.

İslâmî duyarlıklı bazı öykü kitaplarında anlatı unsurları pek önemsenmediği için karakterler genellikle geçiştirilen, soyut ya da karton tipler olarak belirirler. Ali Karaçalı’nın *Kamçı* adlı kitabında karakterler isimsiz ve fon tiplerdir. Yazar daha çok zihinsel süreçlere dayandığından karakterleri göstermez. Ancak karakterlerin ezilenler, isyan edenler, sinmiş, korkulu, hafakanla dolu ruhuyla var olan kişiler olmasıyla dikkat çeker. Mustafa Miyasoğlu’nun *Geçmiş Zaman Aynası*’nda karakterler yazarın siyasal düşünceleriyle oluşan karton tiplerdir. İslâm Yaşar’ın *Çınlayan Kubbeler* adlı kitabındaki karakterler gerçekliği olmayan karton tiplerdir. İdeolojik metinlerde karakterler dönemin siyasal koşulları bağlamında inşa edilmiştir. Köydeki yaşlı insanlar ve köye gelen öğretmen ile savunulan düşünceler etrafında fon karakterler verilir. Ali Ulvi Temel’in kısa metinlerden oluşan *Uzun Yürüyüşte* adlı kitabında karakterler soyuttur. Karakterlere dair net ifadeler yoktur. Kâmil Doruk’un *Antik Sevgililer* ile Mehmet Ay’ın *Yol, Yağmur ve Hüzün* adlı kitaplarında karakterler değil söylemler öne çıkar. Yazarlar karakterler üzerinde durmaz. Hüsnü Aktaş’ın *Şen Olasın Laiklik* kitabında gerçekliği olmayan, yazarın düşünceleri etrafında kurulan karton tipler vardır. Fuat Altınsoy’un *Hendekler* kitabında da karton tipler vardır. Yazar karakterlere pek önem vermez. Ali Nar’ın *Kan Denizi* kitabında karakterler etrafında oluşan olaylar gözükse de karakterlerin duygu ve düşünceleri pek önemsenmez. Abartılar, gerçekçi olmayan sahnelerle verilen metinlerde karton tipler görülür. Ali Nar’ın diğer öykü kitabı olan *Muhtarnâme* kitabı ise mizah konusunda

üretilen bir muhtar tipi etrafında gelişir. Öykü formundan uzak fokra anlatılarına dayanan kitapta bir muhtarın çeşitli olayları konu edinilir. Yazar genellikle siyasal fikirleriyle metinlerini yazar. Ali Erkan Kavaklı'nın *Yemin* ve *Gönülleri Fethedenler* kitaplarındaki karakterler karton tiplerden oluşur. *Yemin*'de hidayet romanlarına benzer şekilde hızlı girişkenlikler, gerçekliği olmayan tipler vardır. *Gönülleri Fethedenler* ise öykü formundan uzak, Hz. Peygamber dönemindeki ashaptan kişiler vardır. Rivayet edilen olaylar konu edildiğinden dinî kişilikler temsil edilir.

Öykülerde yazar-anlatıcı bakış açısı çokça kullanıldığı için karakterlerin tasviri, dış özellikleri pek bilinmez. Daha çok iç konuşmaları tanınan karakterler topluma karışmayan, kendi halinde, sessiz insanlar olarak gösterilirler. Öykü formunun gerektirdiği üzere öyküler az kişilerden oluşur. Genellikle tek bir karakter üzerine durulur. Yazarların fikirlerini işleyen metinlerdeki karakterler de fikirler için birer fon kişilerdir. Bu nedenle karakterler zihinsel sürçleriyle, bilinç akışı tekniğiyle öne çıkarılırlar. Erkek karakterlerin yoğunlukta olduğu öykülerde kadın karakterler ise anne, abla, nine gibi tiplerden oluşur.

2.3.4 Mekân

İslâmî duyarlıklı öykülerde yazarların en çok önemsedikleri unsurlardan biri mekândır.⁴⁴Öykülerin geçtiği yer veya olayın yaşandığı yer olarak mekân öyküyü anlamlandıran bir özelliğe sahiptir. Öykülerde mekânlar açık veya kapalı özellikleriyle öykünün söylemini gösteren bir işleve sahiptir. Metinlerdeki mekân tasvirleri ile öykünün sosyo-ekonomik, psikolojik alt yapısı çözümlenebilir.

Mekân tasvirleri, eserdeki kahramanların bazı hususiyetlerini dikkatlere sunmaya da yardım eder. Bir odanın tefriş tarzı orada, günlerini geçiren insan hakkında bilgi verir. Anlatma esasına bağlı eserlerde mekâna ait görünüşle vaka kahramanının uyuşması kadar mahalle has hususiyetlerle ferdin yaşayış tarzı arasındaki çatışmalardan da yararlanılabilir. Kısacası vaka zincirinin muhtevası ve kahramanlarının psikolojik hali, mekân tasvirlerinden de anlaşılabilir (Aktaş, 2005: 145).

⁴⁴ Bu çalışmada yer alan “Mekân Söylemi” bölümünde öykülerdeki mekânların tahlili yapılarak söylem analizi yapılmıştır. Bu bakımdan öykülerdeki mekânların önemi ile ilgili ayrıca ilgili bölüme bakılabilir.

İslâmî duyarlıklı öykülerde mekân olayın geçtiği yer olmaktan öte öykünün söylemini veren işleve sahiptir. Nitekim modern metinlerde mekân unsuru bu yönüyle önemsenen bir unsurdur. Öykülerde yazarlar mekânı kullanma biçimleriyle dikkat çekerler. Mekânı insan üzerindeki etkisiyle işlerler. İslâmî duyarlıklı öykülerde de mekân ve insan denklemiyle olay kurulmaktadır.

Öykülerde mekân taşra ve kent denklemi ile gösterilir. Taşra geleneği, tabiatı, temizliği, bozulmamışlığı ile kent ise yozlaşmışlığı ile temsil edilir. Yazarlar mekâna dair tasvirlerinde genellikle bir imge üzerinden hareket ederler. Taşra ve kent; iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin gibi kalıplaşmış ifadelerle temsil edilir. Bu nedenle öykülerdeki mekânlar bir anlatı unsurundan ziyade bir söylem biçimi ile ele alınmaktadır.

Yazarlar kırsal kökenlidirler. Yazarların doğum yerleri olan Maraş, Antep, Kayseri, Erzincan, Elazığ, Konya, Sivas, Erzurum öykülerde pek çok yerde kullanılır. Yazarların çocukluk anılarından kalan memleket izlenimleri öykülerde çocukluk imgesinin güzel anıları ile gösterilmeye vesile olur. Ayrıca bu kentlerin tarihsel süreçte İslâmîyet'in Anadolu'ya yayılması hususunda önemli yerler olması, kültür ve medeniyet bağlamında daha muhafazakâr kentler olarak anılmaları yazarların buradaki insanlara odaklanmasına vesile olmuştur. Taşranın mekân olarak kullanıldığı öykülerde bu kentler öne çıkar. Taşranın işlendiği öykülerde açık ve geniş mekân anlayışı söz konusudur. Mustafa Kutlu başta olmak üzere taşrayı tabiatıyla işleyen yazarlar açık mekânı tercih ederler. Mekân olarak kullanılan kent ise daha çok İstanbul'dur. Durali Yılmaz başta olmak üzere kent işleyen yazarlar İstanbul'un olumsuz imgelerle anlatırlar. Kent kötülükleri üreten bir mekân olarak gösterilir.

Öykülerde beklenilenin aksine cami, medrese, tekke gibi sembolik dinî mekânlar pek az yer alır. Mekânlar genellikle müstakil ev, apartman dairesi gibi iç mekânlardır. Bu mekânlar kamusal anlamda pek görünmeyen karakterlerin mekânlarıdır. 1990'lı yıllara kadar kamusal alanda pek görünmeyen Müslüman öznenin öykülerde de evde veya apartman dairesinde bulunması bir söylem analizi olarak önemlidir.

Rasim Özdenören'in öykülerinde mekân tasvirleri ile önemlidir. *Hastalar ve Işıklar*'da dar, kasvetli, karanlık, kapalı mekânlar vardır. *Çözülme*'de ev ortamında geçen öykülerde mekân tasvirlerine yoğundur. *Çok Sesli Bir Ölüm* öyküsünde İstanbul kötü ve kirli imgelerle anlatılır. Maraşlı olan yazar Maraş'ın öykülerinde yerini şöyle anlatır:

Çocukluğumun ilk yılları hep Maraş'ta ve ana tarafından Maraşlı olan akrabalar arasında geçti. Maraş'ın kendine özgü kültürü böylece bizim iliğimize, kemiğimize işledi. Bunların unutulması, üzerimizdeki etkilerin zail olması mümkün değil. Esasen bana göre bir insanın nereli olduğu onun taşıdığı kültürel etkilerle belirlenir. Üzerimizde İstanbul etkisinin olmadığını söylemek istemiyorum. Ama bu bile bana Maraş'ın kendine özgü özelliklerini, belirginliklerini tanıtmaya yardımcı olmuştur. Tekrar söyleyeyim: Kendimi Maraşlı olarak hissediyorum. İnsanın bir yerden olması ona övünç verirse bununla da övünmek isterim. (Yorulmaz 1999: 43).

Çözülme, *Çarpılmışlar*, *Çok Sesli Bir Ölüm* kitaplarında taşraya bakan yazar buranın insanların iç dünyasıyla anlatır. Mekânlar isimsiz ve insani özellikleriyle anlatılır. Özdenören özellikle mekân tasvirleriyle öne çıkan bir yazardır.

Ali Haydar Haksal'ın öyküleri kentte geçer. Kent olumsuz imgelerle tasvir edilir. Öykülerdeki bireyler eve sığınmış, dışarıya pek çıkmayan, bu yüzden kapalı mekânın psikolojik etkisiyle yalnızlık çekerler.

Sezai Karakoç'un öykülerinde kasaba öne çıkar. Kasabadan seçilen mekânlar bireylerin ruhsal durumunu belirleme özelliğine sahiptir. II. Dünya Savaşı sonrası yıkılmış, harap olmuş mekânlar insanın düştüğü durumu tasvir etmek üzere verilmektedir. Karakoç harap olmuş yerlerden dağa ve mağaraya sığınan karakterleriyle mekâna dair sembolik izlenimler bırakır. Dağ insanın kendini bulması, özüne dönmesi için bir inziva yeridir. Böylece yazar kapalı, dar yerleri insanın düşünmesi ve aydınlanması için önemli yerler olarak görür. Nitekim İslâmî duyarlılıklı öykülerde sıklıkla kullanılan kapalı ve dar mekân bu işlevle kullanılmaktadır.

Mustafa Kutlu'nun öykülerinde mekân hem dış hem de iç mekânlar olarak yer alır. *Bu Böyledir* kitabında yer alan lunapark bir eğlence yeri olmasıyla işlevli kullanılır. Yazar, modernizmin bir ögesi olarak gördüğü lunaparkı sembolik bir şekilde çıkışı olmayan bir yer olarak gösterir. *Yokuşa Akan Sular* kitabında bir fabrikayı işleyen yazar buraya kapitalist sistemin merkezi olarak görür. *Yoksulluk İçimizde*

kitabında Süheyla annesiyle gittiği bir evde bir anda hidayete ermesiyle ev bir hidayet alanı olmaktadır. *Ya Tahammül Ya Sefer*'de seçilen medrese ile Murat'ın yayınevi bürosu İslâm davasının merkezleri olarak kullanılırlar. Kutlu'nun ilk iki kitabı olan *Ortakdaki Adam* ve *Gönül İşi* kitapları ise taşrada geçip açık mekân özellikleri ile belirirler.

Durali Yılmaz'ın öykülerinde İstanbul arka fon olarak kullanır. Boğaz, Topkapı, Eyüp Sultan, Beyoğlu, Kızkulesi, Haliç, Taksim, Edirnekapi, Sultanahmet, gibi yerleri öykülerde görülür. Mekân isminin verilmediği öykülerde bile İstanbul'un izlekleri vardır. Bireyleri konu olduğu öykülerde ise ev önemli bir işlevde kullanılır. İstanbul'u mekân olarak kullanan Ali Kemal Temizer'in *Feveran*'daki öyküleri açık alanda geçerler. Yazar açık mekânda gördüğü insanların yoksulluğunu ve çürümüşlüğünü anlatarak düzeni sorgular. Mekân, yazarın düşünceleriyle anlam kazanır.

Cahit Zarifoğlu'nun öykülerinde sürekli bir yolculuk halinde olan karakterler mekân ile ilişkilendirilmez. Ancak *İns* kitabındaki "Savunma" öyküsünde karakter ev ile sorunlar yaşar. Ev ve ev eşyaları karakterin akıl sağlığını kaybetmesine neden olur. Ev ve eşya konusunda modern metinlere benzer izlekler görülen yazarın bu öyküsünde dar mekânın diğer öykülerde olduğu gibi olumlu değil olumsuz durumlara neden olduğu görülür. Yazar *İns* kitabındaki diğer öykülerde geniş mekânları tasvir ederken sürekli yolculuk ile mekânlar değişir.

Hüseyin Su taşraya odaklandığı ve taşrada insanların yoksulluğunu dile getirdiği öykülerinde ev tasvirleri yoksulluğun derecesini anlatır. Yazarda mekân tasvirleri insanın durumunu anlatmak için kullanılır. Hüseyin Su'ya benzer şekilde Kadir Tanır'da da taşranın yoksulluğunu mekânsal tasvirlerle gösterir. Mekân bir araç olarak işlevli şekilde kullanılır. Şevket Bulut ise karakterler üzerinden taşrayı anlattığı için mekân üzerinde pek durmaz.

İslâm Yaşar'ın *Çınlayan Kubbeler* adlı kitabı ile İsmail Kılıçoğlu'nun *Hayata Uyanış*'da yazarlar mekâna sembolik değerler atfederler. Köyü idealist bir düşünceyle anlatan yazarlar, cennetten bir köşe olarak gösterdikleri köyü, gerçek dışı imgelerle gösteriler. Necip Fazıl, Yaşar Kaplan, Ahmet Kekeç, Ali Erkan Kavaklı, Ali Karaçalı, Ali Nar, Ali Ulvi Temel, Fuat Altınsoy, Hüsnü Aktaş, Sadık Yalsızuçanlar, Mehmet

Ay, Metin Önal Mengüşoğlu gibi azarlarda ise mekânın işlevinden ziyade karakterler ve olgular önem taşımaktadır. Bu nedenle yazarlar mekân üzerine pek durmazlar. Ayrıca metinlerin ideolojik tavırla kaleme alınmasından estetik boyutun ihmal edildiği gözlemlenir.

İslâmî duyarlıklı öykülerde mekânın söylemi genellemeler üzerinden inşa edilmektedir. Mekâna dair tasvirlerde ayrıntılar yerine sembol ve imgeler ile mekân kurulur. Karakterin bakış açısından verilen mekânlar insanı anlamak üzerine kurulu yerlerdir. Bu nedenle mekân unsurları soyut ve kapalı yerler olarak seçilmiştir.

2.3.5 Zaman

Geleneksel anlatılarda zaman unsuru “blok olarak ve soyut işaretlerle” verilip “okuyucunun zihinsel yoğunlaşmasının daha çok vaka üzerinde” oluşmasına özen gösterilir (Tekin, 2011: 107-108). Destanlar, kıssalar ve diğer kadim anlatılarda zaman hızla geçen, ayrıntısı verilmeyen bir unsurdur. Modern İslâmî duyarlıklı öykülerde de zaman hakkında ayrıntı verilmez. Pek çok metinde durumlara odaklanan yazarlar ân’lar üzerinden öyküyü kurar.

Öykülerde zaman genellikle güncel zaman şeklinde kullanılır. Mekân gibi zaman unsuru da ideolojik metinlerde pek önemsenen bir unsur olamamıştır. Durgun bir zaman anlayışının olduğu metinlerde geçmiş, şimdi ve gelecek hakkında net ifadeler belirtilmez. Yazarlar olayları anlatırken karakterlerin ruhsal durumuna ve mekânın tasvirlerine odaklandıklarından zaman unsurunu işlevli bir şekilde kullanmazlar. Modern zaman anlayışındaki gibi zaman parçalı değil bütünlüklü olarak ele alınır. Yazarlar geriye dönüş tekniğini sıklıkla kullanarak zamanda sıçramalar yaparlar. Ancak zamana dair ayrıntılar verilmez. Öykülerin zaman akışında da kronolojik bir düzen değil, sürekli değişken bir zaman anlayışı vardır. Ayrıca yazarlar hüznü atmosferle işledikleri konularını güz mevsiminin verdiği ruhsal etkilerle işlerler. Bazı öykülerde ise zaman hava durumundan veya anlatılan olayın tarihteki izlerinden belli olur. çoğu öyküde ise zamanı belirleyen ifade yoktur.

Öykülerde zaman, vaka unsuru olmaktan ziyade hayatın doğal düzenini veya akışını anlatan bir tasavvurla verilir. Yazarlar zaman mevhumunu çok önemserler, bu nedenle hayatın aktığının bilincindedirler karakterler. Öykülerde sıklıkla kullanılan

değişim olgusu, tabiat ve insan tasvirleri ile verilirken bu sayede zamanın aktığı bilinci aktarılır. Her şey akmakta, insan ise değişmektedir. Yazarlar ölüm, yaşlanma, kuşaklar arasındaki değişim, mekânların eskimesi ya da yeniden kurulması gibi mevhumlarla zamanı akan bir tasavvurla idrak ederler. Bu nedenle birçok metinde yolculuk ve ölüm konusu ile zaman vurgusu yapılır.

Mustafa Kutlu'nun öykülerinde zaman “bir saat önce, sonra, uzun süre, eskiden, geçmişte” gibi ifadeler verilir. Zaman tasavvuru bireyin zihninde anlam kazanır ancak vakanın anlatılmasında önemli bir unsur olarak gösterilmez. Yazar zamanı kullandığı yerlerde kâinattaki ahenge dikkat çeker.

Kâmil Doruk'un *Antik Sevgililer* kitabında zaman insanın varlığını anlamlandıran bir unsur olarak işlev bulur. Öykülerde gece ve sabaha yakın vakit anlatıcının kendini en iyi hissettiği vakittir. Metinlerdeki zaman “gece bitti-bitiyor” ve “sabah oldu-oluyor” gibi bir zaman dilimidir. Sabah veya gündüz anlatıcının yaşama hevesinin köreldiği vakittir. Metinlerde kullanılan zaman, gecenin bittiği an, geceden sabaha ulaşılan an şeklinde verilir. Her şey olmaya hazır bir zaman anlayışı hayatın geçiciliğine de işaret edilmektedir. Anlatıcının zamanı tasavvur edişi ruhsal durumunu göstermektedir. Anlatıcı belli bir olay ya da nesne üzerinde durmaz. Her an, her şey olmaya mümkün bir hayatın kıyısında durmuş, bilincinden olanları okuyucuya yansıtır. Anlatıcı kendini var ettiği gece vaktinde kendisi ve kendisi dışındaki her şeyle hesaplaşmaya girer. Nedeni ve nasıl olduğu bilenemeyen bir hesaplaşma anı anlatıcının yaşam yolculuğunu anlamlandırmasına yarar.

Sezai Karakoç'un öykülerinde II. Dünya Savaşı sonrası zaman vardır. Öykülerle tasvir edilen insan ile mekân bir ahir zaman içinde yok olmaya doğru giden varlıklar olarak ele alınırlar. Vaka zamanının görülmediği metinlerde zaman dilimleri değil, zaman mevhumu söz konusudur. Metafizik bir zaman algısının olduğu öykülerde zaman belli bir süreyi ifade etmez. Zaman karakterlerin üzerinde bıraktığı izlerle hatırlanır.

2.3.6 Anlatıcı ve Bakış Açısı

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde anlatma tekniği geleneksel tahkiye anlayışının da etkisiyle önemli bir role sahiptir. Öykülerdeki karakter, zaman ve mekân

unsurları anlatıcının fikirleriyle oluşur. Söyleme dayalı metinlerde anlatıcı yazarın görüşleriyle şekillenir. 1960 ile 1990 arasındaki İslâmî duyarlıklı metinler için de anlatıcı ve bakış açısı yazarın dönem içindeki siyasal, toplumsal ve ekonomik şartların etkisiyle metne yön verdiği görülmektedir.

Kurmaca türler anlatıcıya dayalı metinlerdir. Öykü türü ise bir anlatıcı etrafında var olan, anlatıcının en çok etkin olduğu türdür. Metindeki olaylar, olgular, durumlar anlatıcının bakış açısından okuyucuya sunulur. Anlatıcı okurun gözü kulağı gibidir (Tosun, 2018a: 165). Günümüz öykücülüğünde geleneksel, modern ve postmodern kurgu biçimlerinde yazarın metindeki konumu sürekli değişmektedir. Geleneksel anlatılarda yazar her şeyi bilirken, modern metinlerde iç sese odaklanan anlatı öne çıkmaktadır. Postmodern metinlerde ise çoklu anlatıcı veya yazarın dâhil olmadığı anlatılar söz konusudur.

Kurgu metinlerinde bakış açısı ve anlatıcı, yazarın metindeki tutumunu gösteren bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle “Anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu soru[su]” (Aktaş, 2005: 84) oldukça önemlidir.

İslâmî duyarlıklı öykülerde iki tür anlatıcı öne çıkmaktadır. Genellikle birinci tekil şahıs anlatıcı tekniği görülür. Öykülerdeki karakterlerin iç çatışmasını, kendi gözlemleri ve duygularıyla anlatırlar. Bu türden anlatıcı tipinde özellikle iç monolog, bilinç akışı, iç diyalog teknikleriyle anlatıcının duygu ve düşüncelerine eğilir. Yazarlar öykülerde asıl önem verdikleri olay değil duygu ve düşüncelerdir. Dönenim şartları bağlamında anlatıcı konuşturulur. Anlatıcının kullandığı ifadelerle söylem çeşitleri ortaya çıkar. Bu bakımdan anlatıcı ve bakış açısı yazarla doğrudan ilişkili olarak belirlenmiştir.

Öne çıkan diğer anlatıcı tipi ise yazar-anlatıcı denilen üçüncü tekil şahıs anlatıcıdır. Yazar anlatıcı konumundaki anlatıcı olayları bilir. Yazar-anlatıcı okur ile metin arasındadır. Okurun metne karşı fikrini inşa eder. Yazar anlatıcının önemli özelliği ise “her zaman ön planda bulunması ve yalnızca kişilerin duygu ve düşüncelerini aktarmakla kalmayıp, olaylara kişilere hatta genel olarak yaşama ilişkin kendi görüş ve düşüncelerini belirtmesi, yorumlarda bulunmasıdır” (Boynukara, 1997:

87–88). Öykülerde özellikle geleneksel anlatı türlerindeki anlatıcıdan etkilenen yazarlar tahkiye anlayışı bağlamında önemli konumdadırlar. Bu kurgu biçiminde yazarlar kendi fikirlerini işlemekten geri durmazlar. Dolayısıyla denilebilir ki öykü metinlerinde yazar, aktif rol üstlenir. Yazar dönemin sosyal ve siyasal şartları bağlamında görüşlerini metinler içerisinde yerleştirir. Yazarlar ideolojik metinlerle okuyucusuna kendi dünya görüşünü, yaşam biçimini, Müslümanların yaşadığı sosyal şartları gösterme anlayışı içerisinde olduklarından anlatıcının sesini kendi görüşleriyle vermişlerdir.

Öykülerde dış dünyadan çok, iç dünyaya yönelen yazarlar karakterlerin içsel serüvenlerini odağa alırlar. Karakterler yaşadıkları olayları kendilerinde bıraktığı izlerle aktarırlar. Bu nedenle yazarlar bilinç akışı, geriye dönüş, diyalog, iç çözümleme, iç monolog gibi teknikleri sıkça kullanırlar. Yazarlar gösterme tekniğini de kullanarak anlatıcının işlevini artırır.

Geleneksel anlatıcı tipinin görüldüğü Mustafa Kutlu'nun öykülerinde anlatıcı önemli bir konumdadır. Yazar tahkiye geleneğinden gelen unsurlarla halk anlatılarındaki meddah tarzı anlatıcı ile modern bir kurgu üretir. Bu nedenle metinlerde tahkiye öne çıkar. Anlatıcı hem anlatan hem de aktaran fonksiyonuyla verilir. Kutlu'nun her ne kadar geleneksel anlatıcı tipi üzerinden hareket etse de modern anlatı teknikleriyle bunu başarır. Genellikle diyaloglarla geçen metinlerde anlatıcı-yazar görüşlerini işler. Kutlu'nun *Yoksulluk İçimizde*, *Yokuşa Akan Sular*, *Ya Tahammül Ya Sefer* metinler bu işlevle kurulmuşlardır. Parçalı metin kurgusundaki bu kitaplar geleneksel kurmaca anlayışını da devam ettirirler. Yazar-anlatıcı tekniğiyle yazılan öykülerde yazar kendi fikirlerini sıkça dile getirir. Örneğin *Bu Böyledir*'deki ilk yedi metinde birinci tekil şahıs, son metinde ise üçüncü tekil şahıs kullanılır. Birinci tekil şahıs anlatıcının olduğu metinlerde kahraman bakış açısı ile karakterlerin hayatları, geçmişleri verilir. Son metindeki üçüncü şahıs anlatıcı ise her şeyi bilen, kitabın içindeki "hikâyeyi" belli bir fikre dayandırmak için söz alan yazar konumundadır. Böylece yazar, işlediği konuyu açık bir dille yorumlamaya imkânına kavuşur. Kutlu'nun özellikle 1979 yılından sonra yayımladığı metinleri geleneksel tahkiye anlayışının modernize eden bir tavra sahiptir.

Modern anlatıcı tekniklerini de kullanan Kutlu, özellikle çoklu anlatıcı tekniğinden yararlanır. *Yoksulluk İçimizde* kitabında yer alan “Tenhâlık Basınca” öyküsü birinci tekil şahısla başlar, devamında farklı puntolarla üçüncü tekil şahıs devreye girer. Öykünün sonunda Süheyla karakteri devreye girerek anlatmaya başlar. *Ya Tahammül Ya Sefer* kitabında da çoklu anlatıcı tekniği görülür. “Kuşlar Da Kederle Uçar” öyküsünde anlatıcı değişimi yaşanır.

Ali Haydar Haksal’ın öykülerinde birinci tekil şahıs anlatıcı öne çıkar. Genellikle yalnız bireyleri ele alan yazar bireylerin içine odaklanır. Bu nedenle bireylerin yaşadıkları sorunlar, iç monolog ve bilinç akışı ile verilir. Hemen tüm öykülerinde Haksal bu yönde bir tercihte bulunmuştur. Kahraman-anlatıcı yazarın kente, zamana ve dünyaya bakışını yansıtır. İşlenen temalar İslâmî kesimdeki düşünürlerin ideolojik tavrını gösterir. Genellikle evde geçen ve zihinsel bir süreçle ilerleyen öyküler kahraman-anlatıcının kendisi, çevresi ve çapıyla yüzleşmesi söz konusu edilir. Haksal’ın bazı öykülerinde ise çoklu anlatıcı vardır. Yine birinci tekil şahıs söz konusu iken iki farklı bakış açısından bir olay ya da durum yorumlanır. Örneğin *Sesim Bana Yetmiyor* kitabındaki “Gecenin Kıyısında Gülün Kokusu” öyküsü çoklu bakış açısıyla yazılmıştır. Öykünün ilk bölümünde kızın, ikinci bölümünde annenin ikisinin ilişkisi anlatılır.

Kâmil Doruk, *Antik Sevgililer* kitabında birinci tekil şahıs tekniğini başarılı bir şekilde kullanmıştır. Haksal’ın metinlerinde görüldüğü gibi bireyin içine yönelen yazar karanlık gecelerde iç sesini konuşturur. Bir âna odaklanan, evdeki bir odanın bir köşesinden dünyaya bakan anlatıcı, düşüncelerini felsefî bağlamlarla anlatır.

Rasim Özdenören’in öykülerinde üçüncü tekil şahıs anlatıcı önem taşır. İlk kitabı olan *Hastalar ve Işıklar*’da Özdenören üçüncü tekil anlatıcı tipini tercih eder. Özdenören insana dair gözerimleriyle bu kitabıyla dikkat çeker. Kitaptaki öykülerde yazar-anlatıcı her şeyi bilir. “Sabah” öyküsünde “uyandığı zaman gördü” (s. 7) şeklinde cümle yazarın metindeki işlevini gösterir. Bir başka yerde “bu ne kocaman devleri, bu ne küçücük cüceleri ardında bıraktı! Ama hiç biri engel değildi ona” (s. 8) cümlesi ile karakteri her anlamda inşa eder. “Çark” öyküsünde yazar-anlatıcı iç çözümleme yapar: “... kamçı gibi bir ışık şeridi düşmüştü. Sinsice gelmişler, kimbilir hangi saatlerden beri, üzücü bir şaşırtmaca için oralarda durup beklemişlerdi” (s. 9).

Yazar burada karakterler ile özdeşleşir. *Denize Açılan Kapı* kitabında yer alan bazı metinlerde de öykü yazar-anlatıcının bakış açısıyla verilir: “Ne ki nasıl ağlaması gerektiğini bilmiyordu. ‘Ağlayıp N’apacaksın kardeş?’ demişlerdi ona” (s. 94). “Karamsar değildi, ama düşünceliydi, sislerin, bulutların ardından bir gün, beklemediği bir anda bir güneşin doğabileceğini düşünebiliyordu” (s. 95). “Cumali irkilerek açtı gözlerini, fakat hiçbir olumsuzluk yoktu irkilmesinde. Tersine, neredeyse içine sevinçler dolduğunu şaşkınlıkla ayırımsadı” (s. 96). Görüldüğü üzere yazar-anlatıcı her şeye hâkim, karakterin bilinçaltını bilen bir edayla konuşmaktadır. Bu anlatıcı tipinde yazar, okuyucuyu yönlendirir. Okuyucunun ne düşünmesi gerektiği ya da karakterin durumunu ne yorması gerektiği yazar tarafından sabit bir noktaya çekilir. Özdenören betimlediği tasvirler ve verdiği mesajlarla okuyucunun karakter ve olay hakkındakini düşüncelerini belli bir düşünceye sevk eder.

Sezai Karakoç ise özgün fikirleriyle öykülerini inşa eden bir yazardır. Bu nedenle öykülerindeki anlatıcı ve bakış açısı yazarın gömüşleri etrafında şekillenir. Karakoç’un *Meydan Ortaya Acıktığında* ve *Portreler* kitaplarında yer alan on yedi öyküsünden on ikisi yazar-anlatıcı, beşi ise kahraman anlatıcı ile kurgulanır. Yazar çocukluğundan izler taşıyan öykülerde otobiyografik unsurlara da dayanan metinleriyle diriliş düşüncesi bağlamında bakış açısını iletir. Öyküler olaylar, karakterler ve diğer anlatı unsurları bir fon şeklindedir. Asıl önemli olan metinlerdeki düşüncelerdir. “Meydan Ortaya Çıktığında” öyküsü birinci tekil şahıs ile verilir. Yazarın kendisinin anlatıcı olduğu izlenimini veren metinde kahramanın görüşleri öne çıkar:

Törenle, kimileri de yalandan gerçekten gözyaşlarını dökerek, ama benden daha önce ölmüş olanların içtenliğinden çok ırak bir ‘güneş altı’ veya ‘şemsiye’ tiyatrosuyla birbirini aldatarak, dünyanın çekemeyip tez zamanda başından savdığı ağırlığımı bir zavallı tabuta yükleyerek, bu tabutu da rasgele kişilerin omuzlarından kaydırarak, içinden küfreden mezar kazmacı ve kürekçilerinin sabırsızlığıyla varlık yuvamızı uğuldatarak ‘öz’ümü attılar kentten (s.7).

Yazar metne öyle çok müdahale eder ki önemsediği kelimeleri tırnak içinde gösterir. Bu yönüyle öykü metnini bir fikir aracı olarak görür. “İz” öyküsü ise üçüncü tekil şahısla inşa edilir. Metinde anlatıcı her şeyi bilir:

'Ev, evle ayakta durur' diye düşündü, istemi dışında, adam 'Tek başına bir ev ayakta duramaz. Bitişik yapılmasalar da, yine de, birbirlerine destek olurlar. Nasıl aileler arasında görünmeyen bağlar varsa, evler arasında da böyle bağlar olsa gerek. Her ev, tek başına ve bahçe içinde de olsa, hepsi yine de, birbirlerine dayanıyor gibi dururlar. Birbirlerine bakmaları, güven sağlıyor olmalı kendilerine. Her biri öbürüyle var oluyor sanki. Tek başlarına var olmak, evlerin harcı değil.' (s.48).

“Ölü” öyküsü de benzer bakış açısına sahiptir: “Ölüm, adama ulaşmış, fakat henüz rüyasını tümüyle yok edememişti. Şurasından burasından tutuşturmuş yoklamaya çalışıyordu belki” (s.55). “Kartal” öyküsü de yine benzerdir. Kartal yazar tarafında bir araç olarak kullanılıp yazarın kente ve modern insana dair düşüncelerini yansıtır: “Güneşe doğru ufak uçuşlar yaparak, gagasını kımıldatarak, bir takım sesler çıkararak, sağlığına dua ederdi güneşin. Onun doğmayacağı bir günü düşünemezdi. Onun doğmaması kendisinin ölümü demek olur diye düşünürdü ya da” (s.69). *Portreler* kitabındaki “Topraktan Başlayarak”, birinci tekil şahısla verilir. Kahramanın iç dünyasındaki çatışmaları gözler önüne serilir: “Lambayı kalkıp yakmaya üşeniyorum. Sanki toprağın açılmış, bana dehşetle bakan, o çıplak çıplak bakan, o çipil çipil bakan gözleriyle karşılaştığım. Karanlıkta oturmak en iyisi” (s.31). “Tuzak ya da Son Günler” öyküsü ise Halil Bey’in öyküsüdür. Karakoç, Halil Bey karakteri ile kendisini anlatır gibidir. Nitekim anlatıcı da kendisini anlatır:

Gittikçe duyguların batağına ve mahkûmluğuna düştüğünü fark ettiğinde ise, artık çok geçti. Kurtulmak için girişilecek her atılış, daha çok batırıyordu insanı. Bu kurtulmakla kurtulamamak arasındaki azap gelgiti, onu “onur sorunu” yüzünden, adeta çoğu kez ölümü tercih ettiren bıçak sırtı gibi bir psikolojide, intihara kıl kala bir mesafede, keskin bir duyarlık düzeyinde yaşatmıştı yıllarca. Bin kez ölmüş, sonra yine bin kez dirilmiş, sonunda biraz da zamanın şifa verici yardımıyla sabır denen mucize sayesinde sükûnete ermişti” (s.47).

Yazar anlatıcı bakış açısının olduğu “Gezi” öyküsü de yazarın çocukluğundan kalma hatıraları işler. Babasıyla on günlük dağ köylülerini ziyaret eden çocuk aklında anıları yazar: “Ve bazı çizgileri, hayal meyal portreleri, kopuk hikâyeleri ve karanlık, belirsiz olayları ile, bir çok parçası silinmiş eski bir film kordelası gibi anımda duruyor” (s.72).

Durali Yılmaz öykülerinde birinci tekil şahıs ve üçüncü tekil şahıs bakış açısını kullanan bir yazardır. *Söylenmeyen* kitabında yazarın fikirlerini işlenir. Bu nedenle bu

kitapta anlatı unsurlarına pek riayet edilmez. Zihinsel boyutta ilerleyen öyküler anlık bir durumun denemeleri gibidir. *Söylenmeyen*'de yer alan öykülerde birinci tekil şahıs kullanılır. Yazar içe yönelme ile iç çözümlemesi yapar. Psikolojik yönü ağır basan metinlerdir. *Gel İçimde Ağla* kitabındaki öyküler de birinci tekil şahıs kullanılır. Yazar gösterdiği karakter genellikle kendilerini anlatırken yazarın fikri görüşlerini savundukları görülür.

Kadir Tanır, *Alagün*'de üçüncü tekil şahıs ile birinci tekil şahıs anlatıcısını kullanır. Anlatı tekniklerinin başarılı şekilde kullanıldığı kitapta bakış açısı ile karakterlerin iç dünyaları, geçim dertleri gösterilir. “Kan ve Azap” öyküsü kahraman anlatıcı karısını anlatır. Felçli olan kahramanın gözünden karısının mücadelesi, zorlukları gösterilir. “Alagün” öyküsü ise birinci tekil anlatıcının başarılı şekilde kullanıldığı bir öyküdür. “İstirap Çiçekleri” öyküsünde yazar anlatıcı devrededir. “Sarhoşlar” öyküsünde çoklu anlatıcı vardır. Güler ve Haydar adlı karakterler kendi bakış açılarından evliliklerini anlatır. Yazar metne hiç müdahale etmez. Her paragraf bir karakterin konuşmasına dayanır. Öykülerinde diyalog ve bilinç akışı tekniklerini kullanan yazar gözlem gücüyle dikkat çeker.

2.3.7 Anlatım Teknikleri

Öykülerin kurgusal anlamda yapısını oluşturan anlatıcının olayı veya durumu aktarırken kullandığı teknikler modern öykünün önemli unsurlarındandır. Özellikle birey odaklı metinlerde anlatım tekniklerinin öykü metinlerinde önem arz eder. Modern birey psikolojisi, ruhsal durumu, sosyal alandaki yeri ile değerlendirilir. Öykülerde karakterlerin kimliklerini belirleyen en önemli unsurlardan biri anlatım teknikleridir. Yabancı olarak gösterilen karakterlerin işlevleri modern anlatım teknikleri sayesinde ortaya konulmaktadır.

İslâmî duyarlıklı öykülerde çokça kullanılan modern anlatı tekniklerinin başında bilinç akışı, iç monolog, geriye dönüş, iç çözümleme, gösterme gibi teknikler bulunur. Yazarlar işledikleri bireyi dış görünüşüyle değil iç serüveniyle ele alır. Bu işlevle kullanılan iç monolog ve bilinç akışı karakterlerin daha iyi tanınmasını sağlar. Öykülerde yazarın anlatıcı konumunda bulunması nedeniyle bu teknikler daha da anlam kazanmaktadır.

Öykülerde işlenen karakterler modern ile gelenek, kent ile taşra arasında kaldıklarından içlerinde sürekli çatışma, çelişki, tutarsızlık, hesaplama, yüzleşme yaşarlar. İçte kapanık olan karakterler bilinç akışı ve iç monolog ile iç dünyaları gösterilir. Bu bakımdan bilinç akışı, geriye dönüş, iç çözümleme, iç monolog gösterme gibi anlatım teknikleri karakterlerin iç dünyalarına yoğunlaşan tekniklerdir. Bilinç akışı tekniği öyküde zaman kullanımını çok ilgilendirdiğini Necip Tosun şöyle anlatır:

Bilinç akışında “zaman” algısı tümüyle alışılmışın dışındadır. Zaman, sadece bizim biçimlendirme ve değerlendirmemizle bir anlama bürünebilir. Çünkü zaman bizim ona verdiğimiz değerle anlamlıdır ve her zaman ve her durumda görecedir. Bu yüzden bir günde bir hayat yaşanabilir... Anlatımda düz, kronolojik bir sıra izlenmez. Geçmiş, gelecek, içinde bulunulan an iç içe geçmiştir. Öyküsel zamanda(şimdi) çok önemli şeyler olmaz. (Tosun, 2018a: 60).

Şaban Sağlık da bilinç akışı tekniğinin karakterlerin zihinsel zamanını gösteren bir unsur olduğuna dikkat çeker (Sağlık, 129). Bilinç akışı tekniği ile yazar birçok parçadan oluşan düşünceleri okuyucunun bütünleştirmesini sağlar.

Anlatım tekniklerini başarılı şekilde kullanan yazarlardan biri Rasim Özdenören’dir. Özellikle iç monolog ve bilinç akışı tekniklerini birçok öyküsünde kullanır. *Hastalar Ve Işıklar*’daki “Yıkıntı” öyküsünde iç monolog tekniği görülür:

Ama işte karşındasınız sandalyelerinize oturmuş olarak ellerinizde çay bardakları dışlarınızda acı bir gülümsemeden artakalmış aralıklarla bardaklara doğru eğiliyorsunuz her yanınızda yabancı bir uğultu peşinizi bırakmadan –kalın karanlık uzun sütunlara gizlenmeye çalışıyorsunuz işte dudaklarınızda bardağınıza dokunmanın ürperişiyle dolup boşalarak dillerinizden uzun uzun sözler akıtarak-ağzınızın bitmeyen bir ırmak olduğunu bilen var mı/ (s.41-42)

Hastalar ve Işıklar’daki “Eskiyen” adlı öyküde, iç diyalog tekniği kullanılır. Karamsar olan karakterin kendisiyle hesaplaşması iç diyalog ve iç monolog tekniği ile verilir:

Mavi duvar aynı ustalıkla kendini örüyor, hasta mıyım?(Ala) bir daha nerede başlayabilirim? (Neye) bıraktığın yerden, korkma unutmayacaksın, hatırlayacaksın her şeyi, işte buradan. (Güzel) (s.54-55).

Bu denli hızla nereye, nereye gidiyorum? (Duramam, elimden gelmez). Arabaların, otobüslerin, insanların hızla, gürültüyle gelip geçtiği, gözümün takılıp kaldığı şu tünele doğru yürü (öyleyse). Yürüyemem, korkuyorum. Yolculuk derimin altında, sıcak, buğulu, huysuz. Nasıl engel olamıyorum? (s. 55)

Çözölme kitabındaki “Çözölme” öyküsünde geriye dönüş tekniğiyle tanıtılan Kerim, iç monolog tekniğiyle yaşadıklarının ondaki psikolojik etkileri gözlemlenir. Tekniğin kullanıldığı yerler italik olarak gösterilir. Bir cinayete karışan Kerim içinde yaşadığı çatışmayla sık sık geçmişini ve cinayet anını sorgular:

Ve bugün hükümete gelirken bacımın duyduğum bağırtısı, onu dövdüğüm günkü bağırtısını hatırlatıyordu bana sanki bu yıl sesi hiç değişmemişçesine. Polis duymuyordu bunu, savcı duymuyordu ve bilmiyordu ve anlamayacaklar niçin çabuk kendimi ele verdiğimi

Anam çıldıracak.

İçimden zapt edilmez düşünceler geçtiğini ben biliyorum, oysa ne dayanıklı görünürdü, onu yıkan yoksulluk olmadı, ne olduğunu açıkça anlatamıyorum ama bir başka şey yıktı onu, kahır gibi bir şey katlandı ama artık katlanamayacak, çünkü bir insanın sınırları bir noktaya kadar geriliyor ve ondan sonra zorlandın mı dayanamıyor. (s.107-108)

Denize Açılan Kapı’da yer alan “Bir Adam” isimli öyküde iç monolog örneği görülür:

Kendi isteklerime, dileklerime göre değil de, başkalarının benim hakkımda düşündüklerini tahmin ettiğim şeylere göre yaşantıma bir düzen vermiş olduğumun bilincine şimdi de varıyordum. Ama şimdi önemli olan bunlar değildi: bu adama ne diyecektim? Onunla konuşacak mıydım? Ne konuşacaktım? Kim olduğunu mu soracaktım? Sen o adamısın mı diyecektim? O adam kimdi? Sormak istediğim kim olduğunu ben doğru dürüst biliyor muydum? Bilmediğim birine gene bilmediğim bir başkasına nasıl tanımlayacaktım? Ben kaçık mıydım? Neydim? Sonra bu adam o olsaydı bile ne olacaktı? Evet ben oyum, ne istiyorsun dese, ne diyecektim? Ne diyebilirdim? (s. 50)

Denize Açılan Kapı’daki “Ocak” öyküsünde hapishaneden yeni çıkan bir adamın eve giderken içinde yaşadığı tedirginlik iç diyalog tekniği ile verilir:

Evde neyle karşılaşacağımı biliyordum... Ama neydi bu eksilmiş olan? Buralarda olup da gene de kendisi olmayan.. tanıdığım bildiğim, ama gene de o bildiğim şeyler/ yani o taş, tümsek, o kamburluk.. kendisi olarak durmayan taş, arınmışlık, poyraz yosunu, kentlerin sütlü memeleri dağlar/ olmayan o şeyler.. Eksilmiş olan

Neydi? (s. 25)

İç monolog ve iç diyalog ile işlediği karakterlerin yaşadığı duygu durumlarını veren yazar geriye dönüş tekniğiyle de karakterlerin duygularının sebebini açıklar. Özdenören'in *Hastalar ve Işıklar*'daki "Çark", "Ricac", "Pus", "Kundak", *Denize Açılan Kapı*'daki "Öteki", "Sabahın Erken Vaktinde Aman", *Çözölme* kitabındaki "Çözölme" adlı öykülerinde geriye dönüş tekniğini kullanır. Örneğin "Kundak" öyküsündeki şu alıntı geriye dönüş tekniğinin başarılı kullanımını gösterir:

Evde bütün gün oturuşumun anlamı olmalı onca. Küçükken hep kucağımda doktorlara taşırdım onu. Hep hastalıklı büyüdü. Hayır gelmez bu çocuktan, demişti bir doktor. Ölecek mi, diye sormuştum korkuyla. Bünyesi cılız kalmış. Gıdasızlık falan... o gece ölecek diye bekledim. Babam biz yattıktan sonra geldi. Hepimizi uyandırdı Keremin ağlamaları. Hiç yapmadığı bir şey yaptı o gece babam: Keremi kucağına aldı, tosunum, dedi cebinden birkaç tane akide şekeri çıkarıp verdi. Keremin öleceğini sezinledi diye düşünüyordum. (s. 80)

Çok Sesli Bir Ölüm kitabındaki "Çatışma" öyküsü kurgu biçimiyle dikkat çeken bir öyküdür. Öykü kronolojik bir sırayla değil karakterlerin hatırladıkları olayların izlenimi ve geriye dönüş tekniğinin kullanımı ile verilir. Öykü Sadık'ın hastane odasında yatışı ile başlar. Sadık'ın kendine gelmesiyle ve olayları hatırlamasıyla devam eder. Şermin ile Sadık hastanededirler. Şermin'in babası Sadık'ı vurmuştur. Hastanede Sadık'ın yanında bulunan Şermin bilinç akışı ve geriye dönüşlerle Sadık'la tanışmasını, ailesinin ilişkiye karşı çıkması, Sadık'ın vurulmasını anlatılır. Bazen Şermin bazen de Sadık'ın bilinç akışı ile iki karakter hem tanıtılır hem de öyküye konu olan olayın gidişatı öğrenilir. Hâkim anlatıcının gözlemci bakış açısıyla anlatımın verildiği öyküde diyalog ve iç monologları vasıtasıyla kurgu sağlanır. Anlatıcı sırayla Sadık, Şermin, hala ve baba karakterlerine odaklanıp herkesin gözünden bir olayın yankıları gösterilir.

Özdenören'in *Çarpılmışlar* kitabında bilinç akışı tekniği yoğun şekilde kullanılır. Bu nedenle yazar Türk öykücülüğünde ilk defa olacak şekilde noktalama işaretlerini kullanmaz. Yazarın metin kurgusu konusunda çok düşündüğü anlaşılır. Yazarın kitaplarının ilk baskılarında bilinç akışının geçtiği yerler italik olarak gösterilerek metin içinde farklı gösterilir.

Denize Açılan Kapı'daki "Kapıyı Vuran Kim" ve "Beklenen" öyküleri tiyatro metni formunda yazılmışlardır. Tiyatro metinlerine benzer şekilde öykülerin girişinde

kişiler tanıtılmış, öykünün geçtiği yerin tasviri yapılmış, eşyalar ve insanların genel görünümü verilmiştir. Öyküler sahnede oynanmak için yazılmış gibidirler. Bu nedenle düz yazı formu değil, diyaloga dayanan tiyatral metinlerdir. “Kapıyı Vuran Kim” öyküsünde Ahmet ile annesinin karşılıklı konuşmasına dayanır. Diyaloglar arasında parantez içinde yazar kişilerin eylemlerini gösterir Anne evin dışından Ahmet’e seslenerek konuşur. Ahmet’in konuşması ise iç konuşma tekniğiyle verilmiştir. Öykünün sonunda ise aslında annenin öldüğü, Ahmet’in kendi kendisiyle konuştuğu, Ahmet’in her şeyi anılarında yaşadığı anlaşılır. Böylece karakter kendi içindeki anısını göstermiş olur.

Mustafa Kutlu’nun *Bu Böyledir* kitabındaki anlatım teknikleri olarak kullanılan bilinç akışı ve iç monolog başarılı şekilde kullanılmıştır. Öyküdeki Süleyman karakteri, geçmişiyile an arasında sürekli gidip gelir. Lunaparkta ailesiyle dolaşırken çocukluğundan evliliğine, banka memuru olarak çalışmasına kadar her şey bilinç akışı ile verilir. Süleyman iç monolog ile kendisiyle sürekli yüzleşir: “Bu böyledir. Yaz tatillerinde tuğla ocaklarında çalışan cılız çocuklar, dul karı yetimleri bir kötü tavşanı bile vuramayan askerliğini yapmış banka memurları, adı Süleyman’a çıkmışlar hep felsefeden kalırlar. Hayatları kayar...” (s. 12). Süleyman kendisiyle konuşurken yazarın da düşüncelerini aktarır. Süleyman toplumdaki değişimleri sorgularken iç monolog ile durumu izah eder:

Uсталık gibi ıraklık da kayboluyor. Tıpkı sefertasına benziyor; bereket dualarına. Hâlbuki ben babamın biricik oğlu olmuştum. Yine de çırak olmuştum. Yorgancılık fena meslek değildi; Başını önüne eğmesene, eğme dedim kamburun çıkar. Güler öğretmen başımı okşardı, arkadaşlarıma örnek olsun diye yaptığım ödevleri çizdiğim resimleri gösterirdi... Ah nolsaydı, nolsaydı da harcanmasaydım. Bozuk para mıyım ben. Ha söyle bakalım sen benim kronolojimi biliyor musun? (s. 14)

Hüseyin Su’nun *Tüneller* kitabındaki “Ana Üşümesi” öyküsünde geriye dönüş tekniği ile bir ailenin ölen babadan sonra düştüğü durum gösterilir. Yoksulluk içinde olan anne ve yetim çocuklar babanın mezarının yanından geçerlerken ailenin eski durumunu hatırlarlar. Geriye dönüş tekniğiyle ailenin eskiden mutlu, refah içinde, huzurlu olduğu anlaşılır.

Ali Haydar Haksal'ın yalnızlık çeken, mutsuz, kırılgan, kızgın ve sıkılan kişilerden oluşan *Evdeki Yabancı* kitabındaki metinlerinde iç monolog tekniği öne çıkar. Diyalogun ve iletişim olmadığı bireyler eve kapandıkları için zihinsel bir akışla metinler ilerler. Belirli bir anın insan zihnindeki çağrışımlara dayanan konular belli bir olay örgüsüne değil, bireydeki izlenimlere bağlı metinler kurar. Bu nedenle iç monolog tekniği kitapta en çok kullanılan tekniktir. Metinlerde tekniğin kullanıldığı yerler farklı punto ve küçük harflerle verilir. Tekniğin kullanıldığı yerlerde şiirsel bir dil vardır. *Sesim Bana Yetmiyor* kitabında yer alan “Gecenin Kıyısında Gülün Kokusu” öyküsünde de büyük harf kullanılmamıştır. Küçük harf kullanımı genellikle bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı yerde kullanılır. Bazı öykülerin tümü bireyin zihninde geçtiği için tümü küçük harfle yazılmıştır.

Cahit Zarifoğlu'nun *İns* kitabındaki öykülerinde bilinç akışı ve iç monolog bazen postmodern bir şekilde görülür. “Sizi görmeliydim” öyküsündeki “YAZMAYA başlamadan önce bir kaç gün önce karışık, sinir bozucu sesler işitmeye başlıyorum” (s.44) cümlesi, hem yazarın okuyucu ile hem de karakterin kendisiyle konuşmasına dayanır. Öyküde iç diyalog örnekleri bulunur: “Yukarıdaki cümleleri sürdürmek için gereken gücün elimden nasıl alındığını, neyin bana engel olduğunu anlatamıyorum. (aslında anlatacak ne var)” (s.40). Zarifoğlu'nun “Suçlular” öyküsü çok sesli bir öyküdür. Öyküde “aşkı kurşunlayan askerler”, “söylenemeyen yalnızlıklar”, “yaşamasız yaşamalar”, “duvardaki tablolarla çerçevelenmiş hayat” gibi gerçeküstü tasarımlar vardır. Şiirsel ve müzikaliteli bir ritim öykülere eşlik eder.

Ali Kemal Nacaroglu'nun *Alaz* kitabındaki “Köprü” öyküsünde bir genç kızın intihara giden süreci bilinç akışı, geriye dönüş ve iç monolog teknikleriyle anlatılır. Ela kendisine tecavüz edildikten sonra ailesinin ve insanların bakışlarını kaldıramaz. Bu halde iken eski mutlu günlerini hatırlayan Ela evdeki mutluluğu, anne babası ve erkek kardeşini ile olan güzel günlerini hatırlar. İç sorgulamalarla kendisine yapılan kötülüğü düşündükçe topluma dair olumsuz fikirler edinir. “Ses” öyküsünde ise bir adamın üç zamanda yaşadıkları geriye dönüş tekniği ile anlatılır. Bir adamın hapisshanedeyken geriye dönüş tekniği ile cinayet anını, cinayeti işleme nedeni iç sorgulamalarla işlenir.

Biçimsel özellikleriyle başarılı bir kitap olan Ahmet Kekeç'in *Son İyi Şeyler* (1985) adlı öykü kitabı, "Atlas", "Bir Gecenin Öyküsü" ve "Korkulan" adlı üç öyküden oluşur. *Son İyi Şeyler*'de dikkat çeken konu fotoğraflık anlatımdır (Tosun, 2015: 141). Bir fotoğrafın derin bir analizi şeklinde anlatılan öyküler, kahramanın bir pencere kenarında otururken ya da bir kanepede dinlenirken zihninden geçenlere odaklanılır. Metin, geçmiş ve şimdiki anı bilinç akışı tekniğiyle ilerler. Bu anlamda Ahmet Kekeç'in Virginia Woolf'un etkisiyle öykülerini kaleme aldığı dillendirilir (Tosun, 2015: 140). Öykülerde eylem yoktur. Zihnin konuşması şeklinde ilerleyen metin bir duraklama durumunda fotoğraf karesinin değişimi olarak yansıtılır. Fotoğraf anlarının betimlendiği sırada kahramanın yüz çizgileri, bakışları ve oturuşunun izlemine yansıtılır.

Kadir Tanır'ın *Alagün* kitabında yer alan "At Suratlı" öyküsünde bilinç akışı tekniği önemlidir. Karakterin hatıralarındaki pişmanlıkları, acı olayları, hastalık, savaş ve açlıkları yazar bilinç akışı tekniği ile aktarır.

2.4.7.1 Çatışma Unsuru

İslâmî duyarlıklı birçok öykü metninde olay örgüsü çatışma tekniğine dayanır. İslâmî kurguda çatışmanın olamayacağı (bkz: Andı, 2013) görüşünün aksine 1960 sonrası öykü metinlerinde çatışma ve dram unsuru üzerinden kurgu üretilmektedir. Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Kadir Tanır, Durali Yılmaz'ın öykülerinde çatışma, olay örgüsünü sağlayan bir biçimde kullanılır. Yazarlar işledikleri konuyu iki unsurun birbirleriyle çatışması temeline dayandırarak anlatırlar. Olguların, karakterlerin ve dünya görüşlerinin çatışması olarak görülen kurgu biçimi yazarların öykülerinde en temel kurgu biçimidir. Nitekim İslâmî duyarlıklı metinlerde çatışma kurgusu ile söylem biçimleri ortaya çıkmaktadır. Rasim Özdenören'in kendi öykücülüğü için belirttiği şu görüşleri neredeyse tüm öykücüler benzer anlayışla verilmiştir: "Biz kendi öykümüzde Müslümanın iman çatışmasını, trajik çatışmasını vermeye çalıştık. Bu çatışma bireyin hem kendi içindeki bir çatışma hem de bireyin çevresiyle olan bir çatışma." (Akçay, 2003b: 23)

Şaban Sağlık çatışmayı "kişi hali hazırda sahip oldukları ile sahip olmak istedikleri arasındaki uçurumdur" şeklinde açıklar (2014: 118). Bu durumda çatışma

bir karşılık ve zıtlık ile anlam bulur. İki şeyin/durumun birbiriyle karşı karşıya olması, zıtlaşması demektir. Çalışmanın hüznün kısmında da işlendiği gibi öykülerde bulunan trajedik unsurlar çatışmadan kaynaklanır.

Öykülerde çatışma biçimleri hem olgular hem de bireyler arasında yaşanır. Olgular bağlamındaki çatışma biçimi gelenek ile modernizmin çatışmasıdır. Bireyler arasında çatışma biçimi ise çok çeşitlidir. Özellikle bireylerin kendi içinde çatışma durumu söz konusudur. Dikkat çeken diğer çatışma biçimleri ise kuşak çatışması olarak beliren baba-oğul çatışması, baba-kız çatışması, karı-koca çatışması, anne-kız çatışması, anne-oğul çatışmasıdır. Çatışma unsuru geleneği temsil eden eski kuşak (baba, anne, nine) ile moderniteyi temsil eden yeni kuşak veya yeni nesil (oğul, kız) arasında yaşanmaktadır. Yazarlar çatışma unsurunu ülkedeki toplumsal değişimlerin iki kuşak arasındaki etkilerini gösterebilmek için kullanmaktadırlar. Öykü metinlerinde değişim sonucu aile içinde çözülme veya parçalanma yaşandığı için çatışma trajedik bir anlatıma dönüşür.

Yazarlar içinde çatışma kurgusunu başlatan ve başarılı şekilde kullanan yazar olarak Rasim Özdenören'dir. Özdenören'in öyküleri çatışma üzerine kuruludur. Çatışma biçimi genellikle değerler çatışması ve kuşak çatışması ile verilir. Çatışma ailedeki bireyler kendini belli eder. Özdenören'in çatışma unsurunu bilinçli olarak kullandığı anlaşılmaktadır. Çatışmanın öyküleştirmede önemli bir unsur olduğunu vurgular:

Bazıları Müslüman insanda trajik fenomen olmaz görüşünde. Ben bu konuda tam aksi görüşe sahibim. Trajik olan Müslüman insanın yaşantısında baştan beri varolagelmıştır. Trajik olan son çözümlemede bir seçme karşısında bulunmaktır. İnsan da neticede karşısında bir seçme meselesi olan varlıktır. Fakat seçtikten sonra her şey bitiyor mu? Asıl trajikseme ondan sonra başlıyor.

Sen şunu diyemezsin. Mümin insan için her şey önceden seçilmiştir ve onun yolu açılmıştır! Hayır böyle değil. Eğer böyle olsaydı, savaşı nasıl açıklayacaktık? Yani Müslümanın hem kendi iç çatışmasından doğan savaşı, hem de birbiriyle olan savaşı. Biz bu çatışmayı kendi yerli, sıradan, basit insanımızda da gördük. O insan, imanına rağmen sürekli sırat-ı müstakim üzere kalamıyor. Onun öyküsünün yazılmaya değer yanı da buradan doğuyor. (aktaran, Harmancı: 2009: 324)

Özdenören'in öykülerindeki çatışma, toplumsal değer yargılarının yitirilmesi, manevi unsurların kaybolması gibi insanlar arasındaki bağların çözülmesi ile meydana

gelir. Ülkedeki sosyo-kültürel değişim, ekonomik sorunlar aileler içinde parçalanmaya neden olmakta, aile içinde çatışmalar çözülmeye neden olmaktadır. Ayrıca bireylerin iç çatışmaları da söz konusudur. Özdenören öykülerinde çatışma unsurunu bilinçli kullanana bir yazardır. O kurmaca metinlerin çatışmaya dayandığını ve İslâmî kurguda çatışma olamayacağı görüşüne karşı çıkar.⁴⁵ Özdenören öykülerinde “kişi ile nefsi, kişi ile kişi, kişi ile dünya, kişi ile şeytan, kişi ile üst değerler” bağlamında çatışma biçimleri yerleştirir. Bu türden çatışmalar yazar kategorileştirerek “Trajik çatışma, etik çatışma, hak-batıl veya hayır-şer çatışması (dramatik çatışma)” (Özdenören, 2013: 117-118). Özdenören’in eserlerindeki çatışma biçimine Ahmet Sait Akçay “nefs-benlik algısının aşamalarına gönderme yapan öyküleriyle gerçekçiliğin sembolik açılımı” şeklinde değerlendirme yapar (aktaran Tunç, 2020:347). Özdenören, edebî metnin evrensellik ilkesini yakalaması için çatışma kurgusunu üzerine olduğudur:

Evrensel edebiyat, insan ruhunun evrensel doğrularını ortaya koyan eserlerdir bence. Ancak, sanat eserinde bu doğruları bir dram içinde yakalamak gerek; sanatçının hüneri de bu değil mi zaten. Dramsa çatışmadan doğar. Çatışma, insanın kendisiyle olabilir, çevresiyle olabilir veya her ikisi birden söz konusu olabilir. İnsanın dramı buradan doğar, bu çatışmadan doğar. Benim genel edebiyat anlayışım, edebiyatın konusunun bu dramı verebilmesi noktasında toplanır. (aktaran Tunç, 2020: 347-348).

Bu bağlamda Türk öykücülüğünde Müslüman kişiye veya dünyaya ait ilk çatışma biçimleri Rasim Özdenören’le birlikte başlayan bir kurgu biçimi olduğu söylenebilir. Özdenören sayesinde diğer yazarlar da çatışma unsurunu eserlerinde kullanmışlardır. Fakat bu konuda en başarılı isim Rasim Özdenören’dir. Rasim Özdenören’in öykülerinde çatışma biçimleri şu şekildedir:

- a. Varoluşsal Kaygı ve Tasavvuf Çevresinde Anlatılan Çatışma
- b. Hayat ve Ölüm İkilemi Çevresinde Anlatılan Çatışma
- c. Aile İlişkileri Çevresinde Anlatılan Çatışma
- ç. Karı Koca Veya Kadın Erkek Çevresinde Anlatılan Çatışma
- d. Dış Dünya ile iletişimsizlik Çevresinde Anlatılan Çatışma
- e. Ekonomik kaygıların yol açtığı çatışmalar. (Bulut, 2013: 110)

⁴⁵ İslâmî kurmaca metinlerde çatışma olup olamayacağına dair tartışmalara “Tür-İnanç Gerilimi: Roman Türünün Marazlığı” başlıklı kısma bakılabilir.

Özdenören'in metinlerindeki çatışma kurgusu trajedik bir şekilde anlatılır. Metinlerde genellikle babalar ölür. Özdenören'in çatışmaya dayalı kurgu üretme biçimi kendisinden sonraki neredeyse tüm yazarları etkilemiştir.

Mustafa Kutlu'nun öykülerinde değerler çatışması konu edinilir. Gelenek ve modernizmin çatışması sorunu bireyler değişir ya da yozlaşır. Çatışma kurgusunun verildiği yoksulluk içimizde kitabında Süheyla ile Engin'in aşkı değerlerin çatışması nedeniyle gerçekleşmez. *Ya Tahammül Ya Sefer*'de ise çatışma yine değerler üzerinden verilir. Modern hayatın nimetlerine aldanan insanlar kendi değerlerinden vazgeçer. Asım ve Yunus karakterleri değişirken kendi içlerinde çatışma yaşarlar.

Ali Haydar Haksal'ın öykülerinde bireyler yaşadıkları kentle çatışma yaşarlar. Haksal'da çıkışı olmayan bir yer olarak gösterilen kent, bireylerin hem zihinsel hem de toplumsal alanda çatışmalar içine girmelerine neden olur. Hüseyin Su'nun öykülerinde değerler çatışması bağlamında kuşak çatışması bulunur. Aile kurumu geleneği sürdürürken bireyler yeni değerlere açılım içindedir. Bu da aile içinde çatışmaya neden olur.

Sezai Karakoç'un öykülerinde ise çatışma kurgusu imgeler aracılığıyla oluşturulan Batı ile Doğu değerlerinin mukayesesi ile yapılmaktadır. Özellikle modern kentler ile kadim İslâm şehirleri çatışma kurgusuyla konu edilir. Batılı medeniyet ile İslâm medeniyet anlayışının insan, doğa, metafizik hakkındaki söylemleri öykülerde çatışma kurgusuyla işlenir ve mukayeselerle üretilir. Karakoç'un *Meydan Ortaya Çıktığında* ve *Portreler* kitabındaki öykülerinin tümü bu kurgu biçimiyle yazılmıştır.

Necip Fazıl'ın öykülerinde değerler çatışması bağlamında kurgu verilir. Yazarın "Mini Etek", "Nokta" ve "Babaanne" adlı öykülerinde modernite ile geleneksel yaşam biçimleri nesil çatışması üzerinden işlenmektedir.

Durali Yılmaz'ın öykülerinde de değerler çatışması vardır. Yazar geleneği temsil baba ile yeni değerleri temsil eden oğul arasında çatışma biçimleri kurgular. Baba-oğul ilişkisine dayalı çatışma kurgusu yazarların ortak bir kullanımıdır.

Aynı durum Yaşar Kaplan, Mustafa Miyasoğlu, Ali Kemal Nacaroğlu, Kadir Tanır öykülerinde de gözlemlenir. Yazarlar genellikle moderniteyi, kenti ve bunların

değerlerini eleştirmek için, geleneksel ailelere verdikleri zararları göstermek için çatışma unsurunu kullanırlar. Yozlaşma, yalnızlık, parçalanma temaları çatışma unsurunu kullanan yazarların öne çıkan temalarıdır. Ülkedeki toplumsal değişimler ile dönüşen Müslümanın iki olgu arasında kalmasıyla gösterilir.



3. MODERNİTE SÖYLEMİ: BATILI MODERNİZM İLE İSLÂMÎ GELENEĞİN ÇATIŞMASI

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle modernizm/modernite/modernleşme kavramları açıklanacak olup daha sonra İslâmî düşüncede modernite söyleminin nasıl algılandığı değerlendirilecektir. Batılı modernleşme algısının yanı sıra Türk modernleşmesi sürecine dair yazarların görüşleri de ele alınacaktır. Kavramsal incelemeden sonra öykü metinlerde tespit edilen modernite ile modernitenin karşısına konumlandırılan gelenek unsurları hakkında söylem analizi yöntemiyle inceleme yapılacaktır.

3.1 Modern, Modernite ve Modernleşme Kavramları

Modern, modernite ve modernleşme kavramları Batı düşüncesi içinde gelişmiş ve dünyaya yayılmış kavramlardır. Batı düşüncesi, “günümüzde modern düşüncüyü ifade eden hümanist, eşitlikçi, özgürlükçü, teknolojik, mekanik evren görüşü, ilerlemeci tarih anlayışı, pozitivizm ve bilimsel kökenlere dayatılan sekülerizm gibi özellikleri ihtiva eden paradigmalara karşılığını bulur” (Küçükalp–Cevizci, 2018: 15-19). Batı düşüncesinin açıklanabilmesi için modern, modernite ve modernleşme kavramlarının açıklanması gerekmektedir.

Modern, modernite ve modernleşme birbirinden farklı anlamlara gelirler. Batı ve Batı-dışı toplumlar içinde bu üç kavramın anlaşılmasında ciddi farklılıklar bulunmaktadır. Latince “modernus” kökünden gelen modern kelimesinin içinde olan “modo” şimdi ya da yeni gibi anlamlara gelir (Williams, 2005: 251-252). Modern kelimesinin zaman içinde yeni ve yenilik ile karşılaşmasının nedeni M.S 5. yüzyılda bu kelimeye karşıt olarak kullanılan “antiqius” kelimesiyle ilişkisidir. Ahmet Cevizci’ye göre modern kelimesi, Hristiyanlık dininin önceki pagan dinlerinden farkının ortaya konulmasıyla anlam kazanır (Cevizci, 2005: 1178). Cevizci’ye göre “eski dünya karanlık, putperest, pagan dünyayı nitelerken, yenedünya Tanrı’nın oğlu İsa Mesih’le dönüşmüş olan Hristiyan modern dünyaya gönderme yapar” (Cevizci, 2005: 1178). Bu bakımdan modern kelimesinin yeni ve yeniliği ifade ettiği, eskiyle bağının koparılması ile anlam bulduğu söylenebilir. Cevizci özellikle Rönesans

döneminden itibaren modern kelimesinin işlevli bir şekilde kullanıldığını, çağların sınıflandırılarak dönemlere ayrıldığını, en yeni dönemin de modern dönem ile ilişkilendirildiğine dikkat çeker (Cevizci, 2005: 1178). Böylece Rönesans döneminden sonra modern olan eskinin üstünde, yeni değer ve zihniyeti ifade etmek için kullanılır. Özellikle skolastik düşüncenin yıkılmasını ve felsefeyle başlayan aydınlanma zihniyetini ifade etmek için kullanılan bir kavrama dönüşür. Descartes ve Galile ile başlayan yeni zihniyete göre artık deneyimin geçerli kılındığı bir bilim anlayışı vardır. Bu da tanrısallığın yerine insani deneyimin, rasyonel aklın önemsenmesine yol açar. Batılı aydınlanma böyle bir zihniyet değişimiyle modern olanı yansıtır (Cevizci, 2005: 1178). Nitekim Anthony Giddens, modernliği, “17. asırda Avrupa’da başlayan”, ardından “neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme şekilleri” ile ifade eder (Giddens, 1998: 11).

Toplumsal yaşam ve bireysel akıl üzerine yorumlanan yeni anlayış yeni bir dünya, insan ve doğa tasavvurunu zorunlu kılmıştır. Bu yeni olguya modernizm, yaşam biçimine ise modernite denilmektedir. Modernite aydınlanma öncesi toplumsal yaşamın tabiata ve tanrısallığa bağlılığından kopup yeni ve modern bir akılla tabiata, insana, eşyaya, dolayısıyla evrene bakmanın karşılığıdır. Artık tanrısallıktan, tabiata bağlı olmaktan kopuşu ifade eden modernite insanın değerini farklılaştırır. Bu durum Tanrısızlaşma demek olmasa da insanın deneyimlerinin daha öncelikli olmasını ifade eder. Bu anlayışta tanrı göğe çekilmiş, insan eylemleri ve düşünceleriyle daha özgür kılınmak istenmiştir (Taylor, 1991: 10-11).

Modernleşme kavramı ise moderniteye doğru olan süreci ifade eder. Bu kavram daha çok Batı-dışı toplumlarda kullanılmıştır. Batı-dışı toplumların geleneksel yapıdan modern yapıya ulaşmasını ifade eden süreç modernleşme ile izah edilir (Cevizci, 2005: 1185). Modernleşme, modern yaşam biçimine ve rasyonaliteye doğru akışla anlam bulur. Modernleşme siyasi, kültürel, ekonomik, toplumsal açıdan farklı uygulamalarla belli olur. Siyasal açıdan parlamenter sistem, demokrasi gibi yönetim biçimini ilgilendiren uygulamalarla gelişir. Kültürel açıdan, yaşam biçimini ilgilendiren şekilde laikleşme ve uluslaşma süreci gelişir. Ekonomik açıdan iş bölümü ile uzmanlaşma, teknolojinin kullanımını ifade eder. Toplumsal açıdan ise okuryazarlık ve kentleşmenin artmasına; aile, toplum ve sistemde ise otoriterliğin

azalmasına imkân verir (Cevizci, 2005: 1185). Batılı modernleşme sürecini gösteren bu olgusal ilerlemeler Batı-dışı toplumlar da aynı ifadelerle denk düşmeyebilir. Batı-dışı toplumlar da modernleşme daha çok gelenekten kopmak olarak anlaşılır. Geleneksel toplumlar geleneksel unsurlarını bırakarak modernleşirken bu durum çağdaş dünyada Batılılaşma ile öne çıkar. Modernizmin inşa edildiği kültür olan Batı'ya benzer bir süreçten geçerek modernleşmek, Batılılaşma ile eş anlamlı tutulmuştur (Shayegan, 2014: 21-25). Batılılaşma ile toplumlar da ikili kimlikler gelişir. Bu çerçevede modernizmi ele alan Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı kitabında modern olmanın bölünmüş olmakla doğrudan ilişkisi olduğunu vurgular:

Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx'ın deyişiyle 'katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği' bir evrenin parçası olmaktır. Kendilerini bu girdabın tam ortasında buluveren insanlar buraya düşen ilk, belki de tek insanın kendileri olduğunu düşünürler; modernlik öncesi bir 'Yitik Cennet'e dair sayısız nostaljik mitos doğuran işte bu duygudur. (Berman, 2017: 27-28).

Toplumlar geleneksel olanı bırakarak yeni kurum, yönetim, yaşam biçimi ve estetik normlara bürünmektedirler. Bu yüzden Batı-dışı toplumlar da modernleşmeye eleştirel yaklaşan düşünürler belirlemektedir. Batı-dışı toplumlar için modernleşme sonu gelmeyen problemlerle doludur. Çünkü toplumlar sürekli bir ilerleme ile modernleşme sürecini takip etmek zorunda kalırlar. Her yeni duruma göre yeniden inşa edilirler. Kendi ihtiyaçlarından doğmayan, felsefi, tarihi ve psikolojik alt yapıya dayanmayan, Batı'nın gerektirdiği modernleşme biçimiyle sürdürülen modernleşme sonu olmayan bir süreç olarak kendini gösterir. Bu durumda Batı-dışı toplumlar da modernleşme onların inşa etmediği bir kalıpla sürdürüldüğü için toplum içinde yabancılaşma baş gösterir. Batı'ya benzeyerek kendisine ait olanı yitiren toplumlar hiçbir zaman tam anlamıyla Batılı da olamazlar. Batı 17. yüzyıldan beri sürdürdüğü ve kendi içinde ciddi felsefi, sosyolojik, kültürel arka planıyla inşa ettiği modernleşme, Batı-dışı

toplumlarda çoğu zaman jakoben bir şekilde yapılmak istenir. Bu da pek çok sorunlu durumlara yol açmaktadır. Batı-dışı toplumların modernleşme biçimine örnek olarak Türk modernleşmesi böyle bir durumla izah edilmektedir (Mardin, 2003: 9). Buna göre Türk modernleşmesi gecikmiş bir modernlik anlayışıyla “çağdaş medeniyet seviyesine çıkma” hedefi içinde toplumsal bir Batılılaşma süreci içerisinde (Mardin, 2003:14-17). Önceleri tekniğe dayalı bir modernleşme pratiği sürdürülmek istense de bu başarılamamıştır. Modernleşme öncelikle akıl ve mantık önermelerinin ölçütünün değişimini zorunlu kılar. Akla uygun bir ahlâk doğasını gerektirir. Bu bakımdan modernleşme teknikle tek boyutlu olarak alınabilecek bir olgu değil, tüm değerleriyle var olur.

Erken Cumhuriyet döneminin yeni rejim anlayışına uygun olarak modernleşme salt teknik yönüyle değil, bütün çerçevesiyle uygulanmaya koyulur. Batılı kültür; kanun, mimari, eğlence, sanat, zaman, gündelik hayat şartları gibi tüm yaşamsal fonksiyonları ile alınır. Laik ve seküler bir devlet modeli uygulanmaya başlanır. Bu durumda İslâm ve İslâm’ın oluşturduğu geleneksel kültür anlayışı devre dışı bırakılır, İslâmîyet sadece bir kişisel vicdan meselesine indirgenir (Ocak, 1999: 123).

Türk modernleşme tarihine bağlı olarak şekillenen yeni Türk edebiyatı da modernite, medeniyet, Batılılaşma söylemleriyle bir zemin kazanmıştır. Modernleşme ile toplumsal alanda görülen yeni değerler edebiyat metinlerine eski değerlerle mukayese edilerek konu olmuştur. Yeni değerler, eski değerle çatışmalı bir şekilde işlenmiş, bu nedenle metinler “eski-yeni”, “batıcı-gelenekçi” karşıtlığı biçiminde şekillenmiştir (Moran, 2005: 324). Bu karşıtlıklar ülkede bir krize işaret etmektedir. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk modernleşme sürecini “medeniyet krizi” kavramıyla açıklar (Tanpınar, 1998:101). İlk dönem metinlerinde Batılı tipler eleştirilmiş, Recaizâde Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* romanındaki Bihruz tipi gibi karakterler genelleştirilerek yozlaşmış karakterler olarak temsil edilmiştir. Servet-i Fünun döneminden başlamak üzere Cumhuriyet dönemine kadar ise Batı ve Batılı yaşam biçimi metinlerde olumlu ve tasvip edilen bir çehreye bürünmüştür. Yeni rejimin ideolojik söylemine bağlı olarak edebî metinlerde modernleşme, ideal bir seviye olarak benimsenmiştir. Artık Doğu-Batı çatışmasından beliren karakterler yerini salt Batı kültürüyle anlam kazanan karakterlere bırakır.

Türkiye’deki modernleşme süreci oldukça sancılı bir süreçtir. Tanpınar’ın belirttiği medeniyet krizi tanımına uygun olarak modernleşme süreci özellikle uygulama biçiminden dolayı toplumda iki kesimin oluşmasına neden olmuştur. Niyazi Berkes bu iki kesimi “Batı’ya hayran kesim” ile “geleneğe sarılarak devam etmek isteyen kesim” şeklinde ikiye ayırır. (Berkes, 2002: 44-45). Berkes’in gösterdiği ikinci kesimde yer alan ve modernleşme sürecini Batılılaşmak ve dinden kopmak ile algılayan, dolayısıyla bu süreci yabancılaşmak ile tanımlayan İslâmcılık düşüncesi geleneğe sarılarak Batılı medeniyet anlayışını reddeder. Bu kapsamda çalışmanın sonraki kısmında İslâmî düşüncede modernite ve Türk modernleşmesi algısının nasıl olduğu ele alınacaktır.

3.2 İslâmî Söylemde Modernite ve Türk Modernleşmesi

İslâmî duyarlıklı öykücülükte en sık kullanılan konuların başında Batılılaşma karşıtlığı yer alır. Yazarlar antitez olarak gördükleri Batı modernitesini iki ayrı medeniyetin çarpışması olarak yorumlar. Türkiye’deki son iki yüzyıllık süreci ifade eden Türk modernleşmesine de bu bakışla yaklaşırlar. Çalışmanın bu kısmında İslâmcılıktaki Batı ve modernleşme algısı ele aldıktan sonra öykü yazarların konu hakkındaki görüşleri sunulacaktır.

İslâmcılık hareketinin ortaya koyduğu siyasal, kültürel ve sanatsal düşünceler moderniteye karşıtlık tezi üzerinden şekillenmiştir. Türkiye’deki İslâmcılık hareketi her ne kadar modern bir hareket olsa da moderniteye karşı konumlanmış, modernite ve modernleşme unsurlarını eleştirerek gelişmiştir. İslâmcılık ideolojisinin doğuşundaki ana etken, Batı dünyasının siyasal, ekonomik ve kültürel anlamda İslâm dünyasını sömürgeleştirdiği ve buralarda kendi modernite tarzını uygulayarak İslâm dininin Müslüman bilincinde yok ettiği şeklindeki düşüncedir. Bu kapsamda anti-kolonyalist bir özellik taşıyan İslâmcılık Batılı modernleşme biçimine tümüyle karşı çıkma eğilimi göstermiştir.

Yücel Bulut’a göre “İslâmcılık, Avrupalı ulusların tüm dünyada ve özelde de İslâm dünyasında sömürgeci yayılımları sonrasında yaşanan siyasî, toplumsal, kültürel, ekonomik ve askerî gelişmelerin ürettiği sorunlar bağlamında ortaya çıktı” (Bulut, 2018: 117). Tanzimat döneminden beri İslâmî söylemin içeriğini Batı ve

dolayısıyla modernite zihniyeti karşıtlığı olarak şekillenen söylem belirlemektedir. İslâmcıların en belirgin özelliklerinden biri Batılılaşmaya karşı çıkışıdır (Bulaç, 2018:58). Batı karşıtlığı söylemi savunmacı refleksle gelişen bir söylemdir.⁴⁶ Bu nedenle İslâmcılıkta sürekli Batılı tezlere cevap verilmek istenmiştir. Batılı oryantalist düşüncenin ortaya attığı “İslâm ilerlemeye engeldir” tezine bile zamanında “Kabahat İslâm’da değil Müslümanlardadır” şeklinde beliren bir cevaplama gereksinimi duyulmuştur. Bu söylem biçimi, bir nevi oryantalist düşünceye karşı İslâm’ı savunmak gereğinden doğmuş;⁴⁷ ancak oryantalist söylemin haklı olduğu yanlışlığına düşülmesine de neden olunmuştur (Kara, 2013: 39). Yine bu söylem, çağdaş Müslümanlığı eleştirmek için üretildiği için asıl kaynaklara yönelme, o dönemlerin tecrübesini öğrenip yeni zamana uygulamayla (Kur’ân’a, Sünnete ve Asr-ı Saadete

⁴⁶ İsmail Kara’ya göre genel yönleriyle İslâmî söylem, savunmacı yaklaşımla üretim yapmaktadır. İslâmî geleneksel kimliğini muhafaza etmek, savunma refleksin temel nedenidir. 19. yüzyılın sonlarına doğru pozitivist, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sosyalist-Marksist, daha sonra postmodernist bir dil kullanan İslâmcıların söylem dilindeki değişimler, dönemlere göre kendini savunma refleksini yansıtır. Ancak dil değişimleri İsmail Kara’ya göre bir derinleşme değil, savunmacı refleksten kaynaklanan ve karşıdaki söylemi taklit etmekten başka bir işlevi yoktur (Kara, 2018b: 41-45). İslâmî söylem dayanak noktaları ve değer anlayışıyla sürekli savunmacı bir refleksle hareket eden bir şekle sahip olduğu görülür. Batı dünyasının söylemlerine uygun veya karşılık olarak belirlenen dayanak noktaları genellikle kendi kendini dönüştüren biçimden ziyade, karşı öznenin oluşturduğu kanallarla dayanak noktaları inşa ettiği söylenebilir. İslâmî söylem biçimi savunmacı bir nitelik taşıdığı için söylemin içeriği zamanın şartlarına göre kendini günceller. Bu durum birçok biçiminin bir arada var olmasını sağladığı gibi dönemlere göre hâkim bir söylemin öne çıkmasını da öngörmüştür.

⁴⁷ Oryantalist düşüncenin Avrupa merkezci tarih okuması ve en iyi/doğru medeniyetin Avrupa olduğu söylemi İslâmî söylemde medeniyet söyleminin tartışılmasına vesile olur. İslâm’ın kendine ait bir medeniyet prensibinin olduğu ve bunun Batı medeniyetinden farklı olduğu belirtilir. Tekçi medeniyet olarak görülen modern Batı medeniyetine karşı İslâm medeniyetinin hüviyeti “büyük ölçüde bilim ve teknoloji, kısmen felsefe üzerinden tanımlanacaktır.” Bu durumda ilerlemeye dönük (terakki) medeniyet anlayışının belirlemesi zamanla geçmiş olumsuz ingelerle hatırlanmasına da sebep olur (Kara, 2013: 40). Medeniyet söylemi tartışması aslında 1880’li yıllara kadar gider. Fransız yazar Ernest Renan, Sorbonne’da verdiği 29 Mart 1883 tarihli “l’Islamisme et la science” adlı konferansında “fikir ve kültür yönünden Müslümanların geri kalışını dinlerine bağlar” (Bilici, "Renan, Ernest", 17.11.2020). Renan bu konferansta İslâm’ın bilim ve felsefeye düşman olduğunu iddia eder. Bunun nedenini de din ve devlet bilişimine bağlar. Ona göre bu bileşim ilerleme ve değişme fikrine aykırıdır (Berkes, 1978, 344). Bu fikre Osmanlı devletinde batıcılık fikrinin temsilcisi olan Abdullah Cevdet (1869-1932) de sahip çıkmıştır. Ona göre de geri kalış ve yenilgi yozlaşmış geleneksel yaşam ve din-devlet bileşimidir (Berkes, 1978: 406). Renan’ın fikirlerine İslâmcılar arasında zamanla birçok tepki doğmuştur. En ciddi tepki Namık Kemal’den gelmiştir. Namık Kemal’in bu yönde 1883 yazdığı *Renan Müdafaaanâmesi*, elli altı sayfalık bir risâledir. Risalede Renan’ı cehaletle suçlayan Kemal, İslâm içindeki Arap tarihindeki birçok düşünürün bilim ve felsefede oldukça ileri gittiğine, Batı’yı etkilediğini ileri sürer (Bilici, "Renan, Ernest", 17.11.2020). Renan’ın ileriye sürdüğü görüşler zamanla İslâm aydınları içinde Batı’nın gerisinde olup olmama gibi tartışmaların yaşanmasına sebep olur. Gericilik söylemi buradan çıkar. İslâmcılık düşüncesinin mimarlarından Said Halim Paşa (1864-1921), İslâm’ın gerilemeye bir engel olmadığını, gerilemenin asıl etken noktasının milletler içinde bulunan din dışı inanışlar olduğunu söyler (Berkes, 1978: 406). Said Halim Paşa’nın bu görüşüne ilk tepki Ziya Gökalp’ten gelir. Gökalp, milletlerin içinde oluşan geleneksel unsurlar ilerlemeye engel olamaz, asıl gerilemenin çağdaş gelişmeleri takip etmeme, kendini değiştirmeme ve dine çağdaş anlamlar yüklememe nedenlerinden baş gösterir (Berkes, 1978: 408).

dönüş) bir ihya söylemini de içerir. Mehmet Akif'in "Doğrudan doğruya Kur'ân'dan alıp ilhâmı/ Asrın idrâkine söyletmeliyiz İslâm'ı" (Ersoy, 1991: 403) mısraları bu söylem biçimi özetlemektedir. Dolayısıyla savunmacı söylem Müslümanlara yönelik olup yaşanan dinî hayatın eleştirisi şeklindedir. Buradan da öze dönüş isteğini göstermektedir.⁴⁸

İslâmî söylemde Batılılaşma⁴⁹ yabancılaşma demektir.⁵⁰ Bu nedenle "Modern olanla İslâmî olanı bir araya getirmeyi" reddedilir. İslâmcılara göre Batı, insanı ve tabiatı kirletir. Batı'dan gelen tüketim ekonomisi, sanayileşme ve teknoloji "aşkın değerlerden yoksun bir uygarlığın bunalımı"nın sonuçlarıdır (Tatar, 2018: 153). Batı'yı yabancılaşma olarak algılayan İslâmî söylemin içerisinde Batı uygarlığını hümanizm değil, Hristiyanlık dininin oluşturduğu savı vardır. Rudyard Kipling'e ait "Doğu Doğu'dur, Batı da Batı/Olmaz asla ikisinin vuslatı" şeklindeki sözü bu görüşü açıklar (Armağan, 1998: 77). Batı ve Doğu'nun din ve ahlâk söylemlerinin birbirine karşıt olduğu iddiası (aktaran Berkes, 1978: 409) Batıcılık fikrinin İslâmcılar için olanaksızlığını ifade eder. Bu bağlamda düşünen Mehmet Âkif, Batı medeniyetinin dünyevi olduğunu, asıl üstün oldukları düşünülen özelliklerinin dini bırakıp seküler dünyaya sahip olmasından kaynaklandığını, bu da ulusları körleştiren, köleleştiren, vicdansızlığı meşrulaştıran bir medeniyet biçimi olduğunu söyler (Berkes, 1978: 410). Bu söylem Batı'nın "tek dişi kalmış bir canavar" olma yargısını doğurtur. Bu görüş Niyazi Berkes'e göre Batıcıların "Batı medeniyetini alalım" söyleminin İslâmcılar tarafından en alınamaz şekline dönüşmesidir (Berkes, 1978: 411). İslâmcıların savunduğu bu söylem zamanla "Batı'nın iyi yönleri alınabilir" haline gelse de hiçbir

⁴⁸ İslâmî söylemlerin oluşumuna veya değişimine etken eden temel dayanaklar, tarihsel anlamda dikkat edildiğinde siyasal unsurların gelişimiyle paralellikler gösterir. Türkiye'deki İslâmcılık serüvenine bakıldığında Batı ile ilişkilerin başladığı 19. yy'dan sonra ortaya çıkan bir ideoloji olması hasebiyle Batılılaşma sürecinin durumuna göre farklılık veya çeşitlilik gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu yönden bakıldığında İslâmî söylemlerin oluşumunu veya değişimini sağlayan temel dayanakları "Batı dünyasıyla ilişkiler" belirlemektedir. Batı dünyasının Osmanlı/Türkiye ve İslâm hakkındaki siyasal savları, Batı'nın ahlâkî, sosyo-kültürel, ekonomik ve teknolojik ilişkisi söylemin yönünü tayin ettiği söylenebilir.

⁴⁹ Batı dünyasında da İslâm'a bakış, İslâmcıların Batı'ya olan bakışından farklı değildir. Uzun yıllar oryantalist bir açıyla İslâm dünyası söz konusu edilirken özellikle 2001'den sonra siyasal anlamda dünyanın yeni bir kutuplaşmaya girmesiyle Batı dünyasında İslâm düşmanlaştırılmaya başlanmıştır. Batı'da İslâm, gerçek dışı imgelerle inşa edilmeye, karikatürize edilerek çağ dışı gösterilmeye çalışılan bir zihniyeti sürekli hazırda bulunmaktadır (Bauer, 2020: 7-8).

⁵⁰ İslâmcılığın gelişim seyrine göre Batılılaşma hakkında fikirlerin değiştiği bilinmektedir. Fakat genel anlamda kesin bir dille Batılılaşma reddedilir. Radikal bir batı karşıtlığının yanı sıra senteze varan düşüncelerle birlikte Batı ayrı bir medeniyet sahası olarak tasdik edilir (Çağan, 2015:65).

zaman Batı medeniyetine yönelik olumlayıcı bir söyleme dönüşmez. Tahsin Görgün İslâmî söylemde moderniteye karşı olmanın yeniliğe, bilimsel ve teknolojik gelişmelere karşı olmak demek olmadığını, Batı'ya karşı olmayı tahakküm ilişkisini reddetmek olarak görür. Görgün'e göre "modernleştirilmiş Müslümanlar", Batılı parametreler içinde davranan insanlar olacağından bunların nüfuza açık halde olacaklardır⁵¹ (Görgün, 2008: 28).

İslâmî söylemde modernite genellikle Türk modernleşmesi üzerinden değerlendirilmektedir. Türk modernleşmesi tabiri İslâmî çevrede Türk Batılılaşması olarak tanımlanır. Batılılaşma bir zorunlu ihtiyaç olarak ülkenin modernleşmesi düşüncesiyle ele alınmıştır. Bu bir şartlanma olarak gerçekleşmiştir (Özel, 2014: 124-27). Modernleşme, yenileşme veya çağdaşlaşma İslâmîyet'ten uzaklaşma şeklinde yorumlanır. Bu nedenle modernleşmenin yönü olan Batı'ya benzeme olarak modernleşme algısı değerlendirilir. Batı'ya benzememek için de İslâmî ve Türk geleneksel değerlerin korunması mücadelesi verilir. Batılı modernleşme, yabancılaşan bir şuur ile sonuçlandığı için bir "mağlubiyet" taşıdığı ve bu nedenle ihanet olarak tanımlanarak "Batılılaşma ihaneti" (bkz: Doğan, 2019) biçiminde bir yargılamaya dönüşür.

İslâmcılık düşüncesine göre "İslâmî kültür" üzerine düşünülen bir modernleşme tasavvuru vardır. Zerrin Kurtoglu'na göre Batılı modernitenin ilerlemeci fikrini eleştiren İslâmcılar, ilerlemeyi sekülerleşme olarak ele alıp sekülerleşme ile dinin bertaraf edilmesini anladıklarını belirtir. Oysa İslâm dininin terk edilerek ilerleme fikrine sahip çıkmak imkânsızdır (Kurtoglu, 2018: 202-203). Zerrin Kurtoglu'na göre Cumhuriyet'in kurucu kadrosunun tahayyülünde Batılılaşma bir medeniyet projesi olarak belirir ve Batı muasır medeniyetler seviyesinin kendisi olarak

⁵¹ İslâmcılıkta modernite üç temel dayanak üzerinden eleştirilir. İlki Auguste Comte'un pozitivizmi, ikincisi Marx'ın din hakkındaki referansları ve üçüncüsü de sömürgeci ve kapitalist ekonomi-politik anlayış üzerinedir. Pozitivizm genellikle Fransız tarzı laik seküler yaşam olarak ele alınıp eleştirilirken, sosyalist sistemin bünyesinde olduğu iddia edilen ateist yaşamın İslâmcılıkta eleştirisi yapılır. Sömürgeci ve kolonyal Batı'ya karşı da ant-kolonyal bir refleksle eleştiriler getirilir. Bu bakımdan 1960 sonrası İslâmcı düşüncede Batı modernliğinin eleştirisi 19. yüzyıl Batı modernliğinin eleştirisi olarak işlendiği söylenebilir. Genellikle Fransız tarzı laik modernite eleştirisinin yapıldığı görülür. (Aktay: 2018: 362-363). Hatta bu nedenle Batı içinde Avrupa merkezli tarih ve modernite okumasını eleştiren Foucault, Feyerabend, Habermas gibi düşünülerin üzerinden eserleri tercüme edildi. Çağdaş moderniteye karşı ise 1990'lı yıllara kadar bakış açısı geliştirilemediği anlaşılmaktadır. Oysa Batı modernliğinin birçok farklı penceresi bulunmaktadır.

konumlanır. Bu bakımdan Batıcılık ideolojisi Kemalizm için “devletin yönetici ve yönlendirici ilkesi” durumuna gelmiştir (Kurtoglu, 2018: 205). Kemalizm’de öteki olarak kalan İslâmcılar bu nedenle Batı ve Batı modernitesi karşısında kendilerini konumlandırmışlardır. Tanıl Bora’ya göre “İslâmcılığın politik düşüncesinde, Batı’yla ve Batıcılıkla hesaplaşmak geniş bir yer kaplamış, Batıcılığa reddiye, popüler bir izlek olmuştur” (Bora, 2002: 261). Zerrin Kurtoglu’na göre Kemalizm’in pozitivist Batılılaşma ideolojisi sekülerleşme ve laikliği din-dışı bir toplum ideali şeklinde tasavvur etmesine sebep olmuştur. “Din dışı bir Türkiye tasarımının, Cumhuriyet projesinin belkemiği olan pozitivizm üzerinde yükselmesinde, kurucu kadronun, modernleşmeyi, tarihsel bir perspektiften hareketle Batı toplumlarında gerçekleşen bir süreç olarak değil, tarih[sel]ci pozitivist bir perspektiften hareketle evrensel bir kategori olarak yanlış okuması etkili olmuştur.” (Kurtoglu, 2018: 206). Kemalizm’in devleti modernleştirmede akılcı bir okumayla politika yürütmesi geleneksel bir topluma ters gelmiştir. Batıdaki tarih ve gelişmelerden soyutlanarak sadece akılcı bir politikayla ele alınan modernleşme süreci İslâmî kültürün oluşturduğu geleneğin kopuşuna sebep olmuştur. Gelenekten koparak modern olunacağı ve batı seviyesinin yakalanacağı düşüncesi birçok inkılabın derin iz bırakmasına neden olmuştur. Batı’nın tarihinde geçtiği aşamalar dikkate alınmadan ve realiteleri görmezden gelinerek aynı Modernitenin uygulanmaya çalışılması ortaya felsefi temelden yoksun birçok işlerin yapılmasına yol açmıştır. Kurtoglu’na göre Osmanlı’dan kopuş demek “toplumsal işleyişin biçimleyici ve bütünleyici bir parçası olan dinden kopuştur” (Kurtoglu, 2018: 207). Bu durum dinin inkârı değil ancak dinin siyasal ve kültürel değerleri, toplumsal-siyasal hayatı belirleyemeyeceği şeklindeki bir söylemin gerçekleşmesi durumunu ifade eder. Kemalizm rejiminin bu misyonla devrimler yapması ve sekülerleşmeyi bir ana politika olarak uygulaması Fransız tipi laikleşmenin gündeminde yer alan “İslâm gerilemeye manidir” tezinin savunulduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Zerrin Kurtoglu şunları belirtmektedir:

Temel biçimlendirici ve meşrulaştırıcı unsuru ulus kavramı olan modern bir devlet vücuda getirmek isteyen kurucu seçkinlerin, mevcut olan sosyal ve kültürel malzemeyi bu amaç doğrultusunda, kendisi uyarınca dönüştürecekleri ilke sekülerleşmedir. Zira, onlara göre, modernleşme ancak dinin kamusal ve toplumsal yaşam alanlarındaki işlev ve etkisinin bertaraf edilmesiyle mümkün hale gelecek olan (pozitivist) Batılı aklın kurucu edimleri kanalıyla gerçekleşebilecektir. Bu, 18. yüzyılın ortalarından itibaren aşına olunan “mani-i terakki İslâm’dır” oryantalist iddiasının

Cumhuriyet Türkiye'sinin kurucu kadroları tarafından da teyit ve tasdik edildiği anlamına gelmektedir. (Kurtoğlu, 2018: 207).

Kurtoğlu'na göre Kemalizm'in kuruluşundaki devrimlerin özü laikliktir. "Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde laiklik, din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılmasının ve devletin tarafsızlığının değil, dinin devletin denetimi altına girmesinin, din işlerinin devlet eliyle yürütülmesinin adı olmuştur. Hatta denilebilir ki Türkiye Cumhuriyetinde laiklik, 'din ü devlet' düsturunun baş aşağı edilerek dünyevileştirilmesi olarak anlaşılmıştır" (Kurtoğlu, 2018: 209). Laiklik ilkesi bağlamında yapılan devrimlerle İslâm dininin toplum içinde bertaraf edilmesi düşünülmüştür: "Hilafetin kaldırılmasından, şapka devrimine; miladi takvimin kabulünden Latin harflerinin kabulüne kadar bütün devrimler, İslâm dininin ve kültürünün toplumun tahayyül ve hafızasında yer etmiş sembollerini hedef almıştır." (Kurtoğlu, 2018: 208). Bireysel ve kolektif hafızada İslâmî kültüre dayanan ve anlam itibariyle İslâm'ı çağrıştıran bütün sistemler Batılı sitemlerle değiştirilmiştir. (Kurtoğlu, 2018: 208). Bu tür bir devrim yöntemi Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin yönetim ideolojisinin 'pozitivist-otoriteryanizm' olarak tanımlanmasına yol açılmıştır. (Kurtoğlu, 2018: 206). Batılı modernleşme uygulayıcısı Cumhuriyet'in kurucu kadrosu için "bilim-dışı, akıl-dışı bir nitelikte olan din, akılla aydınlanmış modern bir toplumun bileşenlerinden biri olamaz" (Kurtoğlu, 2018: 209). "Kemalist devrimler, toplumun selamından kelamına kadar bütün eski âdet ve alışkanlıklarını değiştirerek topyekûn Batılılaşması için yeni bir tarihin, yeni bir dilin, yeni bir semboller ve referanslar sisteminin ve dolayısıyla yeni bir hayat tarzının, devletin otoritesi ve gücü ile topluma benimsetilebileceği düşüncesinden hareketle gerçekleştirilmişlerdi[r]." (Kurtoğlu, 2018: 210).

İslâmî çevre içinde Türk modernleşmesi sürecine bağlı olarak Batılılaşmaya ve modernleşmeye ciddi eleştiriler gelmiştir.⁵² Kadir Canatan modernleşmeyi değişim

⁵² İslâmcılıkta modernizm eleştirisi konusunda İslâmcılık ile Türk modernleşmesini gösteren Kemalizm arasında bağlantılar da kurulmaktadır. Menderes Çınar'ın "İslâmcı Kemalizm" olarak tanımladığı, modernleşme algısının temel referansları farklı olmakla birlikte İslâmî modernleşme ile Kemalizm modernleşmenin biçimi benzer unsurlar barındırır (Çınar, 2018; 176). İkisi de pragmatik ve faydacıdır. Belirlenmiş bir kimlik ve iyi söylemine sahiptirler. İslâmî söylemde Allah'a teslim olan bir kul kimliği ve İslâmî özlere göre bir yaşam pratiği esastır. Bu yönleriyle belirlenmişlikler ve sınırlayıcılıklar taşır. İslâmî öze dayalı oluşturulmak istenen bir toplum idealini, erdem anlayışı, kamu ahlâkını ve fert

olguyla açıklar. Canatan’a göre modernleşme süreci kimlik değişimini esas aldığı için yabancılaşma olgusunu doğurmaktadır (Canatan, 1995: 10) Canatan gibi Ergün Yıldırım da Batılılaşma olarak tanımladığı modernleşmeyi kimliksizleşme süreci olarak açıklar. Yıldırım’a göre Batılılaşma sonucu değerler sisteminde değişimler yaşanmakta bu da insanımızın kendi değerlerinden sıyrılarak kişiliksizleşmelerine neden olmaktadır (Yıldırım, 1995: 58). Bu yöndeki görüşe sahip olan isimlerden Rasim Özdenören’e göre Türkiye, Tanzimat’tan beri içinde bulunduğu Batılılaşma süreci nedeniyle bir yabancılaşma yaşamaktadır. Özdenören’in yabancılaşma olarak yorumladığı Batılılaşma “kendi medeniyetimizin temel değerlerini bırakıp Batı medeniyetini oluşturan değerleri, kurumları benimsemek, bu kurumlar aracılığıyla Batı medeniyetini kendimize mal etmek” demektir (Özdenören 1998: 45).

Modernleşme sürecinin var olan değerler yerine yeni değerleri ikame etmesindeki en önemli sorun ise inanç bağının değişime uğramasıdır. İslâmcılar için asıl endişe duyulan nokta budur. Touraine’in de belirttiği üzere Batılı modernleşmeyle inancın yerini bilginin yer değiştirmesi (Touraine, 2007: 25) geleneksel dünya bilgilerini dönüştüren bir işleve sahiptir. Tanrı, doğa, insan bağlamında farklılaşan ve yeni bir akıl ölçütünü öneren Batılı modernleşme anlayışı İslâmî düşünce ve duyuştan ayrılır. Terry Eagleton, Batı’nın modernleşme sürecinde din ötelendiğinden yerini edebiyatın ikame edildiğini belirtir (Eagleton, 1990: 47). Her şeyin Allah’tan geldiğine inanan, doğaya ve insana bakışı nesne-özne şeklinde değil, varlık şeklinde olan İslâm inancı Batılı modernleşmenin öne sürdüğü yeni değer algısıyla çelişir. Rasim Özdenören, Batı düşüncesinin 17. yüzyıldaki Rönesans’tan beri insanı Tanrı’dan uzaklaştırmanın peşinde olduğu tespiti yapar. Modernite anlayışının, yaradılış kuramı yerine evrimci kuram üzerine dünyayı açıklama girişimi örnekleyen Özdenören, bunun da Tanrı’dan uzaklaşma olduğunu ifade eder (Özdenören, 2009: 95- 96). Özdenören’e göre Batı, dini bırakmıştır:

Batı zihniyeti için dinin uygulanmaması fazlaca değer taşıyan bir olay değildir. O zaten kendi dinini uygulama alanından çekmiştir ve zaten profan bir

bilincini barındırır. Toplumsal ve bireysel anlamda bir İslâmî bilinci zorunlu kılar. Ayrıca buna uygun bir yönetme ve siyaset olgusuna sahiptir. Bu yönleriyle toplumsal idealar taşır ve toplumu “kurtarmaya”, ortak iyiye yönlendiremeye doğru telkine çalışır. İslâmcılık, paradoks olarak görünse de modern olmanın yanı sıra modernleştirme bir misyona da sahiptir (Bulaç, 2018; 51). Kemalizm’in ve İslâmcılığın oluşturmak istediği bir toplum ve birey ideali vardır. İki ideolojinin yapısı da toplumu nesneleştiren niteliği vardır. Biçimsel yapısının benzerliğine karşın aralarındaki temel fark kültürel öz üzerinedir. Kemalizm ve İslâmcılık ideolojilerinin modernleşmeye bakışı kültürel odaklıdır.

açından bakıp değiştirdiği Hristiyanlık, insanların toplumsal ve hukukî ilişkilerini düzenleme hususunda yeterliliğini kaybetmiştir. İslâm'da ise dinin özüne ilişkin hiçbir değişiklik olmamıştır. İslâm, baştan beri uygulama özelliğini korumaktadır. Bütün mesele, onu yeterince ve kendi hakikati içinde kavrayabilme gereğinin anlaşılmasındadır. (Özdenören, 2017: 27).

Sezai Karakoç, yüz elli yıldır devam ettiğini söylediği Batılılaşmayı “devlet ve toplumu bin yıllık tarihinden koparan bir akım” şeklinde tanımlar (Karakoç, 2003: 35). Batılılaşmayı, başkasının kalbiyle yaşama denemesine benzeten Karakoç, bunu sanatta ve düşüncede, Batı kalbiyle Doğulu olmak gibi bir hilkat garabeti olarak görür. İslâm medeniyetinin birkaç yüzyıldır içinde bulunduğu durgunluğun sebebini de Batı medeniyet ve kültürünün benimsenmeye ve taklit edilmeye başlanması olarak gören Karakoç’a göre kendi kültür ve medeniyetimizden uzaklaşıp kopma eğiliminin baş göstermesi sonucunda İslâm dünyası hızlı bir çöküntü yaşamış, maddî ve manevî esaret dönemine girmiştir (Karakoç, 1996: 143).

Mustafa Miyasoğlu, Batı’yı taklit edenleri, “imanı zayıf olanlar” olarak niteler. Devamında Miyasoğlu, Batı’nın “İslâm düşmanlığını bir gelenek haline getirdiği” iddiasıyla ondan uzak durulması, ona benzememek gerektiğinin altını çizer (Miyasoğlu, 1999: 36-37).

Modernite söylemi konusundaki fikirlerini Batılılaşmanın olumsuzluğu üzerine kuran yazarlardan Metin Önal Mengüşoğlu, Batı’dan gelen değerleri “içi boş” ve “pagan ilkelikler” olarak değerlendirir. Batılı değerlerin İslâm ile çelişen değerler olduğunu, Batı’nın seküler⁵³ düşünce temelleri değerlerinin kabullenilmeyeceğini belirtmektedir: “Düşünüyorum da batının değerleri, çağdaş değerler, evrensel değerler diyerek insan hakları, demokrasi, laisizm, eşitlik gibi kavramlara itibar eden Müslümanlara şaşıyorum. Vahy’in diline aşina bir Mü’min, böylesine içi boş yahut pagan ilkeliklerle dolu söylemlerin sarhoşluğuyla uysallaşır ve uyuklar mı hiç?” (Mengüşoğlu, 2008: 28).

⁵³ İslâmî söylemde Batılılaşma dinsizleşme olarak görülüp Batı laiklik ve sekülerleşme kavramı ile tartışılır. Türkiye’de İslâm merkezli dinsizlik kavramı sekülerleşme ile tanımlanır. İslâmcılara göre sekülerleşme dünyevileşme demektir, dünyevileşme ise profane bir düzeni ortaya koymaktadır. Ancak sekülerleşme kavramına dair Volkan Ertit, sekülerleşmenin İslâm dışılık, dinsizlik değil, toplumsal dönüşüm sürecinde “metafizik alanın (din, dinimsi yapılar, halk inançları, batıl inançlar vb.) toplumsal gücünün azalması”dır (Ertit 2017: 299).

Yukarıda zikredilen İslâmcılıkta Batı karşıtlığı söylemine uygun olarak 1960 ile 1990 arasında üretilen öykü metinlerinde Batı, Batılılaşma ve Batılı modernite eleştirisi önem taşımaktadır. Öykülerde Batılı modernite anlayışının toplum, kültür ve insan üzerindeki etkileri olumsuz imgelerle anlatılmış, Batılı düzen yabancılaşmış düzen olarak tanımlanmıştır. Rasim Özdenören, Türk modernleşme sürecinin istikametini İslâm karşıtı bir zihniyetin belirlediğini dile getirir (Özdenören, 1998: 41) İslâmî söylemde hâkim bir söylemi gösteren bu anlayış bağlamında İslâmî duyarlılıklı edebî eserlerin çoğunda değişim, yozlaşma ve yabancılaşma temaları ele alınmıştır. Öykücüler de aynı görüşlerle değişim olgusuna dayalı karakterler ile modernite, mekân ve kimlik gibi söylem biçimlerini işlemişlerdir. Nitekim İslâmî duyarlılıklı edebiyatçıların edebî faaliyetlerinde bulunmalarının arka planında Batı modernitesine karşılık vermek olmuştur. Nuri Pakdil bu yönde şunları belirtmektedir: “1969’da, M. Akif İnan, Rasim Özdenören, Erdem Bayazıt’la birlikte Edebiyat dergisini çıkarmaya karar verdiğimizde, bizi bu girişime zorlayan etken aslında tekti: Ülkü olarak Batıcılığı seçmediğimizi, yalnızca yerli düşünceye ve bunun tüm değer yargılarına bağlı olduğumuzu söylemek” (Pakdil, 1973: 105).

Öykülerin işlenen Batı, olumsuz bir dünyadan ibarettir. Batı’nın İslâmcılar arasındaki algısını görmek için Sezai Karakoç’un *Yitik Cennet* kitabının ilk metni olan “Âdem” başlıklı metnin ilk kısmının adı “Şeytan” kısmına bakılabilir. Metnin ilk cümlesi oldukça dikkat çekicidir çünkü bir zihniyet tanımlaması içermektedir: “Âdem’le Havva’nın Cennette öncesiz ve sonrasızmışçasına mutlu bir hayatı yaşadıkları zaman gibiydi hayatımız Batının soluğu bize gelmeden önce” (Karakoç, 2014: 7). Burada Batı’nın cennetten kovan, mutluluğu bozan bir şeytan olarak tanımlanması, İslâmcı medeniyet, anlayış ve sanat düşüncesinin kendini neyin karşısına konumlandığı görülmektedir.

Çalışmanın bundan sonraki kısmında öykü metinlerinin içeriğine odaklanılarak Batılı moderniteyi tanımlama temsilleri incelenmeye çalışılacaktır.

3.3 Modernite Söylemi: Kültürel Yabancılaşma, Yozlaşma ve Düzen Eleştirisi

İslâmî duyarlıklı öykücülükte yazarların ortak uzlaş konularından olan Batı modernitesi karşıtlığı bir söylem biçimi olarak sıkça işlenmektedir. İslâmcılık ideolojisinde verili olan “Batılılaşma yabancılaşmadır” fikri üzerinden şekillenen öykü metinlerinde Batılılaşmanın gösterdiği durumlar konu edinilir. Öykü metinlerinde modernite bir düzen söylemi içinde değerlendirilir, bu düzenin de yabancılaşma olduğu tezi öne sürülür. Modernite söylemi, kimlik ve mekân söylemleri üzerinden ortaya çıkmaktadır. Her üç söylem de birbiriyle ilişkili olduğundan metinlerde birbirlerinin yerine kullanılırlar. Çalışmanın bu kısmında öykü metinlerinden hareketle Batılı modernite algısının nasıl temsil edildiği incelenmeye çalışılacaktır.

Düzenin yabancılaşması kavramı İdris Küçükömer’e aittir. Küçükömer, yazdığı *Batılılaşma: Düzenin Yabancılaşması* (2007) adlı kitabında Türkiye’deki siyasal sağ ve sol görüşlerle ilgili önemli tespitler ortaya koymaktadır. Küçükömer’in temel önermesi Türkiye’de Batılılaşma kapitalistleşme ile mümkün olmuştur (2007:15). Yazara göre Türkiye’de Osmanlı devletinde olmayan kapitalist ve sınıfsal düzen yerleşmiştir (Küçükömer, 2007: 14). “Tarihi oluşum içinde sınıfsal yapısı açıkça görülemeyen bir devlette, batıcı-laik grup, ortaya çıkan anarşik ortamda iktidara” konmuştur (Küçükömer, 2007: 14). İslâmcılar ise Batılılaşma hareketini "taklitçi", "kopyacı" olarak nitelendirip İslâmî kurumları yaşatmak gayesinde olmuşlardır (Küçükömer, 2007: 14). Küçükömer, Tanzimat ve Cumhuriyet rejimiyle birlikte ülkede kurulan yeni düzeni ülkenin değerlerine ait olmayan şekilde ifade etmektedir.

İslâmî duyarlıklı öykülerde düzenin yabancılaşması, dini bir sistem içerisinde yüzyıllarca anlam kazanmış, geleneksel kalıplarıyla var olmuş ülkedeki değişimlerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Yazarlar siyasal ve toplumsal alandaki değişimleri Batılılaşma düşüncesi etrafında sorgulamaktadırlar. Sosyo-kültürel, ekonomik, sanatsal açıdan ülkedeki yeni düzeni, Küçükömer’in ortaya koyduğu kavram bağlamında değerlendirildiğinde, “yabancılaşmış düzen” anlayışıyla açıkladıkları görülmektedir.

Düzenin yabancılaşması kavramı öykü metinlerinde medeniyet fikrinin tartışılmasına vesile olmuştur. Rasim Özdenören, Sezai Karakoç başta olmak üzere yazarlar Batılı yaşam biçiminin egemen olduğu ülkede yok olma tehlikesi içinde olduğunu düşündükleri İslâm medeniyeti anlayışını savunurlar. Yazarlardaki hâkim görüşe göre İslâm medeniyeti modern medeniyet karşısında toplum içinde gerilemektedir

İslâmî duyarlıklı öykü metinleri için düzenin yabancılaşması demek, Rasim Özdenören'in kavramlarıyla Müslümanca düşünme ve yaşamanın olmadığı, kapitalist ve sömürgeci Batılı değerler ile ahlâkın hâkim olduğu bir düzen demektir (Özdenören, 2015: 20-23). Böyle bir düzen yazarlar için yabancı bir düzendir. Yazarlar İslâmî esasları bağlı bir toplum ve düzen ideali içinde bulunduklarından gayri İslâmî düzen şeklinde eleştirdikleri düzen içinde kendilerini öteki hissederek. Öykü metinlerinde Batılı anlayış ve teamüller, Batılı ilke ve normlar, Batılı kültür ve pratikler içinde varoluşsal sorunlar yaşayan Müslüman öznenin kimlik, mekân ve yaşam biçimi konusunda aidiyet bağı zayıf olarak gösterilir. Modern yeni düzen içerisinde Müslüman kişinin ne düşündüğü ve nasıl yaşadığı ortaya konulmaya çalışılmaktadır.

Yazarların metinlerinde Batılı modern yaşam tarzından kaçıp geleneksel değerleriyle ve İslâm inancıyla yaşamak isteyen insanların çatışması söz konusudur. Yazarların trajedik bir durum olarak gösterdikleri yabancılaşma düzeni içerisinde var olmaya çalışan insanların değişmeden kalabilmek için direnmeleri işlenir. Yazarların işledikleri çatışmacı modernite söylemi 1960 ile 1990 yılları arasında Türkiye'deki siyasal, sosyo-ekonomik, kültürel iklimle doğrudan ilgilidir. Ülkedeki hâkim yaşam pratiği olan modern yaşam biçimiyle karşı karşıya gelirler.

Modernite söylemi konusunda öne çıkan ilk yazarlardan biri Rasim Özdenören'dir. Modern İslâmî duyarlıklı öykü anlayışının kurucu ismi olan Rasim Özdenören "Müslümanca düşünmek" ve "Müslümanca yaşamak" odaklı fikri eserlerinde görülen bağlamlar çerçevesinde öykü metinlerini inşa etmiştir. Özdenören, İslâmcı duyarlıklı yazarlar içinde öykü türünde öncü bir isim olmasının yanı sıra öykülerinde işlediği duyarlılıklar konusunda da oldukça etkili olmuş biridir.

Rasim Özdenören'in yayımladığı ilk öykü kitabı olan *Hastalar ve Işıklar* kitabındaki modernite söyleminin arkasında yatan neden ülkede yaşanan kültürel

değişimle birlikte yeni bir çağın başlamış olmasıdır. Kitapta modernite söylemi değişim olgusuyla anlamlandırılır. Öykü metinlerinde kültürel şok yaşayan bireyler, yaşadıkları dünyada düşüncelerinin anlamsızlaşmasıyla karşı karşıyadırlar. Kültürel değişim bireylerin kendi arzusu sonucu gerçekleşmediği için bireyler değişime ayak uyduramazlar. Değişimin baskıcı bir yöntemle uygulanması sonucu da çözümsüz bir açmazın içinde bulurlar kendilerini. Böylece bunalımlı bir ruhsal durumla kontrollerini kaybederler. Kontrol kaybı metinlerde hastalık olarak ele alınır. Henüz ilk metin olan “Sabah”ta yaşanan değişimin bir şoku vardır: “Ne kadar değişmiş her şeyler, dedi, ne kadar değişmiş!” (s.8). Değişimin ani ve zoraki yapıldığı izlenimini verebilmesi için değişim olgusu, karakterin bulunduğu odaya “şark” diye bir ışık şeridinin düşmesiyle açıklanır (s.8). Işık şeridi odayı değiştirir. Değişimin istenmeyen, bir şok olarak değerlendirdiği fark edilir. Işık şeridinin odada yarattığı anlam “Çark” öyküsünde şöyle yorumlanır:

İlkin aceleyle kalkmak istedi, çünkü düşen bu ışık şeritleri, annelere haber taşıyan, aslında belki sevimli ama göze görünmez kuvvetleriyle korkutucu ve gammaz kuşlar gibi, her sabah, değişen bir gökyüzünün, eskimiş mağaraların, o mağaralarda yaşayan gulyabanilerin bitmez tükenmez haberlerini getirirler, bir süre yatağın üstünde, camların sathında bekleyerek her zaman için bayat, ama hep de yeniymiş gibi, bu neredeyse uğursuz diyeceği sabah haberini iyice algılatmak isterdi ona. Korkar ve titrerdi binlerce günden beri sürüp gelen durumun ilk defadır ki bugün değiştigini sezer gibi oldu ve kalkmadı yatağından (s.9).

Öyküde ışık şeridi metaforuyla verilen değişimin “sevimli ama görünmez kuvvetleriyle korkutucu ve gammaz”, “bayat ama yeniymiş gibi” ve “uğursuz” olarak nitelenmesi dikkat çekicidir. “Binlerce günden beri süregelen hayat” bir anda değişmiştir. Bu bireye korku ve titreme verir. Yeni değişim karşısında birey yatağına gömer kendini. Çünkü değişim onun anlayabileceği şekilde değildir. Bunu anlaması trajik bir ruha kapılmasına yol açar. Değişimin etkileri yavaş yavaş karakterin bulunduğu çevrede görülmeye başlanır. “Ricat” öyküsünde değişimin belirttiği eşya ve çevre, yazarın yaptığı tasvirlerle verilir: “Duvarların üstü pürüzlenmiş” (s.12). “Bir yanlarından gür acı yeşil otlar fışkırmış ve iki metre yüksekliğindeki duvarın, tepesi boyunca, sanki bir başka tarlalardan sökülen yabancı otlar gelişigüzel buralara serpiştirilmiş” (s.12). Değişimin “yabancı ot” imgesiyle verilmesi önemlidir, çünkü bu

metinden sonraki birçok İslâmî duyarlıklı öykü metninde modernite söylemi “yabancı ot” veya “ayrık ot” motifiyle verilecektir.

“Ricat” öyküsünde değişim tüm çevreyi dönüştürmeye başlamıştır. Yeni değişimlerle birlikte bireyler kendilerini bulundukları yere ait hissetmemeye başlar: “Ve sokağım. Hangi bir yanından baksam benim değil, benim çocukluğumun değil. Koşsam bu sokak o değil. Yıllardan sonra, yorgun geçen bir yolculukla, içli davetlerle beni bekleyen evime dönüyorum” (s.12). Bireyler kendilerini ait hissetmedikleri sokağın yeni halinden dolayı eve sığınır, içlerine gömülürler. Yazar ülkedeki değişimin izlerini tasvir ettiği sokak ile gösterir. Karakter ise kendisini bu sokağa ait hissetmeyerek ülkenin düzeni karşısında kendini öteki görmektedir. Yapılan çevre tasvirleri gibi insanlar da değişmiştir. İnsan tasvirleri modernite karşısında küçülmüş, ürkek bir hale dönüşmüşlerdir:

Yollarda bir yabancı insanlar, şapkaları gözlerinin üstünde, gözleri Yusuf kuyusu, ürkek, çekinden, yağmurdan kaçır halleriyle yanımdan... yanımdan ve bakmadan yıkıla yıkıla gidiyorlar. Buralar ne kadar geniş, ne kadar gökyüzliydi! Küçülmüşler küçülmüşler, avuç içi kadar (s.12).

İnsanların şapkalı olması yazarın modernite ve değişimi gösterdiği bir diğer söylemidir. Batılı modernitenin şapka ile anlamlandırıldığı görülür. Şapkalı insanlar; bir yağmura tutulmuş halde, küçülmüş, ürkek ve yabancı birer insana dönüşmüşlerdir. Ülke bu haliyle de bir “Yusuf kuyusu”na benzetilmiştir. Özdenören’in kuyu tasviri kendisinden sonraki birçok öyküde tekrarlanan bir metafor olacaktır. Kuyu metaforu modern anlamıyla öykü metinlerinde modernite söylemini gösteren bir işlevle dipsiz bir karanlık ve kötülük anlamlarıyla kullanılır. İnsanlar yeni düzende varoluşsal sorgulamalar içinde kendilerini kaybetmeye başlamışlardır: “Ben kimim? Onlar nedir benim için? ... Ben neyim? ... İçerlerine giremem, neyim ki? ... Yürüdüğüm tünellerde neyi beklediğimi bilmeyerek, nereye varacağımı bilmeyerek” (s.13-14).Modernite ile yitenler sadece bireyler değil, doğanın da her şeyi değişir. Artık “[K]ırk yıllık dostmuşçasına selâmlaştığı köylüleri, yaz sabahlarının yumuşak ve serin ışığını, kuşları, yıldızların sesini bütün bütün yitirmek üzere olduğunu biliyor[dur]” (s.16). Yazar değişimin ülkenin her tarafını ele geçirdiğini vurgular. Herkes ve her şey dönüşmektedir.

Hastalar ve Işıklar'da moderniteyi gösteren başka ifadeler de vardır. “Pus” öyküsünde modernite söylemi ölüm kavramıyla ele alınır. Ölüm insanların her şeyini esir alan, yok edici bir metafordur: “Ölüm artık evimizde hiç beklenmeyen ve her an beklenen bir tanrı misafiridir: onun ılık, ıslak, bulaşıcı havasında soluk alıyoruz” (s.17).

“Kan Otları” öyküsünde değişim çürümeyle tasvir edilir. Öyküde çatırdayan ve geleneği temsil eden bir ev yıkılmak üzeredir. “Her yanından fare tıkırtılarına benzeyen çürüyüşün keskin uçlarını duyuyorum. Çöküntünün çınlayan seslerini. Çatırdıyor ve dipten sallanan bir kazmayla elle tutulur bir yıkım” (s.23).

“Mani Olunmuş Adam” öyküsünde “içinin bir yerinde köşeli bir taş gibi duran ad veremediği hastalık” (s.25) olarak tanımlanan modern söylem içeriği daha sonra “yabancı madde”, “sinema”, “apoletler”, “turist” kelimeleriyle anlam bulur:

Bacakları bir çuval gibi, bir yabancı madde gibi sarmışlardı onu, silkinip kurtulabilir mi –bunu çok denemişti, her seferinde de büsbütün yorulduğunu, büsbütün yıkıldığını, yenildiğini görmüştü. Bu durum sürdükçe, bu ne yaptığı belirsiz yüzler, boyalar, sinemalar, birer fişek gibi uçup uçup havaya karışan kelimeler, apoletler, bu türlü türlü her şeyler, incik boncuklar birer turist gibi yanından geçtikçe yeni bir denemeye girmek gereksizdi (s.26)

Öykünün devamında kullanılan “her şeyi yutan girdap” (s.27) tasviri daha sonra özellikle Ali Haydar Haksal’ın metinlerinde “anafor” kelimesiyle karşılık bularak modernite söylemini açıklayan bir kelime olacaktır. “Profil” öyküsünde kullanılan “karanlık gerçek” (s.28) ise Sezai Karakoç’un ve Ali Haydar Haksal’ın metinleri başta olmak üzere neredeyse bütün İslâmî duyarlıklı metinlerde kullanılan bir imgedir.

Özdenören Batılı anlayışla kurulmuş olan düzeni karanlık, girdap, anafor, kuyu gibi imgelerle açıklamaktadır. Bu imgelerle psikolojik, sosyolojik ve kültürel manada düzeni sorgular. Özdenören, *Hastalar ve Işıklar* kitabında değişmekte ve dönüşmekte olan, dolayısıyla yabancılaşmış olan düzeni genel itibariyle hastalık teşhisiyle ele almaktadır. Kitaba adını veren hastalık, yazarın toplumsal düzene dair ortaya koyduğu düşüncelerini ortaya koymaktadır. Daha ilk öykü kitabında Özdenören modernite söylemini hastalık ile göstererek öykücülüğündeki ana temayı inşa etmektedir.

Modernite söylemi konusunda öykü metinlerinde yoğun içerikler bulunan Sezai Karakoç şiirleri, düz yazıları ve öykülerinde işlediği konularıyla Batılı moderniteye karşı tavrı sergileyen bir yazardır. Karakoç’a göre İslâm medeniyeti ne Doğu’dur ne de Batı. İslâm medeniyeti kendi başına var olan, bir hakikat ve kalp medeniyetidir. Kur’ân’ın gösterdiği İslâm medeniyeti vahiy kaynaklıdır. Karakoç Batı medeniyetini ise “tehlike medeniyeti” olarak görür. Çünkü Batı kendi medeniyetini sürekli yok ederek var olur. Batı medeniyeti topyekûn savaş ve topyekûn savunma anlayışı içindedir (Koçak, 2016: 58-61).

Sezai Karakoç, fikri yazılarında olduğu gibi öykü metinlerinde de medeniyet hakkındaki söylemleri ile dikkat çeker. Sezai Karakoç’un 1978 yılında yayımladığı ilk öykü kitabı olan *Meydan Ortaya Çıktığında* (1979) ile 1982 yılında yayımladığı *Portreler* (1982) adlı kitaplarında yer alan öykülerde batı dışı bir medeniyet söylemi bulunmaktadır. Karakoç’un diriliş düşüncesiyle ortaya koyduğu medeniyet söyleminin kurgusal karşılığı olan öykü metinleri, Batı ve Batı modernitesi aleyhindeki söylemlerle inşa edilmişlerdir. Metinler benzer düşünceleri aktardığı için Karakoç öykü kitaplarına *Hikâyeler I* ve *Hikâyeler II* adını vermiştir. Birbirleriyle aynı imge ve çağrışımları anlatan öykülerde medeniyet söylemi “karşı medeniyet” olarak gösterilen Batı ile mücadele etmektedir. Bütün öykülerin ruhuna sinmiş olan medeniyet söylemi genellikle çökmüş ya da çökmekte olan bir medeniyettir. Ancak Karakoç’un diriliş düşüncesine uygun olarak öykü metinlerinde her şeye rağmen ortaya bir insan çıkar ve yeni umutlar ile medeniyetin küllerinden doğacağı müjdesini verir.

Meydan Ortaya Çıktığında (1979) kitabındaki öyküler savaş sonrası bir kentten izlenimleri yansıtmaktadır. Kentte doğa tahrip edilmiş, insan ise hiçleşmiştir. Kente bombalar atılmış, kanlar içinde kalmış bir insanlık vardır (s.21). İkinci Dünya Savaşı sonrası kentlerin yıkımı, insanların hiçleşmesi öykünün arka planını gerçekçi bir söylemle doldurmaktadır. Ancak öyküde bir kentin çöküşü bir mekân söylemi bağlamında ele alınmaz. Öyküde kent, savaş ve yıkım sembolik, imgeli bir dille aktarılır. Öyküde asıl öne çıkan kentteki yok oluşun bir yabancılaşma problemi ile yorumlanmasıdır.

“Meydan Ortaya Çıktığında” öyküsü Karakoç’un medeniyet söylemini aktarmaktadır. Öyküdeki kent hayatı kendi öz değerlerinden kopartılmış, yozlaşmış ve yabancılaşmış bir medeniyeti tanımlamaktadır. Öykünün giriş cümlesi “Ayağımı sürterek kente doğru yürüyorum” (s.7) şeklindedir. Anlatıcı yıkılmış, metruk kentte dolaşırken kenti bir metafor olarak kullanır. Yeni kent düzeninde anlatıcının bildiği medeniyet anlayışından farklı bir düzen vardır. Çünkü “Kentten özümü attılar biliyorum” (s.7) diyen anlatıcı için yeni düzen özünü kaybetmişlik demektir. Bu yeni düzen özsüz bir kent yaratmıştır. Kentin yeni düzeni şu şekilde tanımlanır:

Yoksa hangi kent? Surları asurluların yıktığı, çamlarını aşırıların devirdiği, dolaylarında kadınların gebe kalmaz olduğu, neslin durduğu, dağların birbirine çarptığı, yıldızların körün göz akı gibi aktığı bir meydan bu. İşte ben ayaklarımı, suçlardan yapılmış sırça fırçalara sürüye sürüye, içimi kanata kanala o meydana doğru sürükleniyorum. O meydana doğru çekiliyorum. (s.10).

Yeni kentte yok olmuş bir medeniyet vardır. Yok olan medeniyet insanları sefalet düşürmüş, sefalet ise bir özsüzlük hali olarak değerlendirilmektedir:

Şehirde sefalet artmış, politika kızırmış, ihtiras birbirinden ayrılmazcasına siyaset ve devlet adamlarının ruhunu sarmış, zengin muhitler adeta gelmekte olan yenilgiye hazırlanmanın telaşı içinde kozmopolit çevreye kurtarıcı gibi sarılmış, camiler ve tekkeler daha çok dolar boşalırken halk kurtuluş için umudun her türlü tabiatüstü imkânlarını dahi yoklar olmuştur (s.42).

Modern hayat her anlamda kenti ele geçirmiştir:

Şehrin eğlence yerlerinde yine yabancılara özenilerek kurulmuş şarkılı gazino ve kulipler bütün safahatıyla devam eder, devlet adamlarının konaklarında ve dairelerinde bin bir siyasî çırpınışlar akıp giderken, bir yandan da, belki de kısa bir zaman sonra istila edilerek tarumar edilecek kuruluşlar, sanki ebediymişçesine, muhteris eller tarafından parçalanırcasına dört yana çekilip duruyordu. Ne esaret, ne sürgün ve ne ölüm düşünülüyordu (s.44).

Yok olan medeniyetten arda kalanlar ise şunlardır: “Anıyorum doğduğum şehrin dağ dağ harabelerini. Cami yıkıntılarını. Ağıllaşan cami avluları. Taşlaşan, kayalardan bir parça olan hamamlar. Mezartaş yığıntısı haline gelmiş evler. Yalnız diri kalmış sarnıçlar” (s.37). Metinde Batılı değerlerin, eğlence anlayışın eleştirisi yapılmaktadır. Batılı değerlerin kentte hâkim oluşu yabancılaşmış bir hayatı gösterir. Yazar bir çürümenin tasvirini verir. Çürüme esarete, sürgünlüğe ve ölüme benzetilir.

Bu hal bir kâbus olarak da tanımlanır: “Ahmet, ne kadar sürdüğü bilinmez bir kâbustan uyanmış gibiydi”(s.45). Kâbustan uyanmakla Karakoç’un diriliş düşüncesi öyküde kendini belli eder. Her şeye rağmen asıl medeniyetin bir gün geri geleceği umudu öyküde belirir: “Ahmet, yerle bir olmuş bir malzeme yığınınından yeni bir hayat kurdu. İşi, yuvası ve çocukları oldu” (s.46). Karakoç’un diriliş düşüncesinde her şey yeniden ve yeniden doğmaktadır. “Meydan Ortaya Çıktığında” öyküsünde Batılı bir modernitenin ele geçirdiği İslâm medeniyetin bir gün yeniden ihya olunacağı umudu yeşertilmektedir. Çünkü her zaman mücadele eden bir insan bulunur Karakoç’un öykülerinde:

Yenilmiş, hatta bir anlamda çok uzun süreli bir tutsaklığa düşmüş olsa da, gerçekte, savaşı onurla karşılamış ve sonra da çok uzun süreli bir dirilişin yolunu tutmuş olan mazlum halkının ortasında, onu ayakta tutan görünmez binlerce sütundan biri olarak, yaşamını sürdürüyor, uzaktaki ‘Altın Ülke’ye sırtında taş taşıyan bir işçi olduğunu hiçbir zaman aklından çıkarmıyor, ‘Alan’ın kutlu gözleri gibi parlayan günlerin içinde içten içe yanan bir gerçeklik mumu gibi yazgısının fitilini yavaş yavaş yakarak tüketiyordu. (s.47).

Karakoç’un Batı modernitesine karşı ortaya koyduğu söylem biçimlerin belirttiği bir diğer öyküsü “İz” öyküsüdür. Bu öyküde modernite bir ev metaforuyla anlatılır. Öykünün hemen girişinde yıkılmakta olan, onarılamaz bir evin tasviri yapılır (s.48). Evler birbirine dayanmayan, tek başına kalmış halleri ile gösterilir. Ev metaforu, parçalanmış, birlikten kopmuş, toplumsal hüviyetini kaybetmiş bir medeniyeti ifade eder. Ancak bu öyküde de medeniyeti koruyan bir diriliş insanı vardır: “Kenti değilse de, kendi evini gücünün son damlasına kadar koruma karar ve iradesinden bir zerre kaybetmemiştii” (s.51). “Ziyaret” öyküsünde ise mezarından kalkan birkaç ölünün bir kasabaya ziyareti konu edinilir. Ölülerin geldiği kasaba da diğer öykülerde olduğu gibi yıkık haldedir: “Kasaba’nın bulunduğu yere geldiklerinde, şaşkınlıkla, bir harabeden başka bir şey göremediler” (s.62). Ölüler kentin eski kent olarak bildikleri dağın yamacında değil de ovada kurulmuş olduğunu görürler. Bu ifadeyle Karakoç dağ yamacına kurulmamış olan yeni kentin özünden koptuğunu anlatmaktadır. Çünkü Karakoç’un İslâm şehirleri bir dağa yaslanan şehirlerdir. Dağa yaslanmayan şehir imgesi ise özünden kopmuş bir şekilde anlam bulur. Ölüler dağa yaslanmamış olan yeni kentin düzenine hem şaşırır hem de ondan ürkerler:

'Baksanıza, aşağı inmişler. Işıklar yanıyor orda. Dağı terkedip aşağı inmişler.' Sonra bir sessizliğe gömüldüler. İçten içe ürperdikleri anlaşıyordu. Ovaya, düzlüğe inmesi bir kentin, bu yeni bir şeydi. Korkutan, Ürküten bir gey. 'Bizden sonrakiler Dağdan hoşlanmıyorlar galiba' diyen biri sessizliği bozdu. 'Yükseklikten hoşlanmıyorlar desene' diye karşılık verdi bir başkası. Bir üçüncüsü, bu konudaki düşüncesini : 'Onlar Dağı boşladıklarını sanıyorlar ama, kimbilir belki de Dağ onları koğmuştur' diye belirtti. Biri de şunları ekledi : 'Her düşüş, bir yükseliş sanılır. Ya da, en azından bir yükseliş adına olur' (s.63).

Yazar, medeniyet söylemini dağ ve ova arasında zıtlıklar kurarak değerlendirir. Dağ medeniyeti ve ova medeniyeti şeklinde geçen tanımlamalar İslâm medeniyeti ve Batı medeniyeti arasındaki en temel farklarından biri olarak sunulur. Aşağı ve yukarı sözcükleri ile iki medeniyetin değerleri ortaya konulmaktadır. Yükseklik olarak görülen İslâm medeniyetidir, alçaklık ve düşüş olarak görülen ise Batı'dır. Öyküdeki ölümler kasabada bir kahvede insanların sohbetini dinlerler. Ölümlerin duydukları şeyler ile Karakoç çağdaş modernite söyleminin uğraşlarını birer çürüme olarak tasvir etmektedir:

Hayaller alınıp satılıyordu. Ellerindeki kâğıtlar da senetler, faturalar ya da ticarete ilişkin belgelerdi. Onlara bakıp bakıp bir davranışta bulunduklarına göre, başka türlü olmasına imkân yoktu. Seçilen, ilk anda kulağa çarpan kelimeler de bu sanıyı güçlendiriyordu; para, kredi, ücret, mal, seçim ve benzeri kelimeler, tavana doğru kirli sinekler gibi yükseliyor, sonra kahvenin dumanlı havasında uçuşarak kondukları her yerde leke bırakıyorlardı (s.65).

Öyküde yeni medeniyet karşısında İslâm medeniyetini sembolize eden cami ise bir ölüye dönüşmüştür (s.65). Yazar bu imgeyle düzenin yabancılaştığını, değerlerin çürüdüğünü anlatmaktadır. Kente bir çözüm getirmek isteyen ölümler ise burada "anamlı" bir şey bulamazlar. Çünkü insanlar "ölmeden önce ölmüşlerdir" (s.67). Karakoç'un imgelere ve sembolik anlatıma dayanan *Meydan Ortaya Çıktığında* kitabında Batılı modernite söylemi, metruk bir kentin çürümüş düzeni ile mana bulmaktadır.

Sezai Karakoç'un *Portreler* (1982) kitabındaki öykülerde de modernite söylemini gösteren ifadeler vardır. *Portreler*'de modernite söylemi yazarın *Meydan Ortaya Çıktığında* kitabında yer alan düzen, yabancılaşma ve diriliş düşüncelerine benzer ifadelerle kurulur. Kitaptaki "Tuzak ya da Son Günler" öyküsünde kent yaşamındaki hayat tarzından kaçan Halil Bey dışarıdaki hayata karşı evde olmayı tercih eder. Halil Bey yabancılığını cennetten kovulmuşluk hissi ile tanımlar:

“Cennetten kovulmuşlardı. Fakat Tanrı tarafından değil. Şeytanın aldattığı atalarının hatasıyla Cennetten mahrum olmuşlardı” (s.50). Yazarın İslâmîyet’in yaradılış görüşüne uygun olarak yaptığı benzetmede “şeytan” ifadesiyle anlam kazanan Batı’dır. Cennetten kovulmak ise yabancılaşmadır. Sezai Karakoç’un *Yitik Cennet* kitabının ilk metni olan “Âdem” bölümünde Şeytan, Batı’yı gösteren bir şekilde işlenmiştir. Metnin ilk cümlesi oldukça dikkat çekicidir çünkü bir zihniyet tanımlaması içermektedir: “Âdem’le Havva’nın Cennette öncesiz ve sonrasızmışçasına mutlu bir hayatı yaşadıkları zaman gibiydi hayatımız Batının soluğu bize gelmeden önce.” (Karakoç, 2014:7). Batı’nın cennetten kovan, mutluluğu bozan bir şeytan olarak tanımlanması, İslâmî medeniyet düşüncesinin kendini Batı karşısına nasıl konumlandığını açıkça göstermektedir. Karakoç’un öyküde “atalarının hatasıyla” şeklinde ifade ettiği durum ise Batılı modernitenin rejimin eliyle hâkim bir yaşam biçimine dönüştürülmüş olmasıdır.

Sezai Karakoç’un öykülerinde modernite söylemi insanların değişimine, özlerinden kopmalarına neden olan bir işlevle konu olur. Geleneksel yaşam biçimi ve ahlâkından gelen insanların kendilerine ait olmayan bir zihniyetle yaşamak zorunda bırakılmaları sebebiyle insanlar yabancılaşma ve yozlaşma tehlikesi içinde bulurlar kendilerini. Nitekim Karakoç, Batılı medeniyeti bir tehlike medeniyeti olarak tanımlar (Koçak, 2016: 58-61). Batılı modernite Karakoç’un öykülerinde ülke insanının fitratına aykırı bir şekilde ele alınır.

Rasim Özdenören ve Sezai Karakoç gibi Mustafa Kutlu’nun da henüz ilk öykülerinden itibaren batı modernitesine karşı bir söylem geliştirilmiştir. Yazarın Anadolu insanına ve doğasına ait olmayan unsurlar olarak gördüğü modern yaşam biçimleri olumsuz imgelerle anlatılmaktadır. Mustafa Kutlu “Modern çağın ürünü olan her şeye karşıyım” der (1982: 302). Modernitenin Allah’a karşı isyan bilinci olduğunu vurgular: “Bütün bunlar haddi aşmaktır. İsyandır” (Kutlu, 1982: 302). Öykülerinde değişimi anlattığını söyleyen Kutlu, değişim olgusunu ise modern zamanlarda geleneksel hayatın değişimi olarak dile getirir (1982: 303). Değişimi sancılı bir süreç olarak gören yazar, Türkiye’nin en büyük meselesinin bu olduğunu anlatır (1982:303). Yazar modernitenin yabancılaşma düzenini trafik, apartman hayatı, konut sorunu, içki iptilas, yalnızlık, zevkperestlik, nihilizm arasında bağlantılar kurarak konu edinilir.

Kutlu'nun ilk öykü kitabı olan *Ortak Adam* (1970) kitabında yer alan “Bir Mektup” öyküsünde batı, “kuzeyli barbarlar” olarak tanımlanır (s.75). Öykü kasabanın tahrip edilerek modern kente dönüştürülmesini eleştiren bir metindir. Öyküde; kasabada yapılan yüksek binalar, insanların işlerini bırakarak inşaatçı olması ve herkesin kapısının önüne “Mercedes araba” çekmesi bir modernite karşıtlığı ile gösterilir. Öyküde batı modernitesi, insanları emeksiz kazanca götüren, onları hırslandıran, sahip oldukları insani anlayıştan sıyrarak onları değiştiren bir şekilde anlatılır. Kutlu'nun diğer metinlerinde genellikle olumlu ifadelerle anlattığı ve halkın güzel yüzü olarak gösterdiği esnaf kesiminin değişimi modernitenin insanı dönüştürmesine örnek olarak öne çıkarılmaktadır. Esnaf insanları Mercedes arabaya binmeye, borsa işlerine girmeye, bono ödemeleriyle işlerini yapmaya başlamıştır (s.76). Toplumsal yaşamda geleneksel iş ve eylemlerin, sosyo-ekonomik düzenin değişmeye başladığını anlatan Kutlu, bunun nedeni olarak dikkat çektiği Batı modernitesine karşı tavrını açıkça gösterir. Modernitenin memlekete yabancı olduğunu, memleketin sahip olduğu özü değiştirme tehlikesini içerdiğini belirtir. Yazar sonraki öykülerinde modernitenin sancılarını üzerine daha çok eğilmeye başlamıştır.

Mustafa Kutlu'nun öykü metinlerinde de toplumsal değişim olgusu, Batılı modernitenin geleneksel unsurlar üzerine egemen bir konuma gelmesi ve böylece insanların değişimiyle açıklanmaktadır.

Mustafa Kutlu'nun *Yokuşa Akan Sular* (1979) kitabı yazarın Batı modernitesine karşıt olan söylemlerini işlediği bir metindir. Bu kitap dönem içindeki hâkim siyasal politika olan sanayileşme arzusuna karşı yazılmış (Kutlu, 1982:303), düzenin değişim olgusunu sloganlaştırarak yabancılaştırmaya sevk eden anlayışının eleştirisi niteliğindedir. Yazar kitabın girişi mahiyetinde olan ve kitapta işlenecek olayın açıklaması şeklinde olan “Mukaddime” kısmında kent hayatındaki değişimleri anlatırken kentlerde yaşayan modern hayatın insanın özünü nasıl yıktığını ve ona verdiği yeni düzenle onu nasıl değiştirdiğini gösterir. Metindeki modernite söylemi gelenekten ve dinden uzaklaşan insanın aldığı yeni hal anlatılmaktadır: “Unut sabah namazında safta durmayı. Nöbettesin. Unut amcaoğlunun cenazesini, fazla mesai. ... Bak eller dünyayı değiştirmişler, sen de değiştir dünyanı. Yarınlar senin” (s.9). Yazar

“yarınlar senin”, “sen de değiştir dñyayı” gibi Batı modernitesinin ilerlemeci yönñnñ vurgulayan sloganlarını anlatarak modernitenin insanı sömñren yapısına eleştiriler getirir. Batılı siyasal kavramlardan referandum da “gâvurca” bulunur (s.39). Okuma yazması kıt olan Cevher Bican henüz on yedi yaşında, köyünden bir farikada çalışmak için dayısı tarafından kente çağırılmıştır. Bican kente ilk kez gelir. Kente gelir gelmez demir fabrikasının dökümhane kısmında çalışmaya başlar. Fabrika onu korkunç gürültüsü, işçilerin irileşmiş gözleri ve bir mahşer havasında karşılar (s.13). Fabrika konusunda verilen atmosfer insanın insanlığından çıktığı bir şekilde tasvir edilir. Bican tedirgin bir ruh haliyle fabrikada işe başlar. Bican makinenin kendisini “dişlileri arasına alarak öğñteceęi” korkusuyla makineye bakar (s.14). Farikadaki ateş içindeki kazanlar cehennem misali bir görüntü ile yansıtılır. Burayı görür görmez Bican şöyle der: “Cehennemin leylim kuyusuna düştük. Kurtuluş bundan geri mümkñnsüz, medet Ya Resulallah” (s.15). Bican fabrika çıkışında “kulağının yarısı kopmuş, tüyleri dökñlmüş, meczup bir kedi” görür (s.21). Kedinin görüntüsü Bican’ın değişeceği hali gösterdiği gibi yazarın moderniteye olan bakışına da işaret etmektedir.

Mustafa Kutlu kitabında kenti yabancılaşma olgusuyla açıklar. Bireylerin yaşadığı dönüşüm onları özünden kopartarak yabancılaşmalarına neden olur. Çünkü “hiçbir şeyin asıl rengi belli değil”dir (s.23). Bu durum karşısında Bican yabancılaşma korkusu yaşar: “Aslımızı yitirmesek iyidir” (s.23). Bican’ın korkusu yaşanılacak olan yabancılaşmanın korkusudur. Bican taşradan gelen biri olarak belli bir form, belli bir öz taşımaktadır. Modernite ise bu formu ve özü dönüştürmektedir. Bican’ın “aslımızı yitirmesek iyidir” endişesi bu bakımdan önemlidir. Yazarın yabancılaşmayı özünden kopmak olarak gördüğü anlaşılr.

Yokuşa Akan Sular’da geldiği kentte kendini kaybeden Bican, namazlarını kaçırmaya, ibadetlerini aksatmaya başlar. Modern hayatın işi gücü arasında dinî inancının emirlerini unuttur. Unutma hali yazar tarafından önemle üzerine durulur. Modern hayat unutuluşun yeri olarak anlatılır. Unutma hem kendini hem geçmişini hem de gelenek ve inancını unutma şeklindedir (s.49). Modern hayat insana hafızasız bir zihin bırakır.

Öyküdeki ana karakter olan Bican kente ilk geldiğinde modern hayat tarzını garipseyen, modern hayatın giyim, biçim ve eylemlerini tuhaf bulan biridir. Yazar

Bican'ın modern hayat karşısındaki çekincelerini dile getirerek söylem biçimini karşıtlık üzerine kurar. Ancak modern hayatın insana sihirli gelen yönleri de metinde işlenerek modernitenin değişimdeki cazibesine vurgu yapılır.

Bican fabrikada çalışırken bir haftalık ara tatilde geldiği kenti dolaşma fırsatı bulur. Kalabalık bir meydanda insanlara ve binalara bakarken şaşırıp kalır. İnsanların tavırları garibine gider. Köpeğiyle dolaşan yaşlı bir kadın dikkatini çeker. Genç kızların giyimleri, renkli ve hareketli oluşları Bican'ın alışık olmadığı bir dünyanın canlı gösterisi gibi geçer gözlerinin önünden (s.34). Bican modern hayatın bu yüzünü sevmez: “Ter, parfüm, kir, ayak, ağız kokuları” (s35) bir girdabın içinde hissetmesine sebep olur. Sahilde gördüğü yaşlı bir kadını “leş gibi şişman” olarak tanımlar (s.35). Kadınların giyimleri, davranışları, erkeklerle el ele dolaşmaları Bican'ın başka bir dünyada olduğunu anlamasını sağlar. Yazar, Bican'ın gördüğü görüntüleri yorumlanırken modern hayat tarzına olumsuz imgelerle yaklaşılr. “Leş gibi”, “sarkık çıplak omuz”, “çirkin ihtiyar”, “utanmaz kızlar” (s.34-35) gibi sıfatlar yazarın modern yaşam biçimine dair düşüncelerini ortaya koymaktadır. Özellikle kadınların yaşam tarzına dair verilen sıfatlar değerlendirildiğinde yazarın Batılı modern yaşam biçimine olan karşıtlık tezini kadın söylemi üzerinden kurduğu söylenebilir. Bican gördüğü manzaralar karşısında değişmeye başlar. Değişimi önce şekilsel olur. İnsanların giyindiği gibi giyinmek ister. Bunun için yeni kazak ve ayakkabı almak ister (s.41). Modern hayatın göze hoş gelen cazibeleri böylece onda etkisini gösterir. İnsanlar önce şekilsel daha sonra düşünsel anlamda değişirler. Fakat bunun farkında değillerdir. Mustafa Kutlu'nun “unutma” ve “hafızasızlık” ile ele aldığı gibi “farkında olmamak” da modernite söylemi için kullandığı önemli bir sözcüktür. *Yokuşa Akan Sular*'daki “İkindiyi Unutmak” öyküsü bu işlevle yazılmış, modernitenin insan yönünü gösteren önemli bir metindir.

“İkindiyi Unutmak” öyküsünde Recai Bey kendisine çokça yardımı dokunmuş olan İhsan amcasının ölmüş olduğunu bile bilmez: “Bize yaptığı iyilikleri buradan dizens Fizana gider. Son bir defa gidip elini bile öpemedik. Biz adamlıktan çıktık Kâmil, temelli çıktık” (s.48). Yazarın “adamlıktan çıkmak” olarak belirttiği şey özünden çıkmaktır. İnsanlar yaşadıkları yerin ahlâkına uygun yaşamaya başladıkları an özlerinden kopmaya başlarlar. “İkindiyi Kılmak” öyküsünde zihninde ikindi

namazını kılmak olan öğretmen Recai Bey bütün gününü faturalarını ödemek üzere uzun kuyruklu sıralarda geçirir. Recai Bey kuyrukta beklemek ile kaçırmak üzere olduğu ikindi namazını kılmak arasında büyük bir telaş yaşar. Bu kaygı, yitirilmek üzere olan dinsel değerler ile modern hayat meşgalesinin büyük kavgasıdır. Recai Bey'in zihninde olan endişe dindar insanın trajedisini göstermektedir. Faturalarını zamanında ödemek için saatlerce kuyrukta beklerken zaman geçer, namaz kaçar. Camiye gidip namaz kılmak mı, faturaları ödemek mi? Recai Bey ikindi namazını kılmak için sıranın bitmesini beklerken akşam ezanının sesini duyar. Bu durum Recai Bey'i çok etkiler ve faturayı ödemedi kuyruktan ayrılır. Ancak ikindi namazının da vakti geçmiştir. Recai Bey'in kendisi için çok önemli olduğu belli olan namaz kılmayı bekletirken yabancılaşmaya doğru bir değişim gösterdiği sezilir. Kuyruktan ayrılırken yabancılaşmayı fark ettiği için midir, yoksa büyük bir kızgınlık mı yaşar pek anlaşılmaz. Ancak Recai Bey'in ikindiye mutlaka kılması gerektiğine olan inancına rağmen kuyrukta beklemeye devam etmesi, onda dinî değerlerin çözülmeye doğru gittiğinin göstergesidir. Recai Bey'in akşam ezanının sesini duyarken içinde yaşadığı inanamama ve şok hali onun hala dinî ritüellere büyük bağlılık içinde olduğunu gösterse de bir yabancılaşma yaşadığı da anlaşılmaktadır. Kutlu, "İkindiyi Kılmak" öyküsünde dinî hayatın modern yaşamda nasıl olabileceğini sorgularken, önceliklerin ne olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu durum modernitenin düalist kişilikler ortaya koymasıyla açıklanır. "Bayramdan Kaçanlar" kısmında da düalizm örnekleri vardır. Bican davetli olduğu dayısının evine gider. Evin kitaplığında bulunan *Fi Zılâli'l Kur'ân* kitabı ile "azgın boğa" biblosu yan yana durmaktadır (s.55-56). Çelişki gibi duran görüntü modernitenin dindar kesime uyguladığı bir trajedi olarak yorumlanır. Evdeki tasvirler düalizmi daha net gösterir: "Koltuklar, kütüphânenin önünde oniki kişilik yemek masası, sandalyeler, mermer pirinç sehpalara, masalar, vitrinler, her yanda tropikal bitkiler. Yerde bir ucu katlı seccade. Duvarlarda kâbe resimleri" (s.58). Evdeki her şey modernleşme ile gelenek arasında sıkışmış, ikisini de doğru dürüst yaşayamayan insanların genel halini göstermektedir. Bu durum trajedik bir ruh halinin yansıması şeklindedir.

Yokuşa Akan Sular kitabında modernitenin kavramlarıyla anlatılan değişim olgusu genel manada yabancılaşma ile belirtilmektedir. "Sen de değiştir dünyanı", "yarınlar senin" modernitenin temel argümanlarıdır. Bu değişim için zaruri ekonomik

süreçler insanı köleleştiren bir düzeni yaratır. Bu yabancı düzende insan kendisine, ailesine, değerlerine, çevresine, her şeye yabancılaşır. Yabancılaşan bireyin değişimini sorgulaması beklenemez. Çünkü yabancılaşan insan fitratın kopmuş, özünden ayrılmıştır. Kitaptaki Bican'ın değişimi bir seçim sonucu gerçekleşmemiştir. Bican kente gelirken her şey karşısında yaşadığı şaşkınlık ve gariplik sonucu burada gördüğü modern hayatın büyüüne kapılarak bunların gerçek olduğuna inandırmıştır kendisini. Dayısının oğlu Yusuf'la geçirdiği arkadaşlığı giyiminin değişmesine, sahilde kalabalıklar içinde yüzmeye başlamasına vesile olmuş, amcazadesinin oğulları ve kızlarıyla kurduğu diyalogla da değişmek gereği hissetmiştir. Bu nedenle Bican modernleşmek gerektiğine kendisini inandırmıştır. Bican'ın eğitim ve öğretim almamış, kıt bir okuma yazmaya sahip olması neticesinde yaşadığı değişimi sorgulamasına akli yetmemiştir. Bu nedenle değişirken kaybettiklerinin acısını duymaz. Bican değiştiğinin farkında bile değildir. Sadece değişmek gerektiğini bilir. Değişimin kendisi için daha iyi olacağını düşünür. Bu nedenle öykünün sonunda bir grev yürüyüşünde öldürülmesi değişimi gibi tesadüf olmuştur (s.87). Yazar değişimin bir bedeli olması gerektiğine inandığı için Bican ölmüştür. Bican'ın ölümüyle yazar, modernite karşısında geleneğin bir sözünün olamayacağını da göstermiş olmaktadır. Yazarlar kültürel yabancılaşmayı ölüm olarak gördüklerinden genellikle yabancılaşan karakterleri öykünün sonunda ölürler.

Ya Tahammül Ya Sefer (1983) adlı öykü kitabında Mustafa Kutlu, Batılı moderniteye olan karşıtlığını doğrudan gösterecek şekilde dile getirmektedir. Yazarın Batılı bir düzene giren ülkenin kurtuluşu için arayış içerisinde olduğu görülmektedir. Kurtuluş Savaşı vurgusu yapılarak henüz gerçek kurtuluşun sağlanamadığı belirtilir: “Anadolu’nun kurtuluş savaşı ruh cephesinde henüz yapılmadı...” (s.79). Yabancı düzenden kurtulmak için yerli fikirler öne sürülür. Yerli düzenin tahsisi bir cihada benzetilir: “İlim ve ahlâk, hak ve adalet uğruna girişeceğimiz bu cihâd... Millî hayat mazinin derinliklerinden gelerek istikbale doğru akan bir nehir gibidir...” (s.79). Yazar düzenin değişimi için yeni neslin kahramanlarına seslenmektedir:

Yeni neslin velisi olacak zihniyet, gençliğine bir ruh aşılacak ahlâk kahramanlarını yaratabildi mi? Yüksek kürsülerden güzel şeyler söyleyen mürşitlerin gençlikte doğmasını istedikleri imanın mahiyetine dair bu güne kadar bir kelime öğrenilemedi. Neslimizin nasipsizliği, aradığının ne olduğunu tanıtacak bir mürşide rastlamayışı olmuştur... Memleket gençliğinin hangi ellerin hatası yüzünden

asırlardan beri nasıl çorak ve akıbeti meçhul yollarda ne gibi gafletlere... Duygu ve ideal sahasında sahipsiz bırakılmış Anadolu çocuklarını, Anadolu'nun yanık bağrında bir bayrak altında toplanmaya çağırıyoruz (s.79).

Anadolu çocuklarının bir bayrak altında toplanma çağrısının dayanağı ise Kur'ân-ı Kerim'dir: "Evvelâ insana kıymet vermemiz lâzımdır. Kur'ân-ı Kerim'in insanı eşref-i mahlûkat sayan hükmüne hürmeten başka kurtarıcı yolumuz yoktur" (s.79). "Bizim ahlâkımız hürmet, hizmet ve merhamet prensiplerini kendinde birleştiren aşk ahlâkıdır" (s.79).

Ya Tahammül Ya Sefer kitabında da Kutlu, Batılı modernite anlayışının ahlâkına da vurgu yapmaktadır. Metinde modern yaşam biçimi eleştirilir. Eskiden bir medresede eğitim alan, İslâmî dava için mücadele eden Asım karakterinin ailesindeki değişimler, Batılı modernite ahlâkının sahiplenilmesi sonucu gerçekleşmiştir. Asım, evlendiği Fetanet'in seküler, Batılı bir sınıftan gelmesi nedeniyle kendisi de değişir. Asım'ın bir kızı ve İlhan adlı bir oğlu vardır. İlhan kendisini seküler yaşamın cenderesinden kurtarsa da kız, annenin kendisine biçtiği hayat tarzına uygun olarak yetişir. Asım'ın kızı eve erkek arkadaşıyla gelen, seküler yaşama uygun giyinen, İslâmî bilinçle yaşamayan biri olarak gösterilir. Öyküde ailenin modern yaşam kalıplarına uygun yaşadığını gösteren önemli bir detay Ramazan ayında yapılan Asım'ın kızının düğünüdür. Ramazan ayında yapılan düğün töreninde iftar vaktinde içkili, danslı tören yapılır. Düğün gecesinde kızın sarhoşluğu artınca kocasıyla birlikte havuza atlarlar (s.64). Gördüğü görüntüler nedeniyle düğüne katılmaktan vazgeçen İlhan ise ailesinin dünyasından nefret eden bir karakterdir. İlhan sürekli olarak babasını uyarak onu eski İslâmî yaşamına davet eder. Ancak öyküde aile çürüme olarak ifade edilen modern hayat içinde yaşamlarını sürdürdüğü gösterilmektedir.

Yokuşa Akan Sular'daki "İkindiyi Kılmak" öyküsünde verilen ezan sesi ile *Ya Tahammül Ya Sefer* kitabındaki evlat uyarıcı fonksiyona sahip araçlardır. Modern dünyada insanı uyandırmaya yarayan birçok araç, birçok çağrı olsa da önemli olan bunun farkında olabilmektir. Bazen bir ses, bazen bir evlat insanı bulunduğu uykudan veya unutuluştan uyandırmaya yetebilir. Mustafa Kutlu öykülerine yerleştirdiği hakikate çağrı yapan uyarıcı göstergelerle yabancılaşan düzende geleneksel ve dindar yaşam biçimini anlatmaktadır. Yazarın modernite söylemini özden kopmak olarak

yorumlaması ise Rasim Özdenören ve Sezai Karakoç gibi yazarların metinlerinde kurulan işlevlere benzer anlayış verilmektedir.

Rasim Özdenören'in etkisinin görüldüğü, 1980'li yıllarda yazdığı öykülerle öne çıkan Ali Haydar Haksal'ın öykü metinlerinde de İslâmcılık düşüncesinin modernite odaklı fikirlerini bulmak mümkündür. Metinlerinde yabancılaşma olgusu üzerinden değerlendirmeler yapan yazar, İslâmî duyarlıklı öykücülüğün söylem biçimlerini savunmuş biri olması itibariyle önemlidir. Haksal'ın metnlerinin kent olgusu öne çıksa da kent modernite söyleminin bir sonucu olarak işlenir. Bu nedenle yazarın bunalımlı, sıkılğan, kırgın, çaresiz bireyleri modern hayat karşısında var olamamaları ile dikkat çekerler. Çünkü Haksal'ın metinlerinde konu olan dindar birey, yaşadığı düzene ait olamayan, kendisini kaygan bir zeminde hisseden yaralı bilinçli kişilerdir. Kentin sokaklarında, meydanlarında yaşanan düzen, dindar bireylerin mutsuzluğuna neden olmaktadır. Bu nedenle bireyler eve kapanmaktadırlar. Kendilerini boşlukta hisseden bireyler yalnızlık içindedirler. Yazarın modernleşme ve kentleşme kavramları etrafında yazılan ilk öykü kitabı olan *Evdeki Yabancı* (1986) kitabı, Batılı modern değerlerin insanın fitratına uygun olmadığını iddia eden metinlerden oluşur. *Evdeki Yabancı* kitabı bir anlamda modern hayat pratiklerinin insandaki görünümüne eğilerek insanın nasıl yabancılaştığı irdelenir.

Evdeki Yabancı kitabında Haksal'ın modernite söylemini ortaya koyan önemli metinlerinden biri “Bir Garip Öykü” metnidir. Metinde modernite söylemi değerler sistemiyle ele alınır. Öyküdeki anlatıcının modern hayata uyum sağlamaya başlamasıyla kendisinde yaşanan değişimler yabancılaşma ve yozlaşma şeklinde değerlendirilir. Böylece öykünün modernite karşıtı söylemlerini içeren vurguları meydana çıkar. “Bir Garip Öykü” metninde insanların iletişimsizliği modern yaşam biçimi olarak gösterilir. Yoldan geçen birine selam veren anlatıcı selamına karşılık almaz: “Adam selâmımla ilgilenmezken bile, kendim kısık bir sesle selâmımı geri aldım” (s.18). Modern hayat adamın garibine gider ancak garip olan kendisidir. Bu haliyle modern hayat anlatıcı tarafından yozlaşma ile nitelenir: “Kent belki bir yanıla modern. Yozlaşmış bir modernliktir bununki” (s.15). Öyküde modernite söylemi kuyu imgesiyle tasvir edilir. İslâmî duyarlıklı öykücülükte önemli bir motif olan kuyu imgesi karanlığı ifade eder. Haksal'ın “Bir Garip Öykü” metninde kuyu ile tanımlanan

karanlık medenileşmenin en dip yeri olarak ifade edilir. Kuyu alçaklık olarak tasvir edilir (s.14). Anlatıcının yaşadığı kentte dilenciler, âmâlar ile doludur. Kentteki insanlar cücelere ve böceklerle benzetilir (s.19). Gökdelenlerden aşağıya bakan anlatıcı aşağıda görülen insanların küçüklüğüyle modern insanın ne olduğunu anlar. Burada varlık, anlamsız veya hiçtir.

Evdeki Yabancı kitabında yer alan öykülerde modernite söylemini veren bazı imgeler yazarın modernite söylemine dair düşüncelerini açığa çıkartır. “Bir Garip Öykü” metninde modernizm insan yiyen bir kartala benzetilir (s.21). Modernite “dişlerini göstererek gülmek” (s.27) gibi bir medeniyet anlayışına sahiptir. Öyküde ayrıca modern teknolojik aletlerle uyum sağlayamayan insanların modern unsurları benimseyemediği görülür: “Televizyonun başı dönüyor beni görünce. Sevmiyoruz biz birbirimizi” (s.15). Yazar modern araçlara karşı tavır alarak insanı dönüştüren fonksiyonlarına vurgu yapmakta bunlarla uyum sağlayamayan insanların ise kültürel yabancılaşıma yaşadığını açıklamaktadır. Haksal *Sesim Bana Yetmiyor* (1987) kitabında yer alan “Gecenin Kıyısında Gülün Kokusu” öyküsünde de televizyona dair düşüncelerini aktarır: “annem babamla birlikte tv. izliyor, arada bir kahkahaları bana geliyor. kendi dünyalarını yaşıyorlar. kendilerinin bir başkalarının mı yaşıyorlar orası kendileri için belirsiz” (s. 13). Televizyon başka hayatlar ve değerler göstererek insanın dünyasını değiştiren bir işleve sahiptir. 2000’li yıllara kadar İslâmcı düşüncede televizyon Batılı modernitenin sunumunu yapan yönüyle değerlendirilmiştir. Televizyonun Müslüman bireyin bilinçaltını yozlaştıran bir araç olduğu düşünülmüştür. Cahit Zarifoğlu televizyonu modern hayatı temsil eden bir araç olarak görüp insanı yozlaştıran özelliğine değinir:

Televizyon bir şamardır. Hem de kendi hanemizde kendi elimizle suratımıza inen büyük bir şamar. Bize neler yasak, şunlar bunlar. İşte bu yasakları, bu haramları televizyon bizim hanemizin içine kadar getirir her çeşidini, barını, umumhanesini, meyhanesini ve bizi oturtur Müslümanlığımızla, karımız, kızımızla onu seyrederiz. ... Düşünün bakalım televizyon karşısında muhallebi gibi gevşemiş bir Müslümanda değil cihat etmek, acaba kalkıp bir farzı ifa edecek kuvvet ve istek kalmış mıdır? (Zarifoğlu, 2010a: 16).

Seyyid Hüseyin Nasr ise televizyonu kuşakların değişiminde rol oynayan bir unsur olarak görmektedir:

Bir yanda, dedelerin ve babaların kucağından Kur’ân okullarına (mektepler), medreselere ve –keza san’at ve el işi hünerlerinin öğretildiği atölye ve loncalar- sûfi merkezlerine (hankâhlar veya zaviyeler) kadar klasik eğitim kanalları; öte yanda ise, çoğunlukla Avrupa dillerinden aktarılmış radyo ve televizyon programları ... İslâm dünyasının daha çok modernleşmiş çevrelerinde küçük çocuklar bile bu gerilimi yaşamaktadırlar; bir yandan hâlâ bir dede veya ninenin ağzından basit bir dilde en derin hikmetler içeren çeşitli geleneksel öyküler dinlerken öte yandan televizyon ekranlarında ölüm vb. dehşet öykülerini izlemektedirler (Nasr, 2017: 19).

Ali Haydar Haksal, modernite söylemini televizyon imgesiyle açıklayarak modernitenin renkli, sihirli, hareketli ve şaşırtıcı yönlerine vurgu yapmakta insanları değiştiren cazibeye dikkat çekmektedir. Modernite bu anlamda aldatıcı bir şekilde dile getirilir.

Evdeki Yabancı kitabında bulunan “Duldada Bir Adam” öyküsünde ise modernite söylemi uzamış tırnak imgesiyle tanımlanır (s.28). Tırnak imgesi ile modernite, kesilip atılması gereken bir iğrençlik olarak tanımlanır. “Yeryüzünün Üzerinde Kara Kargaların Kara Gölgesi” isimli öyküde modernite karga motifiyle ele alınır (s.36). Modern hayat puta tapmak olarak görülür: “Eşyalar altın kaplamalarla, alanların ortasında helvadan putlar dikilecektir ve anılara ödülleri ve ihsanlar dağıtılacaktır” (s.35). Modernite kentlere bir karabasan gibi çökmüş, bir kara durgunluk şeklinde üstünde durmaktadır (s.37). “Akşamüstü Güzdü” öyküsünde modernite karanlık ile anlam bulur: “Karanlık içimize ağıyor, içlerimizde iyice yer etti. İçimizde bir pıhtılaşma var” (s.56). Karanlık bir anafor insanları değiştirmektedir. “Yağmur İçime Yağmıyor” öyküsünde ise modernite bir şirk olarak ima edilir (s.73). “Eski Yazdan Kalma Sıcak Atların Koşusu” öyküsünde modern kentlerdeki hayat bir yarış düzeniyle ifade edilir. Kimse kimsenin umurunda değildir. Önemli olan yarışın kazanılması üzerinedir. Modern hayatın çalışma şartları ve birbirine ezmek üzerine kurulu algısı yazarın ısrarla karşıt bir söylem olarak öne çıkardığı modernite söylemini açığa vuran unsurlarına örneklik teşkil eder. “Evdeki Yabancı” öyküsünde ise Mehmet adlı bir adamın modern emek kavramıyla yüzleşmesi konu edinilir. Modern insanının rızkını kimden beklediği sorgulanır. İncancı yitirmiş insan, köle olmuş, birbirinden emek dilemektedir. Bu bakımdan insanların bir yabancılaşıma yaşadığı üzerinde durulur. Haksal modernite söylemini ifade ederken “onlar” ve” biz” diye ayrıma gitmektedir. “Bir Garip Öykü” metninde “/Eğilin kulağınıza bir şeyler söyleyeceğim.

Onlarla aramızdaki ayrım büyük. ... Ne ki yerimiz ayrı. Birbirimize uzanıp ellerimizle birbirimizi tuttuğumuzu söyleyemem. Bağlılığımız ve beraberliğimiz nedense dostça olamıyor” (s. 24) Sözleri modernitenin sınıflandırma mantığına uygun bir şekilde sarf edilmektedir.

Ali Haydar Haksal’ın *Evdeki Yabancı* kitabında yer alan öykülerindeki modernite karşıtı söylemi içeren unsurlar, genellikle, insanı yabancılaştıran ve yozlaştıran unsurlar şeklinde verilir. İslâmî duyarlıklı öykü anlayışında Rasim Özdenören ve Sezai Karakoç sayesinde ortak bir imge haline gelmiş olan “kuyu” ve “karanlık” imgesi Ali Haydar Haksal’ın da modernite karşıtı söylem analizinde görülen ana imgelerdir.

Sesim Bana Yetmiyor (1987) kitabında yer alan “Gecenin Kıyısında Gülün Kokusu” öyküsünde modern yaşam biçimi konu edilir. Öyküde genç kızını dışarıya karşı korunmak isteyen anne, kızının evde bulunan balkona çıkmasını istemez. Balkonun ise evde bir yer olarak bulunmasını sorgular:

bu kız şu balkona çıkmasa

şu oğlanı boğasım geliyor

ben bir çılgın mıyım

neyim ben?

şu balkonu yapmasaymış ya, şimdiki akli olsa yapar mıydı? (s.15).

Haksal’ın ele aldığı balkon imgesi ile modern hayat unsurları olumsuz niteliklerle işlenmektedir. Bir annenin kızını dışarıya karşı koruma isteğini evdeki balkon engellemektedir. Yazarın kullandığı balkon imgesi Sezai Karakoç’un “Balkon” şiirini çağrıştırmaktadır. Karakoç’un “Balkon” şiirinde balkon modern hayata karşı bir reddiye olarak gösterilir (Coşkun, 2009: 242). Apartman hayatını gösteren balkon, Karakoç’un şiirinde bir çocuğun ölümüne neden olurken başka bir anlamda ise moderntenin insanların ölümüne neden olan işlevle kullanılmaktadır. Balkon ayrıca doğandan ayrılmış olmayı, doğayı uzaktan seyretmeyi imgeler (Coşkun, 2009: 243). Haksal için de balkon tehlikeli bir yerdir. Balkon bir annenin anlayamadığı bir yerin yaşam biçimini betimlemektedir. Burası anneye göre yabancı bir yerdir. Kızının balkona çıkıp erkeklerle konuşması onun anlayamadığı bir yaşam biçimidir. Zamanın

yeni hevesleri ile sorun yaşayan anne yeni zamanın değerlerine anlam veremez. Anne yaşadığı düzende ürkek bir ruh haline bürünerek modern hayatın etkilerini anlatmaktadır: “Bu bizim içimizi saran korkular nereden geliyor, anlayamıyorum” (s.15).

Modernite söylemi bağlamında değerlendirilebilecek isimlerden biri de Cahit Zarifoğlu’dur. Cahit Zarifoğlu modernite söylemini eşya konusu ile ele alan yazarlardandır. Yazarın 1974 yılında yayımladığı tek öykü kitabı olan *İns* (1996) kitabında insanın eşyayla olan ilişkisi modern yaşam biçiminin eleştirisi ile işlemektedir. Eşya konusu moderniteyi anlatan birçok metinde dikkat çekmektedir. Türk edebiyatında Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Rasim Özdenören gibi birçok yazar eşyayı modernitenin ruhunu veren açılardan görmektedir. Örneğin Özdenören eşyayı modernitenin yaşam biçiminin daha anlaşılması için kullanmaktadır. Özdenören’e göre modern zamanda insan eşyayı değil, eşya insanı anlamlandırmaktadır (Özdenören, 2015: 94-95).

Zarifoğlu’nun modernite söylemini gösteren eşya odaklı “Savunma” adlı öyküsünde eşyanın insanları ele geçirmesi ile işlenmektedir. Evlendikten sonra evlerine sürekli eşya alan çift bir müddet sonra evleri eşyadan geçilmez olur. Anlatıcı kahraman işe gitmemeye başladığı bir zaman evde yaşadığı korku ve yalnızlık ile birlikte eşyalara dikkat kesilmeye başlar. Adamın psikolojik gerilimleri sonucu eşyanın şahsiyeti olduğuna inanmaya başlar. Evin her yerinde eşya vardır, ev eşyanın ağırlığı altındadır. Adam eşyaların çokluğunu karısına şikâyet etmeye kalkıştığında ise eşyaya karşı kusur işlediğine inanır:

Güneşli yatak odasında uzun ve geniş bir yatağımız olmuştur. Mavi işlemleri olan bir pike serilidir üzerinde iki tarafındaki çekmecelerde çekmecelerin üzerlerinde, biri karşı duvarda yerde biri de yan duvarda asılı iki kitaplıkta onların yanlarındaki dolaplarda, çamaşır ve elbise dolaplarında, iki küçük masanın üzerlerinde sayamayacağım kadar çok eşya vardır. Biblolarımız var.

Yalnız salonda döşeli olan ve su değmemesi gereken parkelere tükürüyor ve ayağımla siliyordum. Evimizdeki eşyanın yaptıklarını karıma söylediğim halde bir bu hareketimden birşeyler anlıyordu. Buna da engel otamıyordum” (s.58).

Eşyalar onu delirtmeye başlamıştır. Eşyanın hareket ettiğini, kendilerini savunduklarını sanır: “Eşyalarımızın savunması şiddetleniyordu. ... Aslında onlar bir

yere koyduruyorlardı kendilerini, daha dükkândayken biliyorlardı evimizin köşelerini, karımın getirdiği yeni bir gazete dolabı kendini koltuğun yanına koydurmuştu” (s.59). Adam evdeki eşyaların onu ele geçirdiğini düşünür. Onlarla çatışma yaşadıkça eşya kendisini daha çok savunur: “Uğraşma aradım, eşyalar yolumu aldı. Koyduğumuz yerden kımıldamıyorlar fakat gün geçtikçe kendilerini daha çok savunuyorlardı. Karşılıklı yıpranıyorduk” (s.57). Yazar psikolojik gerilimle ele aldığı insanın delirmesini eşyayla ilişkilendirerek modern yaşamın insanı ne hale getirdiğini anlatmak istemektedir. Evde sürekli yeni eşyanın alınması bireyleri içinde bulundukları modern zamanın modasına uygun yaşamak zorunda bırakırken bu durum psikolojik anlamda ciddi sorunlara dönüşmektedir. Zarifoğlu modernite söylemini düzenin anlamlandırılması konusunda eşya ile insan arasında bağlantılara dikkat çekerek göstermektedir.

Necip Fazıl’ın “Ölmek İstiyorum” öyküsü Batılı modernite anlayışını mekanik ve ruhsuz bir medeniyet olarak anlatır. Bilimkurgu özelliği taşıyan öyküde, Batılı modernite düzeninin yerleşik olduğu İpsilon şehri her şeyiyle mekanik bir şehirdir. İnsanlar bilgisayarlara bağlı olup makineler hayatı her açıdan sarmıştır. Teknoloji ile her şey gerçekleştirilebilmektedir. Öyle ki insan türü bile teknoloji sayesinde inşa edilmektedir. Necip Fazıl’ın maneviyattan uzak, ruhsuz bir düzen olarak gördüğü Batılı modernite anlayışını mekanik bir şekilde göstermesi Batı’da ruhun olmadığını açıklamak niyetiyledir. Batı insanlık tarihinde çok ileri bir aşamaya gitmesine rağmen teknoloji nedeniyle ruhunu kaybetmiş, makineleşmiştir. Bu nedenle insanlığını kaybetmiştir. Yazar öykü metninde bunun Batılı modernitenin genel-geçer hayatı olduğunu anlatmaktadır.

Batılı modernite karşısında tepkisel bir duruş sergileyen yazarlardan Mustafa Miyasoğlu, batı taklitçiliği ile tanımladığı Batılılaşmayı “ımanı zayıf” bir uygulama olarak görmektedir (Miyasoğlu, 1999:35). Batı’nın İslâm düşmanlığı ile bilindiğini belirterek batıya benzememek gerektiğini dile getirir (Miyasoğlu, 1999:37). Batı’nın tek boyutlu bir şekilde ele alındığı görülen Miyasoğlu’nun yazdığı tek öykü kitabı olan *Geçmiş Zaman Aynası* (1976)’nda Batı Miyasoğlu’nun kişisel fikirleriyle işlediği öykülerden oluşmaktadır. Kitapta yer alan “Pancur” öyküsünde İslâm ile Batı medeniyetlerinin birbiriyle olan farklılıkları mukayese edilerek değerleri üzerinden

değerlendirmeler yapılır. Diyaloğa dayanan ve ifade edilmek istenen mevzuların açıkça verildiği metinde yazarın kendi görüşlerini öyküdeki karakterler aracılığıyla dile getirmektedir. Miyasoğlu'nun düşünce yazılarına uygun bir içerikte olan “Pancur” öyküsünde Batı, bir evin dış kısmına sonradan eklenmiş, güneşi engelleyen bir “ek” olarak tasvir edilmiştir. İslâm ise evin kendisi olup yerli ve millî bir “öz” şeklinde anlam bulmaktadır.

“Pancur” öyküsü, taşradan İstanbul’a üniversite eğitimi için gelen Ekrem’in başından geçen bir aşkı konu edinir. Öyküdeki aşk, *Kerem ile Aslı* hikâyesiyle özdeşleştirilir. “Pancur”da anlatılan Ekrem ile Asuman aşkıyla *Kerem ile Aslı* hikâyesindeki aşk arasında benzerlikler kurulmuştur. Nitekim Ekrem Kerem’le Asuman ise Aslı ile benzer isim ve kişiliktedirler. “Pancur”daki Ekrem, “çağdaş bir Kerem”dir (s.42). *Kerem ile Aslı* hikâyesinde Aslı’nın babası Keşiş ise Asuman’ın babası Süreyya Bey ile temsil edilir. Bu bakımdan “Pancur” öyküsünde *Kerem ile Aslı* hikâyesinin yeni bir yorumu yapılmaktadır. Öyküde Ekrem’in üniversiteden arkadaşı olan ve bir yayınevinde çalışan Faruk, Ekrem’den *Kerem ile Aslı* hikâyesini yayına hazırlamasını ister. Faruk hikâyede geçen bazı unsurların Türklerin Batılılaşma serüveni ve medeniyet problemi ile ilişkili olabileceğini belirtir (s.16). Çünkü Faruk’a göre hikâye, “Devamlı batıya, verimli topraklara doğru giden Türk insanının karşılaştığı en önemli problemlerden birini, hem sosyal hem de kültürel bir medeniyet problemini değerlendiriyor” (s.33). Faruk hikâyede geçen unsurları yorumlayarak Kerem’in peşinde olduğu Aslı’nın kimliğine değinir: “Avrupa bize verdiği, gerçekten ihtiyacımız olan şeylere öyle bir biçim vermiştir ki, biz bir türlü içine giremiyor yıllardan beri yanıp yakılıyoruz” (s.16). Yazar burada Kerem’in peşinde olduğu ama kavuşamadığı Aslı’nın Batılı dinî değerleri simgeleyen bir Keşiş’in kızı olduğunu hatırlatır. Aslı’dan dolayı Kerem’in yanması vuslatı olmayacak bir aşk olarak yorumlanır. Yazar Aslı’nın babasının keşiş olmasından hareketle Batı’yı Hristiyan dünyası olarak tanımlamaktadır. Miyasoğlu fikri yazılarına uygun bir şekilde “Pancur” öyküsünde de Batı’yı Hristiyanlık ile ifade edip Batı’nın değerlerinin peşinden koşulmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Öyküde Miyasoğlu’nun sözcülüğünü yapmakta görünen Faruk karakteri *Kerem ile Aslı* hikâyesinin farklı toplum katmanlarından gelen, birbirine yabancı insanların ilişkisi olduğunu ve aşkın bu ilişkiyi mutluluğa kavuşturamayacağını anlatır (s.20). Faruk’un *Kerem ile Aslı*

hikâyesi hakkındaki görüşleri verildikten sonra Ekrem ile Asuman'ın aşkına geçilir ve benzer bağlantılar kurularak Batılı değerlerin Ekrem'i yakıp yakmayacağı gösterilir.

Üniversitede aynı bölümde okuyan Ekrem ile Asuman arkadaşları aracılığıyla tanışmıştır. Ekrem, Asuman'la bir müddet görüştüktan sonra Asuman'ın babasından dolayı ondan ayrılmaya karar verir. Öyküde Asuman'ın babası Süreyya Bey, *Kerem ile Aslı* hikâyesindeki Keşiş ile ifade olunur. Hikâyede Keşiş, Aslı ile Kerem'in kavuşmasını engellemek için Kerem'e büyü yapar. Ekrem ile Asuman'ın aşkında ise Ekrem'in bilinçli vazgeçışı söz konusudur. Süreyya Bey'in haksız kazançla zenginleşmiş olması, haram yemesi, sahtekâr olması gibi nedenlere Ekrem bu aileye katılmak istemez. Değerleri uğruna Ekrem aşkından vazgeçmiştir (s.27). Oysa *Kerem ile Aslı* hikâyesinde aşkından dolayı Kerem Aslı'ya “ya sen müslüman ol ya, ya ben ermeni” (s.17) demiştir. Ekrem ise Müslümanlığından vazgeçmez. Çünkü Ekrem karakteri yerli ve millî bir karakter olarak inşa edilir. Ekrem bir Anadolu çocuğudur. Sinemaya gitmez, yozlaşma olarak gördüğü Batılı filmleri izlemez, Batı'nın izleği olarak gördüğü İstiklal Caddesi'nde dolaşmayı kendine yedirmez (s.26). Sinemanın aksine tiyatroya önem verir. Kitaplar, dergiler okur, şiirler yazar (s.37). Türk edebiyatında yerli olduğu vurgulanan şair ve yazarları okur. İslâmî yayın faaliyetlerinde bulunmak ister. İdealleri vardır ve çevresinde bulunan insanlarla bu idealler bağlamında ilişkiler kurar. Asuman'la mutlu olabileceğini düşünse de Asuman'ın babasının yaptığı işleri öğrenince bu ilişkiyi bitirir. Ekrem İslâmî bir kişilik olarak gösterilir. Ekrem gerçekçi, samimi, doğal ve iyi bir karakter olarak inşa edilirken Süreyya Bey yozlaşmış bir karakter olarak sunulmaktadır. Süreyya Bey işlerinde yolsuzluk yapar (s.41). Hatta kaçakçılıktan kazandığı paralarla komünistlere yardım ettiği ima edilir, bu nedenle devletine ihanet içeresindedir (s.44). Süreyya Bey'in yozlaşmışlığı geleneklerinden kopup Batılılaşmış birine dönüşmesidir (s.41). Süreyya Bey ne Müslüman ne de Hristiyan kalmıştır (s. 41). Böylelikle yazar Batılı değerleri Süreyya Bey ile göstererek “sahtekârlık”, “yapaylık” ve “dinsizlik” gibi değerlerle anlatmaktadır. Ekrem ise kendi geleneklerinde devam ettiği için “soylu, köklü, geçmişiyile haysiyetli” biridir (s.40). Ekrem, Batı'ya karşıtlığı nedeniyle aşkını bırakmayı bilen, değerleri için yaşamaya göze alan, çevresini terk etmeyen biridir. Böylece İslâmî değerleri ile yaşamaya devam eder. Eğer babasına rağmen Asuman'la beraber olmaya devam etseydi geleneklerini ve dostlarını kaybedecekti (s.39). Bunu

fark eden Ekrem dostlarını ve çevresini daha çok önemser. Asuman'la olan ilişkilerinde ikisinin değerleri, ilgileri, çevre ve ideallerinin ayrı olması nedeniyle bu ilişkinin kendisini “yakmasına” izin vermez (s.39). Böylece arkadaşı yazarın sözcüsü olan Faruk'un belirttiği *Kerem ile Aslı* hikâyesindeki iki medeniyet arasındaki ayrıma uygun bir şekilde Kerem gibi hataya düşmeden değişmeyi reddetmiş olur. Böylece halk arasında bilinen *Aslı ile Kerem* hikâyesi de yeniden yorumlanmaktadır.

“Pancur” öyküsünde Batı karşıtlığı sadece Ekrem ile Asuman aşkı üzerinden verilmez. Ekrem'in kaldığı Fatih Camii avlusundaki yurttaki öğrenciler arasında Türkiye'nin Tanzimat döneminden beri uyguladığı Batılılaşma macerası hakkında bir tartışma yaşanır. Faruk Türkiye'nin Batılılaşmasının baştan beri problemli olduğunu belirtilir: “Bugün Türkiye'nin hiçbir problemi yoktur ki, gidip Tanzimat sonrası fikir akımlarına dayanmasın. Onların da örneklerinin çoğu batı değerleriydi” (s.19). Yazar, Batı hakkındaki eleştirilerine karşılık öne sürülebilecek önermeleri de tahmin edip öykü metninde bunları çürütmeye kalkar. Ekrem ile Faruk'un Batı hakkındaki konuşmalarını duyan yurttaki bir öğrenci konuşmalara itiraz eder ve “Sizin bu batı düşmanlığınız da ne demek oluyor? Bugün insanca yaşamak bir orda var, gerisi birbirini yiyor” (s 19) şeklinde itirazda bulunur. Yazar, Faruk aracılığıyla “birbirini yiyenleri” şu şekilde savunur:

-- Onları birbirine düşürüp sömüren de batı değil mi, n'aber?

--Faruk sizin hoca günün yarısını batı kaynaklarını okuyarak geçirmeniz gerektiğini söylemiyor muydu?...

--... Batılı metodlarla düşünmek, çalışmak başka, batılı gibi duymak, yaşamak başka... Hocanın söylediği birincisi. Batılı metodlarla kendi kültürümüzü, medeniyetimizi yeniden değerlendirmek... Yabancı gibi yaşamak, Türk gibi duyup düşünmek, yahut onun duygularını ve yaşama biçimini değiştirmek isteği, aydınımızın en büyük çelişkisidir. Fransız gibi yaşamak, Türk gibi duyup düşünmek mümkün mü? İşte Tanzimat aydınımızın çıkmazı... ” (s.19-20).

Öykü boyunca sürekli vurgulanan ve inşa edilen bir aşkla da ‘kanıtlanan’ Batı karşıtlığı söylemi, Mustafa Miyasoğlu'nun öyküsünde “Batı’ya benzememek” üzerine kurulmuştur. “Düşmana benzemeyin” nasihatı uyarınca Batı ve Hristiyan dünyasının “düşman” olduğu algısı bir söylem olarak metnin arka planında yatar.

Ali Kemal Nacaroglu'nun *Alaz* (1978) adlı öykü kitabında yer alan “Köprü” öyküsünde öne çıkan konu bir genç kızın intiharı sonrası toplumsal alanda oluşan yozlaşmadır. Kentin ortasında genç bir kızın kaçırılışı ve tecavüze uğraması karşısında toplumun tepkileri yozlaşmayı gösteren unsurlar olarak belirir.

“Köprü” öyküsü genç bir kız olan Ela'nın bir sabah okula giderken iki sarhoş tarafından kaçırılışını, tecavüze uğramasını, suçluların yakalandıktan sonra serbest bırakılmasını, babanın suçlulardan birini öldürdükten sonra hapse girişini, annenin kalp krizinden ölüşünü ve en sonunda Ela'nın toplumsal kötülüğe dayanamayarak intiharını anlatır. Bir ailenin bir tecavüz olayından sonra yok oluşunun nedenlerine eğilirken metinde yozlaşma ve çürüme temaları dikkati çeker. Öykü, Ela'yı tanıyan bir bakkalın şahit olduğu olayları bir gazeteciye anlatısıyla başlar. Bakkal olayı anlatırken ara ara içki içer ve olaydan ziyade kendi hayat öyküsünü gazeteciye anlatma derdine düşer (s.10). Hatta olayı olayın önemsizliğini vurgulamak için başka ilginç olaylar anlatmak ister: “Kızın öyküsünü yazacaksın da n'olacak sanki? Boş ver sen böyle acıklı işlere. İstersen sana evli bir kadının yaptıklarından sözederim. Ama kimse inanmaz yazsan” (s.10). Genç kızın intiharını anlatmaya başlarken ise öncelikle kızın güzelliğinden dem vurur: “Güneşimsi yani aydınlığımsı ipek göleği ile, güzel yüz çizgileriyle, gençlik kokan, utanç dolu yeşil gözleriyle dikkati hemen çekiyordu.” (s.10).

Bakkalın olayı anlatışında kendisinin aynı tecavüzcüler gibi bir kişilik olarak sunulması önemlidir. Kentteki toplumsal yozlaşma en yakın komşunun bile olayı anlatırken umursamaz tavrına yansımaktadır. Bakkalın tavrının yanı sıra gazetecilerin de olayın trajedisini yansıtmak için değil, haberin yaratacağı etkiyi düşünerek haber yapmaları bir diğer çürümedir (s.9). Mahkemenin tecavüzcüleri serbest bırakması ise adalet duygusunun yok olduğunu gösterir. Suçluların mahkemede giydiği kıyafetlere dikkat çekilir: “Medeniliği elden bırakmamak için kravatlarını hiç çıkarmazlardı.” (s.13). Suçluların ‘temiz’ görüntüleri onların mahkûm olmaktan kurtarmıştır: “İkisi de elini kolunu sallaya sallaya gezer oldular, cücükçülüklerini hızlandırdılar.” (s.14). İnsanların olayı sıradan bir şey olarak gördükleri anlaşılır.

Öyküdeki yozlaşma ve çürüme, bir tecavüz olayının ardından gelişen babanın hapse girişi, annenin ölümü ve genç bir kızın intiharının yanı sıra asıl vurgulanan

büyük sarsıntı yaşanması beklenen bir kentin sıradanlığı ve normalliğidir. Kimse çürümenin farkında değildir. Ne toplum ne medya ne de her şeyi bilen bireyler. Kentteki insanların olaylar karşısındaki pasifliği ve olayın doğal bir olay olarak algılanışı bu türden olayların kabullenişini gösterir. Çünkü bir toplumda yaşanabilecek en büyük trajedilerden birini yaşamış olsa da olay hemen unutulur. Suç ve kötülük görmezden gelinir. Toplumun ve ailenin tecavüzcüler yerine Ela'ya kötü gözle bakması, herkesin ondan utanması, onun yok edilmek istenen bir kötülük unsuruna dönüştürülmesi metinde üzerinde durulur. Bunlar karşısında Ela toplumu sorgulamaya kalkışır: “nasıl oluyor da insanlar bu duruma düşüyorlar? nasıl oluyor da toplum bu ilenç duruma bir son vermiyor? nasıl oluyor da kötüler aralarında barındırıyorlar?” (s.23). Ela, “Hakkı olmadığını bildiği halde yine de herkese kızıyor, çektiği acıdan dolayı herkesi suçluyor, acılar yüreğindeki en güçlü duyguyu belli ediyordu.” (s.23). Toplumun, insanların onu kurtarmasını beklese de tüm kötü gözlemlere ve sözlerle dayanamayan Ela artık intiharı düşünmeye başlar. “Ölüm; kurtuluş olmalıydı onun için” (s.23). En sonunda Ela, kentin dışındaki bir köprüden atlar. Öykünün sonunda gazetelerde Ela'nın ölü bedeninin bir hafta sonra parçalanmış olarak dereye bulunuşu yazılıdır (s.28). Bir beden parçalanışıyla bir kentin insanların ölmüş ve çürümüşlüğü aynı anlamda kullanılmış olur.

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde tespit edilen Batılı modernite söylemini üreten yazarların olumsuz ve tepkisel bir şekilde Batılılaşmaya yaklaştıkları görülmektedir. Modernite, yabancılaşma, yozlaşma ve çürüme olarak ele alınmaktadır. Yazarların Murat Belge'nin belirttiği üzere Batılılaşmayı travmatik bir şekilde bir tepki, öfke ve politizasyonla karşıladıkları anlaşılmaktadır (Belge, 2009b, 330).

3.3.1 Modernleşmenin Yüzü Olarak Kemalist Rejim

İslâmî duyarlıklı öykü anlayışında Batılı modernite eleştirisinin Erken Cumhuriyet döneminin kurucu kadrosu olan Kemalist⁵⁴ rejimin eleştirisi olarak

⁵⁴ “Atatürkçülük olarak da bilinen ve Cumhuriyet'in kurucu ideolojisini ifade eden Kemalizm, 1923'ten başlayarak Türkiye'de egemen bir düzen kurmaya çalışmıştır. Atatürkçülük ilkelerinde (Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik, İnkılapçılık) Türkiye'de tam bağımsızlık ilkesini benimseme, uluslaşma bilincine ulaşma, çağdaşlaşmayı amaç edinme, Türk devletini Osmanlı'dan çağdaş Türkiye Cumhuriyeti'ne dönüştürerek, siyasal egemenliği ulusal egemenlik şekline dayandırma gibi amaçları vardır” (Demir, 2017:260). 1937 yılında “Kemalizm”

belirdiği metinler bulunmaktadır. Öykülerde Türk modernleşmesi süreci din karşıtlığı gerekçesiyle eleştirilmektedir. Türkiye'nin toplumsal ve kültürel alanlarda geçirdiği değişimlerin Batılı değerlere endeksli olduğundan yazarlar, ülkede var olan geleneksel yaşam biçiminin değiştiğini, insanların yabancılaşıp yozlaştığını dile getirerek Batılı değerlere karşı çıkmışlardır.

Hasan Bülent Kahraman modernizmi “18.yüzyıl Aydınlanma felsefesiyle bütünleşmiş, hümanizmacı yaklaşımlarla iç içe geçmiş, akılcılık ve pozitivizm kavramlarını benimsemiş, bu temele oturan bireyin, aşkın tüm gerçeklikleri yadsıdığı ve yalnızca kendisiyle özdeşleştiği bir dünya görüşüdür” (H.B. Kahraman, 2015: 177) şeklinde tanımladıktan sonra bu unsurları benimsemiş olan Cumhuriyet rejimini “modernleştirici bir ideoloji” şeklinde kabul edilmesi gerektiğini belirtir (H.B. Kahraman, 2015: 177). Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı da iktidarla bir özdeşlik kurmuş, “ülküsül bir toptancılık” barındırır (H.B. Kahraman, 2015: 178). Nitekim rejim de 1930’lu yıllardan itibaren edebiyata doğrudan müdahalelerde bulunmuştur (H.B. Kahraman, 2015: 182). Cumhuriyet rejiminin ideolojisinde laiklik modernleşme için en önemli ilkedir. Kahraman’a göre rejim, laiklik ilkesini bir “devlet dinciliği” olarak görmüş ve yanına da pozitivizmi de ekleyerek bir din gibi kabul ettirmeye çalışmıştır. Bu nedenle İslâmcı düşünce/sanat yeterince gelişmemiş ve güçlenme olanağı bulamamıştır (H.B. Kahraman, 2015: 184).

Kemalist devrimler ışığında kurulan Türkiye'nin yeni yüzü, yeni insan ve hayat anlayışı İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde “bozuk düzen” eleştirisiyle işlenmektedir. Özellikle 1970’li yıllarda yazılan birçok metinde ideolojik bir bakış açısıyla Cumhuriyet rejiminin uygulamaları eleştirilmektedir. Öykü metinlerinde Kemalizm; Batılı modernleşme ile aldığı şekil, toplumsal düzen, alfabe değişikliği, laiklik, eğitim sistemi ve öğretmen anlayışı gibi birçok yönden konu olmaktadır. Kemalizm Batılı modernitenin temsilcisi olarak sunulmaktadır. Bu bağlamda hemen tüm yazarlar benzer uzlaşılar etrafında rejimi karanlık bir rejim olarak nitelemektedirler.

olarak belirlenen Atatürkçülük ideolojisi, altı ilke olarak Anayasa’ya girmiştir. Kemalizm düzeni, “Laik, modern ve Türk ulusunun bölünmemiş, türdeş ve uyumlu bir bütünlük olarak temsiline dayalı bir düzendir” (Başbuğ, 2013: 36) Bu düzenin egemen bir ideoloji söylemi olduğu, kurduğu rejimle daha rahat anlaşılabilir. Zira Kemalist söylem; “Cumhuriyet’in Türk ulusunun doğasına en uygun yönetim biçimi olduğunu, Türk ulusunun modern Batı dünyasında hak ettiği yeri alacağını, Batılılaşmanın Türk ulusunun karakterine uygun olduğunu, Türk toplumunun sınıfsız doğasını ve tek parti rejimini homojen bir yapı olarak ele al[an]” (Başbuğ, 2013: 33) bir sistem gütmüştür.”

Çalışmanın bu kısmında Cumhuriyet rejiminin açık bir şekilde eleştirildiği metinlerle rejimin nasıl temsil edildiği gösterilecektir.

Şevket Bulut'un *Dilek Çınarı* (1975) kitabında yer alan "Eski Toprak" öyküsünde Kemalizm kurduğu yeni düzenle eleştirilmektedir. Öyküde Osmanlı ile Cumhuriyet rejiminin değerleri kıyaslanarak ülkenin aldığı yeni durum gösterilir.

Öyküde Osmanlı değerleriyle yaşamış olan Müjgân Hanım'ın ağzından geçmişten şimdiye değin evliliği, ailesi, yaşamış olduğu konak, konağın yıktırılarak apartmana dönüşümü anlatılmaktadır. Müjgân Hanım'ın konuşması ülkenin tarihsel perspektifini sunmaktadır. Bir konağın hikâyesi anlatılarak ülkenin geçirmiş olduğu değişimler konu edinilir. Öyküde Türkiye'nin geçirmiş olduğu değişimler Osmanlı devletinden Cumhuriyet'e, gelenekten moderniteye doğru bir süreçle yansıtılmaktadır. Öyküdeki konak, gelenek ve Osmanlı devletini, apartman dairesi ise modernite ve Cumhuriyet'i temsil etmektedir. Müjgân Hanım'ın oğlu tarafından müteahhide verilerek yıktırılan konağın yerine apartman yapılmıştır. Apartman dairesi geleneği yok eden Batılı yaşam biçimini gösteren bir nitelikte verilmektedir.

İslâmî söylemde Osmanlı önem taşıyan bir unsurdur. İslâmî söylem, Batılı ve seküler kimliğiyle beliren Kemalizm karşına tarihsel bir geçmiş kurmak için Osmanlı mirasına sahip çıkar, onunla kendini irtibatlandırır ve Batı karşısındaki yenilgi algısını 'Osmanlı ihtişamıyla' aşmaya çalışır (Mert, 2018: 415). Bu bakımdan Osmanlılık söylemi olarak tanımlanabilecek bir söylem türünün olduğunu söylenebilir. Bu kapsamda Zerrin Kurtoglu'na göre "Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı Devleti'nin bütün değer, yapı ve kurumlarının reddi üzerine kurulmuştur" (Kurtoglu, 2018: 207). Şevket Bulut'un "Eski Toprak" öyküsü bu bağlamda işlenen bir metindir. Öyküde Osmanlı'yı ve geleneği temsil eden Müjgân Hanım, Osmanlı değerleriyle yetiştiğinden ülkenin geçirmiş olduğu toplumsal değişimler sonucu oluşan yeni düzene kendini ait hissetmez: "Ben eski toprağım kızım... Ben sizlere ayak uyduramam. On yıldır şu apartmana katına kapanmışım... Mahkûm gibiyim... Daha, doğru dürüst apartmanda oturan komşularımızı bile tanımıyorum..." (s.9). Müjgân Hanım ölen kocası İbrahim Bey'den sonra iki çocuğuyla dul kalmıştır. Aile İstanbul asıllı soylu bir ailedir. Müjgân Hanım'ın kocası bir Osmanlı beyefendisi olup Osmanlı ordusunda subaylık yapmış olan İbrahim Hakkı Bey'in işi gücü kitap okumaktır (s.10). İbrahim Hakkı Bey'in

Osmanlı deyince yüreği atar, Osmanlı hakkında “Dünyada ikinci bir örneği olmayan büyük devlettir” der (s.10). “Osmanlıya ve Osmanlı tarihine hayran”dır (s.10). Kocasına göre “Son 150 yıllık Türk tarihi, yanlışsız bilinip değerlendirilmedikçe, bu millet kurtulamaz” (s.10). Yazar, Batı endeksli Türk modernleşmesini bu sözlerle eleştirir.

Müjgân Hanım yeni düzeni anlamlandıramaz. Ülkenin geldiği hali birbirinden kopmuş bir millet tasviri ile yapar: “Devir değişti kızım; herkes kendi başının çaresine bakıyor... Ölsem, ölümü kaldıran olmaz. Bu millet nasıl oldu da dayanışma ve yardımlaşma ruhunu böyle kısa bir zamanda yitirdi?” (s.11). Moderniteyi ve bir anlamda Cumhuriyet’i temsil eden apartman dairesi için kullanılan şu ifadeler yazarın rejime karşı olan düşüncelerini göstermektedir: “Şu apartman kapısında üç gün aç-susuz yatsam, ‘necisin?’ diyen olmaz” (s.11). Müjgân Hanım eski hayatın özlemi içerisinde. Değişen değerleri, içinde yaşadığı mekânın değişimini referans alarak eleştirir. Kocası ve ailesi ile eskiden yaşadığı konak yıktırılarak apartmana dönüşmüştür. Bu dönüşümün acılarını yaşayan Müjgân Hanım sürekli eski konağı anlatmaktadır. Konak ile geleneğin yaşam biçimini de tarif etmektedir. Eski Osmanlı konaklarından olan bu konak haremlik selâmlık şeklinde yapılmış, mutfağında üç öğün misafirler için tencere kaynayan bir yerdir. Konakta aç olanlara yardım edilir, herkese yemek dağıtılır. Çünkü aile kendisini Osmanlı kalıntısı olarak görür ve İbrahim Hakkı Bey’e göre “Osmanlının en büyük özelliği, karşılıksız vermektir. Komşusu açken yatağında rahat rahat uyuyan Osmanlıdan değildir” (s.11). Konak bütün yönleriyle Osmanlı’ya ait değerleri temsil etmektedir. “‘Bu konak, koca bir devletin sırrını gizliyor’ dedim. ‘şöyle hakikî bir Müslüman gözüyle incele!’” (s.16). Öyküde Osmanlı kelimesi ile Müslümanlık anlatılmak istenildiği belirtilir: “Osmanlı dediysem, akla Müslüman gelir. Bizim Müslümanlığımız, şimdiki nüfus kâğıdı Müslümanlığına benzemezdi. İçimizle, dışımızla; yaşayış ve giyinişimizle Müslümandık...” (s.11). Müjgân Hanım’a göre Müslümanlık ibadet etmekle olmaz, Müslümanlığın ruhunu sinmek, peygamber ahlâkıyla ahlâklanmak, komşundan emin olmak gerekir (s.11). Oysa şimdiki Müslümanları eski Müslümanlık anlayışından uzaklaşmış, sadece şekle bağlı olan, ismen Müslüman kalmış olarak değerlendirir (s.11). Yeni Müslümanların kutladığı yaş günü, ölüm yıl dönümü, kabul günü gibi şeylerin “ellik gâvurundan” alınma olduğu söyler (s.12). Gâvurdan alınan her şeyi de düşmanlara benzemek olarak

görür (s.12). Osmanlı'nın yıkılmasından sonra kurulan Cumhuriyet'in benimsediği değerler ve izlediği politika Müjgân Hanım tarafından gâvura benzemek olarak yorumlanır. Kemalizm Batılı moderniteyi sahiplendiğinden Batılı olma heveslisi olduğu gerekçesiyle eleştirilir:

Şimdi de kalkmışsınız, çünkü cıvırlara yaranmak için, türlü hokkabazlıklar yapıyorsunuz... İstedığınız kadar: 'Biz Avrupalıyız, biz Batılıyız...' diye bar bar bağırın... Bakalım Batılı sizi bağrına basacak mı? Batılının kuyruğuna yapışacağınıza, Doğulunun başına geçseniz ya!..." (s.12).

Öyküde Osmanlı ile geleneği temsil eden konak ile moderniteyi temsil eden apartman arasında bir kıyas yapılır. İki yaşam biçimi oturlan mekânın insanda uyandırdığı akisler sunularak farkları gösterilir. Böylece Osmanlı ile Batı medeniyetinin anlayışı farkları gösterilir:

Nerede o bizim Osmanlı tipi konak? Nerede şu kör, sağır, duygusuz insanları andıran pis apartman? Her medeniyetin, kendine göre sanat anlayışı oluyor. Osmanlıdaki huzur, yarına güven, sarsılmaz iman gücü bütün sanat eserlerine sinmiştir... Bir de Batı'nın eserlerine bak: Bunalımı, güvensizliği, kabalığı hemen sırtır. Çünkü Batı Medeniyeti sömürme ve zorbalık üzerine kuruludur... Bir tahakkümün ifadesidir. Makinenin kaba gücü, Batılı insanın yüz çizgilerine nakşolmuştur... Batının gözlerinin içine bak: Sığ bir suyu andırır. Güvensizlik ve sinsilik parıldar. Doğulunun bakışlarında ise, uhrevî bir derinlik vardır. Doğulu müminin yüzü, Allah inancının en parlak aynasıdır. Batılının davranışlarında madde, Doğulunun ise ruh hâkimdir... (s.13-14).

Konak ile yüceleştirilen geleneksel yaşam ile apartman ile eleştirilen modern yaşam birbirinin yerini tutmayan iki farklı medeniyet anlayışı olarak gösterilir öyküde. Gelenek “huzur”, “güven”, “iman gücü”, “uhrevî derinlik”, “ruh” ile tanımlanır. Modernite ise “bunalım”, “güvensizlik”, “kabalık”, “sömürü”, “zorbalık”, “sığılık”, “sinsilik” ve “madde” gibi sıfatlarla tanımlanır. Yazarın düşüncesindeki Doğu ve Batı gösterilen ifadelerle açığa çıkar.

Öykü, bir konağın yıkılarak apartmana dönüştürülmesinin hikâyesi olduğundan Kemalizm'in geleneğe bakışını da vermeyi amaçlamaktadır. Yeniliğin tarafındaki müteahhit konağın artık işveni yitirdiğini belirtir: “Konağın çevresinde yükselen şu koca binalara bak! Bugünün mimarisi, bu tip binaları benimsiyor. Bu, bir mecburiyet; nüfus arttı. ... Şurası ilmî bir gerçektir ki, şehirler önce ufkî büyüme, sonra

da şakulî büyüme geçirirler. Artık şehirlerimizin ufkî büyümesi durmuştur” (s.17). Devir değişmiş, geleneği, eski hayatı, Osmanlı’yı anımsatan her şeyin kıymeti düşmüştür. Yeni değerlerle birlikte yeni gerçeklikler vardır. Yeni gerçekliklere göre eskinin anlamı yoktur. Konağın yıktırılıp yerine apartman yapılması Osmanlı’nın yıkılıp Batılı değerlerle inşa edilen Cumhuriyet rejimi ifade edilir. Yeni nesil (oğul) konağı yıkmıştır. Bu nedenle konak ailenin kendi eliyle yıktırılmıştır. Bu bakımdan Osmanlı’nın kendi evlatları tarafından yıkıldığı belirtilmektedir. Müjgân Hanım konağı yıkan oğlunu yoldan çıkmış biri olarak görür. Oğlunun ahlâkının bozulduğunu, inançsız, duygusuz, geçmişinden habersiz birine dönüştüğünü, seccade ve teşbihle dalga geçen, aile müessesini lüzumsuz gören biri olduğunu açıklar (s.14). Bu ifadeler Kemalizm’e göndermeler içerir. Oğlunun bir anda değişimine anlam veremez Müjgân Hanım. Oğlunu değiştiren şeyin ne olduğunu sorgular. Müjgân Hanım ülkenin kendisine aldığı Batı medeniyeti modeli sayesinde nesillerin bozulduğuna kanaat getirir. Bunun değişmesi için de mutlaka “kendimize dönmemiz” gerektiğine inanır (s.14). Kendi mazisine hor bakan, onu pis bir parazit olarak gören anlayıştan vazgeçmek gerektiğini dile getirir (s.14-15). Bu düşünceler içindeki yazar, ana karakter olan Müjgân Hanım vesilesiyle geleneğin yıkılmasına direnmek istemektedir. Müjgân Hanım konağı yıkmak isteyen müteahhide direnir. Konağın geçmişini ve Osmanlı’yı simgeleştirdiğini söyleyerek “Ben Osmanlıyım oğlum; yıkmayı bilmem” der (s.17). Doğu medeniyetinin yapıcı Batı medeniyetinin ise yıkıcı tarafına değinir. Müteahhit ise yeni ve yenilik kavramlarıyla Müjgân Hanım’ı etkilemeye çalışır. Yazar konağın yerine “duvarları yağlı boyalı”, “jakuzili”, “marley döşemeli”, “fayans kaplamalı”, “pırıl pırıl görünen” yeni bir bina yapılacağını söyler (s.17). Bu kavramlar Batılı modernitenin sihirli kavramlarıdır. Batılı modernitenin dıştan güzel görünen ama içine girilince yaşanmaz olan durumu anlatılır. Kemalizm’in halka kendisini gösterdiği inkılâpların aydınlar tarafından ele alınış biçimine atıf yapılmaktadır. Konak Müjgân Hanım’ın oğlu tarafından aldatılmasıyla hileli bir şekilde yıkılır. Müjgân Hanım’ın oğlu müteahhitte gizliden anlaşarak annesine evleneceğini, değişeceğini, kendisinin yaşlanması nedeniyle artık işlerle ilgilenmek istediğini söyleyip Kur’ân’a el basıp yemin eder. Bu şekilde annesi ona güvenince de aile mirasının vekâletini alır. Vekâlet alınınca da müteahhitte anlaşıldığı üzere konak müteahhide verilir ve yıkılır (s.19). Konak yıkıldığında Müjgân Hanım kendisini

“köküne balta indirilmiş ağaca” benzetir (s.20). Koca bir mazinin yıkılışı gibi anlatılan konak Osmanlı’yı ifade eder şekilde bir çınarın kestirilmesine benzetilir (s.21). Konağın yıkılma şekli yazarın Batı modernitesinin hile ile ülkeye sokulduğuna işaret eder. Cumhuriyet rejiminin geleneklere vurgu yaptıktan sonra Batılı değerleri ve yaşam tarzını halkı kandırarak ülkeye soktuğu gibi bir düşünce öyküde bir söylem biçimi olarak yansıtılır.

Şevket Bulut özellikle *Dilek Çınarı* adlı öykü kitabında Cumhuriyet rejimine ciddi eleştiriler getirir. Eleştirilerin bir kısmı da modern eğitim ve öğretmen tipi odaklıdır. Öğretmen tiplerinin genellikle yozlaşan, din ve değerlerinden uzaklaşan kişiler oldukları gözlemlenir. Kitaptaki “Dolmalar”, “Yasin Tulumu”, “Baba ile Oğul” ve “Üstün Başarılı Öğretmen” öyküsünde değişim gösteren tiplerin öğretmenler olduğu görülür. Bu bakımdan yazarın okuryazar kısmının çıktıkları yeri beğenmeyen, orayı küçümseyen kişiler olarak göstermesi önemlidir. “Yasin Tulumu” öyküsünde bu durum “Okuyan, köyünden evinden koptu demektir. Kuşu kafesten uçurtmayacaksın... Uçtu muydu bir daha ele geçmez...” (s.103) şeklinde okuyan insana bir bakış vardır. Yazarın bu durumda ülkenin eğitim sistemine vurgu yaptığı görülür. Eğitim sisteminin laik ve seküler yönüne atıf yapılarak insanların değişimi kendilerine ait olmayan bir kültür ve ilim sürecinden geçtikleri vurgulanır. Yazarın bir birey olmuş olan öğretmen tiplerinin yabancılaşmış kişiler olması bu nedenle önemlidir. Toplumsal normlardan ve geleneksel yaşam biçiminden uzaklaşan okumuş ve aydın kişiler denebilecek öğretmen tiplerinin ailelerini bıraktıkları, köylü olmayı bir utanç saydıkları sezilir. Bu tiplerin genellikle kibirli, ukala ve yozlaşmış tipler olarak tanımlanırlar. Yazar bu tiplerin geçtiği öykülerde genellikle bir felaketi konu alır. Bu türden metinlerde ya birileri ölür ya da aileler dağılır.

Öğretmen tipinin eleştirildiği öykülerde Cumhuriyet rejiminin eğitim yapısı eleştirilirken Cumhuriyet rejimini ile köylüler arasında oluşan zihniyet farklılıkları gösterilir. Öğretmenlerin köylüleri anlamadığı, onların dünyasından apayrı bir dünyanın temsilcisi olduğu vurgusu öne çıkarılır. Bu sayede Cumhuriyet sistemin “devrimlerin yol göstericisi ve kültür aydınlatmacısı” işleviyle baktığı öğretmen tipi ve eğitim sistemi öykülerde sert bir şekilde eleştirilir. Ayrıca eğitim sisteminin

insanları yozlaştırdığı ve dinden uzaklaştırdığı görüşü yansıtılır. Bu konudaki örneklerden biri İslâm Yaşar'ın *Çınlayan Kubbeler* kitabında bulunmaktadır.

İslâm Yaşar'ın *Çınlayan Kubbeler* (1977) kitabında öğretmen ve köylü arasındaki iletişim üzerinde durduğu görülmektedir. “Kahvedeki Kahkaha” öyküsünde öğretmen olan karakterin köyüne geleneksel değerleriyle değişmeden dönmesi köylüler tarafından şaşkınlıkla karşılanır. Köy daha önce böyle bir öğretmen görmemiştir. Artık dinini bilen ve yaşayan öğretmenin görülmesi köylüleri sevince boğar.

Köye gelen adamı kucaklayan bir ihtiyar onu sımsıkı tutarken adamın öğretmen olduğunu söylemesi üzerine onu bırakır. İhtiyar muhatara şu soruya sorar: “Bu da bizim köye gelen öğretmenler gibi mi muhtar?” (s.29). Bu soru köylünün öğretmen algısını ortaya koymaktadır. İhtiyarın öğretmeni kucaklamaktan vazgeçmesini ve yüzünün ekşimesi öğretmenin köylüdeki anlamını gösterir. Ancak bu öğretmen farklıdır:

Yüzlerde artan endişe, kalplerin meçhul çarpıntısı bu tek soru ile düğümlenmişti adeta. Genç, şaşkınlığın uzamasından sıkılmış olacak ki bir-iki kımıldandı. Sandalyesine iyice yerleşmeye çalıştı ve dayısının gözlerini arayarak bu durumdan sıkıldığını ifade etti. Muhtar ihtiyarın elini tuttu ve hafif kendine doğru çekerek dudaklarına götürdü.

-Yok emmi. Bu öylesi öğretmen değil. Bu bizi, sizi, dinini ve milletini iyi bilen öğretmenlerden biri. O, bu köyün alın teri, göz nuru ile büyüdü. Kursağına haram lokma girmedi. Dinine ve milletine ihanet edebilir mi?

-Türkiye’de böyle öğretmen de var mı muhtar?

-Var emmi. Hem de çok emme, daha bizim köylere ulaşacak kadar çok değil. Ama, inşallah yakında o da olacak.

İhtiyar beklenmedik bir hareketle gencin boynuna sarılmıştı. Boncuklaşan gözyaşlarına hâkim olamayarak onu öpmeye başladı. (s 29).

Değerlerine sahip çıkan ve öğretmen olurken değişmeyen karakter köylüler için görülmeyen bir şeydir. “Türkiye’de böyle öğretmen de var mı?” sorusu Müslüman kesimin Cumhuriyet rejiminin eğitim sistemiyle arasındaki uçurumu göstermektedir. Yazar laik ve din-dışı bir eğitim anlayışını köylülerin geleneklerine ters olarak yorumlar. Bu öyküye benzer bakış açısı kitaptaki “Köye Gelen Yabancı” öyküsünde de tekrarlanır. Bu kez bir mühendis karakterin Cumhuriyet rejiminin eğitim sisteminde

değişmeden kalabilmesi köylüler nazarında takdirle karşılanır. Öyküdeki Aladdin karakteri köye girerken köylüler tarafından dış görünüşüyle öğretmene benzetildiği için sıcak karşılanmaması dikkat çeker:

Kendini öğretmen zannetmişlerdi. Onlarca başka ne olabilirdi ki? Boyalı iskapinler, takım elbiseler, bembeyaz gömlek, krawat, çorap, üstelik elde kocaman bir valiz. Köye böyle gelen olsa olsa öğretmen olabilirdi. (s.9).

Ancak Aladdin'in öğretmen olmadığı, mühendis olduğu ve değerlerini unutmadığı anlaşılınca tüm köylüler ona sarılır. Onun "adam" olduğunu söylerler:

-Oğlum. Ben senin mühendis olduğunu duymuştum emme, adam olduğunu duymamıştım. Allahıma çok şükür şimdi adam oldupunu da gördüm. Bizim köyümüzden de adam çıkarmış dedim. Ölse bile gam yemem gayri. (s.11).

Öyküde dikkati çeken konu öğretmen algısıdır. Köylüler modern eğitim sisteminin gençlerinin özünü değiştirdiğine inanır. Çünkü köyden kente okumak için giden herkes değişmiş, tanınmaz olmuştur. Oysa şimdi Aladdin okumuş ve "adam olmuş"tur. Köylüler için adam olmak okumak değil, bozulmamak, kendini kaybetmemektir. Aladdin'in onlarla birlikte camiye gidip namaz kıldığı görüldükçe köylüler şaşırırlar (s.10-11). Bu durum gördükleri bir manzara değildir. Köye gelen öğretmenler caminin yanından bile geçmez. Oysa Aladdin'i eğitim sistemi değiştirememiştir. Köylülerin aklındaki modern eğitim, öyküde gençlerine zehirleyen, onları köyden çalan, gelenek ve değerlerini yok eden bir imgeyle anılmaktadır. Özellikle öğretmen profili bu şekilde bilinmektedir. Öğretmenler köylülerce soğuk karşılanır. Çünkü öğretmenler, camiye gitmeyen, insanlara selam vermeyen insanlar olarak bilinirler (s.8).

Cumhuriyet modernleşmesinin yüzü olan öğretmen toplumu aydınlatma göreviyle donatılan ve çağdaşlaşma anlayışını temsil eden bir tiptir. Özellikle medreselerin kapatılmasından sonra halkın eğitim ve öğretim anlayışı değişmiştir. Dinî eğitimin olduğu medreseler yerine çağdaş kurumlar olan okullar ile eğitim sürdürülmeye başlanmıştır. Okullarda yetişen insanlar ise yeni bir insan ve hayat anlayışıyla yetiştirilmektedir. Bu görevi ise öğretmen tipi karşılar. Öğretmen figürü bu nedenle geleneksel eğitim anlayışı içinde yetişen halk arasında pek sevilmez. Tayfun

Atay, öğretmen tipinin düşman olarak algılandığını açıklar. Atay’a göre öğretmen tipi “Cumhuriyet-öncesi ve ağırlıklı olarak İslâmî norm ve değerleri bırakmaya henüz pek hevesli görülmeyen kitlelerin nezdinde bu değerlerin düşmanı gibi” görülmektedir (Atay, 2009: 64-65). Öğretmen tipi Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında yayımlanan romanlarda “inkılâpların elçisi” konumunda bir kimlikle işlenir. Özellikle Reşat Nuri Güntekin’in *Çalıkuşu* ve *Yeşil Gece* romanlarında öğretmen büyük bir misyonla ele alınır. Reşat Nuri’nin romanlarında öğretmen tipi büyük insani unsurlarla donatılarak gittiği köylerde özellikle hoca, imam gibi tiplerle çatışır. İnsanları aydınlatmak üzere yeni nesli yetiştirir. Bu misyon Cumhuriyet rejiminin istediği “makbul vatandaş” tipinin yetiştirilmesinde önem taşır (Demir, 2017: 302-306).

Hüsnü Aktaş’ın *Şen Olasın Laiklik* (1977) kitabı ise tamamen Kemalizm’in siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel düzenini konu edinen metinlerden oluşmaktadır. Cumhuriyet rejimini Kemalist bir rejim olarak niteleyen öyküler, Kemalizm’in temel ilke ve değerleri etrafında teşekkül etmiş metinlerdir. Ayrıca rövanşist bir dille yazılmış olan metinler, Kemalizm’in dindar kesime yönelik söylemlerine cevap verme amaçlı yazılmış metinler olarak dikkat çeker. Öykülerde Müslüman kesime biçilen hayat şartları, Müslümanın gerici olarak tanımlanması, kadınların düzen içindeki yerleri, ekonomik düzenin Müslümanları yoksullaştırması gibi konular bağlamında eleştirel bir tutum vardır. Edebî metnin bir araç olduğu kitapta asıl önemli olan İslâm davasını savunmaktır.

“Şen Olasın Laiklik” öyküsünde 1970’li yılların gazete diline ve devlet nezdinde dindar insanların temsiline eleştiri yapılmaktadır. Öyküde mizahi şekilde verilen Tamhayat, Yarımyamalak ve Tamdangalak adlı gazetelerde Müslümanları gerici ve kan emici vampireler olarak gösterilmesi konu edinilir. Müslüman gençlerin bir araya toplanmasını haberleştiren gazeteler temsili bir dille şöyle aktarılır:

Burdurun yenice mahallesinde korkunç bir hâdise cereyan etmiştir. Elliye yakın mürtecî bir araya toplanmışlar ve devletin temeline dinamit koymak, ülkemizi çağdışı yönetime sürüklemek için and içmişlerdir. Kendilerini yurtdışından fedaiyan-ı İslâm teşkilâtı desteklemekte ve Kubilay’ın katilleri yeniden teşkilâtlanmaktadırlar.

İnsanlık dışı, ortaçağ düzenini gerçekleştirmek isteyen bu insanlara karşı Kemalist aydınlar derhal harekete geçmelidir. Simsiyah elbiseler içerisinde, elinde balta üzerimize doğru gelen irtica canavarlarını durduramazsak, insanlığa ihanet etmiş oluruz. Yetişin ey insan hakları... Yetişin ey kurtarıcı batılı aydınlar... Bütün değerlerimizle birlikte batıyoruz. Devrimlere sahip çıkmanın tam zamanıdır.

Devrimler elden gidiyor. Yakalanan elliye yakın kişinin, sorgusunu yapmaya bile lüzum yoktur, hepsi derhal öldürülmelidir. Çünkü bunlar insan değildir. (s.7).

Bu haber Tamdangalak gazetesinde ise şöyle verilir:

Her ne kadar insan gibi gözükiyorlarsa da, insan kanı içen vampirlerden daha tehlikelidirler. Atatürk'e saldırganın yegâne sebebi bu ülkeyi yıkmak istemeleridir. Zira Atatürk demek bu ülke demektir. Bu ülke demek Atatürk demektir. Bütün uyanık güçler ve uyanacak güçler topyekûn alârma geçmelidir (s.8).

Yazar dönemin gazete diline dikkat çeker. Dönemin gazetelerine benzer bir dille yazılan öyküde Müslüman insanların “kan içen vampirler” (s.9) olarak gösterilmesine cevap verilir. Müslümanların dinî ibadetlerini yapmasının irtica yapmakla ve devletin düzenini yıkmakla gösterilmeleri ve sürekli bu propagandayla hareket edilmesi yazarın rejim tarafından Müslüman kesimin nasıl görüldüğünü anlatmak için kullanılır. Haberde yer alan “Devrimler elden gidiyor. Yakalanan elliye yakın kişinin, sorgusunu yapmaya bile lüzum yoktur, hepsi derhal öldürülmelidir. Çünkü bunlar insan değildir” (s.7) cümleleriyle rejimin adalet ve ahlâk anlayışının Müslümana nasıl görüldüğünü anlatmak için verilmektedir. Kitaptaki diğer öykülerde de bu haberlerin arka planı konu edinilir. “Vay Gerici Vay... Sen Ha...” öyküsünde okulda Atatürk büstünün yanlışlıkla kırılmasının Atatürk’e hakaret davasına dönüştürülmesi ve insanların yargılanmasını anlatılır. Yazar Müslüman kesimin ezbere ve tek tip bir bakışla anlaşıldığını, gazetelerde inşa edilen mottolar üzerinden Müslümanlara yargısız infaz yapıldığını belirtir. “Kadınları Kurtardık Kafesten” öyküsünde rejimin sahiplendiği kadın-erkek eşitliği, kadın hakları, kadınlarla muasır medeniyetler seviyesine çıkılacağı düşüncesi aslında müslüman değerlerini yok etmek için yapıldığı aktarılır. “Ekonomik Kurul Toplandı” öyküsünde kaçakçılık ve soygunculukla geçinen zengin tüccarların devlet nezdinde itibarlı olduklarını, oysa Müslüman kesimin yoksul ve mağdur olduğu tezi ele alınır. Öykülerde Atatürk devrimlerinin İslâmî düşünce ve toplumsal anlayışa uymadığı açıkça belirtilir. Özellikle “Bekleyin Falan Fini Geliyor” öyküsünde Kemalist aydınların inşa ettiği Atatürk ilkeleri ile İslâmî yaşam anlayışı mukayese edilir. Her iki anlayışın birbirine zıt olduğu vurgulanır (s.130). “Biz Birbirimizi Tanıyalım” öyküsünde ülkenin Anayasası ile Kur’ân’ın birbirinden uzak fikirlerden oluştuğu belirtilir (s. 174).

Kitaptaki “Bir Kurt Hikâyesi” ise en dikkat çekici metindir. Kemalizm’in tarihsel geçmişi sembolik bir öykü ile temsil edilir. Öykü Bozvusta adında bir ihtiyar kurdun hikâyesidir. Kurt, Atatürk’ü temsil etmek üzere oluşturulmuş ir semboldür.

Öyküde ihtiyar bir kurt şehir içinde bulduğu yiteceklerle beslenir. Birgün şehir insanları kurdun yiyeceklerini çalmasına engel olmak için ona tuzak kurar. Açık bırakılan bir kapıdan giren kurt girdiği dükkânda boya kutuları içerisine düşer. Her yeri boya olan kurt artık görüleceği için şehirden kaçarak ormana sığınır. Ormanda onu böyle renkli gören diğer hayvanlar onun ne olduğunu anlamaya çalışır. Kurt bir hinlikle kendisini eskiden kalma biri olarak tanıtip eskiden atalarıyla birlikte ormanı yönettiklerini söyler. Buna inanan hayvanlar kurdun görüntüne kanarlar. Ormanın yöneticileri olan aslanların bazıları kurda inanır, bazıları ise onun yalancı olduğunu düşünürler. Aslanlar aralarındaki anlaşmazlık yüzünden bölünürler. Bunun üzerine diğer hayvanların etkisiyle kurt ormanın kralı olur. Kurdun krallığının ilk zamanlarında tüm hayvanlar mutludur. Renkli kurdu gören her hayvan ona âşık olur. Bundan cesaret alan kurt “Benim her sözüm, inkârı mümkün olmıyan bir kanundur” (s.182) ilkesini oluşturur. Ona karşı olanları tek tek ortadan kaldırmaya başlar. Bazı muhalifler ise “ormana ihanet” ile suçlanırlar (s.182). Kurttan önce her hayvan istediği lisanı konuşur, istediği inanca bağlı kalabilirken kendisine Kral Bozvusta ismini takan kurt ise hayvanların kendisinden başka bir şey zikretmesini yasaklar. Her yerde kendisinin heykelinin dikilmesini ister. Heykel dikmeyenler ölüme mahkûm edilirler (s.182). Bozvusta kendisinin yanında olmadan kimsenin bir araya gelemeyeceğini bildirir. Bu uygulamalar sonrası orman neşesini kaybeder. Hayvanlar Bozvusta’yı seçtiklerine pişman olurlar. Bozvusta ise kendisini övenleri çevresine toplar, onlara çeşitli himmetlerde bulunur. Özellikle tilkinin kurnazlığından yararlanarak ormanda kendisini şirin tanıtır. Tilkiler ona şiirler, marşlar yazarlar. Tilkilerin yazdığı marşların ormanın her tarafında okunması zorunlu kılınır. Herkes bu marşı sabah vakti yüksek sesle okur, Bozvusta’nın heykelinin bulunduğu yere bu marş yaldızlarla süslenerek yazdırılır. Zamanla Bozvusta ormanda her şeyin kendisi sayesinde oluştuğunu, kendisi olmasa hiçbir şeyin olamayacağını söylemeye başlar (s.183). Bozvusta “ormanın çağdaşlaşması” için bütün boynuzların sökülmesini emreder (s.184). Bir zaman sonra ormandaki “devrimlerden” rahatsız olan hayvanlar gizli gizli toplanmaya başlarlar. Bir kış günü aç kalan diğer kurtlar ormana iner. Kurtları gören diğer hayvanlar kralları

olan Bozvusta'nın kurtlardan farklı olmadığını öğrenip aldatıldıklarını öğrenirler. Böylece sihir bozulur ve renkli Bozvusta'nın hinliği ortaya çıkar. Bunun üzerine hayvanlar Bozvusta'ya saldırarak onu paramparça ederler. Bozvusta'nın yanında bulunanlar ormanı hemen terk ederler. Böylece akılları başlarına gelen hayvanlar “Bozvusta dönemini vahşet dönemi” olarak belleyerek (s.185) kendi aralarında adil düzen anlaşması yaparlar. Kimseye zulmetmeyen adil bir kral seçerler. Bu kral “ben doğru yolda olursam beni destekleyin, eğer saparsam ikaz edin” (s.185) temennisiyle görevine başlar. Ormanda herkes Bozvusta döneminden ders alır. Yazar öykünün sonunda tahkiye geleneğinden gelen anlayışla fablların sonunda belirtildiği üzere şöyle yazar: “Her şey er-geç aslına döner. Bozvusta bir an boş bulununca, kendi yaratılışını ortaya koydu. Onun bütün hileleri anlaşıldı. Hiçbir hayvan, diğerinden daha büyük değildir. Her hayvanın kendine göre bir yaratılış hikmeti vardır” (s.185).

“Bir Kurt Hikâyesi” Kemalizm'i eleştirel bir dille konu edinirken Kemalizm'in Müslümanlardaki alımlanışını dile getirmektedir. Kemalist ilke ve inkılâpları halkı sömürdüğü ve halkın gerçeklerine uymayan devrimler olduğu belirtilir.

Kitaptaki öyküler aynı kişiler ve aynı konular etrafında dönemin siyasal tartışmaları bağlamında şekillenmiştir. Müslümanların rejim tarafından mağdur edildiği tezi üzerinden hareket edilir. Rejimin haksız bir şekilde Müslüman kesimi kötü, canavar, mürteci, kan emici vampir olarak gösterdiği, Müslümanların değerlerini değiştirmeye kalkıştığı gibi 1970'li yılların siyasal ortamını yansıtan bağlamlarla işlenir. Öykü dili tamamen diyaloga dayalı olduğu için yazar bir cevap verme amacıyla metin üretimine kalkıştığı anlaşılır.

Hüsnü Aktaş'ın metinlerine benzer dil ve anlayışla Kemalizm'i eleştiren bir diğer yazar Ali Nar'dır. Yazar *Kan Denizi* (1989) adlı öykü kitabında ülkedeki modernleşme uygulamalarını sert ve rövanşist bir dille eleştirir. Ülkedeki Müslüman kesiminin yoksul ve öteki olarak mağdur gösterildiği öykülerde bunun sorumlusu Kemalist modernleşme pratiklerinde aranır. Müslümanların ülkeyi kurtardıkları hatırlatılarak ülkedeki kurtarıcılar olduğu vurgular. “Hamit Çavuş” öyküsünde henüz çocuk yaştaki insanların Birinci Dünya Savaşı'na katılıp başarılar elde etmeleri konu edinilir (s.20). “Yabancı” öyküsünde Müslümanın ülkede yabancı kaldığı, ülkedeki modern yaşam biçimine uyum sağlayamadığı belirtilir. Yazar bu öyküde İzmir'i

Kemalizm'in yüzü olarak gösterir. Anlatıcı İzmir'i sevmez: "Öteden beri de İzmir'i sevememişti. Sıkıcı havası, nem ve pisliği, kozmopolit, çıkarıcı halkı ona yabancı gelmişti her seferinde. Öyle ki, cami cemaatına bile ısınamamıştı" (s.32). Bir başka yerde İzmir şöyle anlatılır: "Tales denilen ilkel filozofun kenti Türkleşmemiş bir türlü. Fasit Yunan düşüncesi gibi sokaklar..." (s.35). Yazar Kemalizm'e dair düşüncelerini bir kent üzerinden vermektedir. Kentlerde yaşanan modern hayat biçiminin küfür ile anlatılır. müslüman öznenin bu hayat karşısında yabancı kaldığı vurgulanır: "'Ben yabancı, ah!' dedi. 'Yurdunda yabancı. Yetişen kuşakların yabancı. Öz kültürünün yabancı...' (s.40). Yazar Necip Fazıl'ın "Öz yurdunda garipsin öz vatanında parya" mısrasını ima ederek Müslüman öznenin modernleşen ülkede yabancı kaldığını belirtir. Oysa yazar, asıl yabancının Kemalist rejim olduğunu ileri sürer. Kemalizm'in yabancı bir kültür olduğunu, ülkeye getirdiği değerlerin ülkeyi yabancılaştırdığı savunulur:

Benim yabancı. Haklıydı çocuk. Hangi yönümle yaşayanlara benzerim. Elbise bana yabancı, elimde taşıdığım çanta, ondaki kitabın yazısı. Şu arabadaki diziliş. Ve bütün bu insanların kafası üstündeki şapka., yakalarındaki rozet ve yaftalara kadar hepsi... doğrusu ise, ben yabancıyım hepsine. Ben yerimde sayarken, herşey, herkes hızla yabancılaşıyor, anlayışına, düşünceme, kültürüme... (s.41).

Ali Nar, *Kan Denizi* kitabındaki öykülerde Kemalizm'in Müslüman kesime düşmanlık yaptığını, Rum, Ermeni ve Yahudileri ise koruyup ülkenin sermayesini onlara peşkeş çektiğini ileri sürer (s.58-59). "İlkel" adlı öyküde ise Atatürk, Hitler'e benzetilir (s.108). Ülkede heykel diye taş parçalarına tapıldığı vurgulanır (s.110). Yer yer nefret söyleminin olduğu metinlerde Kemalizm eleştirisi rövanşist bir algıyla verilir. Dönemin siyasal ruhunun belirlediği metinlerde öyküler İslâm davasını savunmak ve Kemalizm'e cevap vermek amacıyla yazılmış metinlerdir.

Mustafa Miyasoğlu'nun *Geçmiş Zaman Aynası* kitabındaki "Af Buyurun" öyküsünde Kemalizm'in inkılâplarla gerçekleştirdiği Batı değerlerini beğenmeyen ve eskiyi özlemle yâd eden bir adamın şikâyetleri bulunur. Öykü kişisi yaşını hesaplamaya çalışırken işin içinden çıkamaz: "Her şey Milâdî, avrupaî..." (s.89) sözleriyle modernleşme biçiminden hoşlanmadığını dile getirmektedir.

Sezai Karakoç'un *Portreler* (1982) kitabındaki "Tuzak ya da Son Günler" öyküsünde de anlatılan rejim eleştirisi ile Türkiye'nin geçirmiş olduğu modernleşme süreci ele alınmaktadır. Ülkede değişen değerler, öyküde yazarın kendisini gösteren bir konumda olan Halil Bey tarafından sorgulanır. Öykü metninde Türkiye'nin modernleşme süreci değişim olgusuyla açıklanmaktadır:

Ülke, çok bunalımlı günler yaşıyordu. Bir "değişim" vardı. Bu, bir yandan anarşi ve teröre yol açıyor, öte yandan, değerler kargaşasını doğuruyordu. Bin yıllık, geleneksel kurumlar çatır çatır yıkılıyor, toplumun yerleşik ahlâk ve kanılarının çöküşünden ortalık mânevî bir toz duman içinde gözükiyordu. Böyle bir durumda kapitalizme özenmiş sun'î ve kültürsüz bir üst tabakanın içinde olmak, ya da son derecede dar ve sınırlı davranışlarla kısıtlanmış memur tabakası hayatına mahkûm olmak, ona, uzun zaman, halkına karşı bir ihanet gibi gelmişti. Ancak, halkla olayım, halka gideyim derken de, işte böyle, uyumsuz bir hayatın içine düşüvermişti. İçinde bulunduğu yabancılık, yalnızlık ve yoksulluk, dayanılmaz boyutlara ulanınca da bir pişmanlık, zaman zaman ruhunu yoklamıyor değildi" (s.46).

Yukarıda verilen alıntıda görüldüğü üzere değişim olgusu; "bunalım", "anarşi", "gelenegın yıkılışı", "ahlâkın çöküşü", "kapitalist düzen", "kültürsüzlük", "ihanet" ve "uyumsuzluk" gibi sözcüklerle ifade edilmektedir. Bunlar ülkenin yeni değerleridir. Ülkenin yeni değerleri Halil Bey gibi insanların yabancılaşmasına, yalnızlaşmasına ve yoksullaşmasına neden olmaktadır. Yazar yeni düzende Müslüman düşünce ve yaşam biçiminin yeri olmadığı kanaatine sahip olduğundan öyküdeki karakteri eve hapsolmaktadır.

Durali Yılmaz'ın *Akrebin Dansı* (1989) kitabında yer alan "Baba ile Oğul" öyküsünde Cumhuriyet rejimin modernleşme süreci konu edinilir. Yazarın modernite söylemini ülke içindeki çağdaş değişimler üzerine kurguladığı görülmektedir. Öyküde ilk defa kente gelen bir babanın, oğlu ile kentin meydanını dolaşırken meydanda bulunan anıt, heykel ve insanlar hakkındaki sözleri yazarın moderniteye dair düşüncelerini ortaya koymaktadır.

Öyküde Batılı formların kentteki yankıları olarak görülen meydandaki anıt, kurtarıcı heykeli ve özgürlük meşalesi modernitenin sembolleri ve ülkenin çağdaşlaşması olarak anlam bulmaktadır. Baba televizyonda gördüğünü belirttiği görüntülerin gerçek olduğunu anlar. Her şey değişmiş, ülke yeni bir kültür ve medeniyet dairesi içine girmiştir. Baba gördükleri karşısında korku ve hayal kırıklığı yaşar. Bin yıllardır bir çınar gibi geçmişini temsil eden her şey yok olmuş, Batılı bir

kültür ve medeniyetin etkisi altına alınmıştır. Babanın deyimiyle “gâvur hayatı” her şeyi esir almıştır (s.25). Baba ile oğul arasındaki diyalog iki medeniyet dairesi hakkındaki düşünceleri vermektedir:

Burası hangi ülkeyi anlatıyor oğul? (s.24).

Medeniyet birbirlerinin devamıdır baba. Öğrenmelisin artık bunu. İşte bu topraklarda kurulmuş olan medeniyetlerin son aşaması budur. (s.25).

Hem bu kent de bize benzemiyor. Ne kubbeleri var, ne minareleri ve ne de sürü sürü güvercinleri. (s.25).

Sen kendini bu ülkenin insanı saymıyor musun baba? Yoksa hâlâ efsaneleştirilmiş bir geçmişte mi sanıyorsun kendini? (s.25).

Bir süre anıta baktıktan sonra ekledi: ‘bunlar, ülkemizi ulaştırmak istediğimiz çağdaş uygarlığın çizgileridir.’ ‘Yani gâvur hayatı’ dedi baba (s.25).

Babanın kurtarıcı heykeli karşısında kendini bir sinek gibi görür. Kurtarıcı heykelinin etrafını örümcek ağları sarmıştır. Baba kendini örümcek ağına hapsedilmiş sinek zanneder. Sinekler örümcek ağı içinde “çırpınarak can veririler” (s.26). Oysa oğlu heykele hayran hayran bakmaktadır. Yazar baba ile oğulun heykel hakkındaki durumlarını göstererek ülkedeki değişimin boyutlarını vermektedir. Babaya göre bin yıllık bir çınar yok olup gitmiştir (s.26). Bin yıllık çınar, Osmanlı’yı çağrıştırmaktadır. Yeni yaşam düzeninde insanlar ölü mumyalara benzetilirken modernite söylemini açığa veren bir söylemle buradaki hayat tarzı “ayrık otlar” ile tasvir edilir (s.28). Baba gördükleri karşısında “bir yalnızlık ve yenilmişlik” hissine kapılır. “Korku ve ürpertiyle” dolar. Bir girdabın içine sıkışmış, kurtuluşu olmayan bir çembere hapsedilmiş gibidir. Baba dayanamaz ve ağlamaya başlar (s.28). Yazar babanın ağlamasını Müslüman öznenin rejim içindeki mağduriyeti gibi sunmaktadır. Oysa yeni nesli temsil eden oğul yeni medeniyet anlayışı karşısında mutludur. Babasının söylemlerini yadırgar: “Böyle bir babaya sahip olmak yıkmıştı onu. Bu durumun bugüne dek farkına varmamış olmasına şaşıyordu. Buradan kaçıp gitmek ve babadan kurtulmak istiyordu ama yapamıyordu” (s.28). Baba ise oğlunun mutluluğunu yadırgar: “Bütün bu nesil nereden çıktılar böyle? Ben farkına varmadan yeni bir nesil mi türedi? Yoksa sen de mi bunlardansın? Sen gerçekten benim oğlum musun, yoksa bir aldatmacayla mı karşı karşıyayım?” (s.29). Baba burada daha fazla dayanamayarak bu yaşam biçimi içinde yabancı olduğunu düşünür: “Bu şehrin yabancısı olduğumu

ve bu ülkenin insanı olmaktan çıktığımı anladım. Ben kendi dünyama, kendi insanlarıma dönmeliyim. Artık bundan ötesine gücüm yetmez. Değil yaşamaya görmeye bile gücüm yetmez” (s.30), “Ben ben olarak kalmalıyım” (s.30). Baba modern yaşam biçiminden kaçır: “Karabasanlarla dolu bu acaip dünyadan içindeki hastalığa kaçıyordu” (s.31).

Durali Yılmaz rejimin yeni düzenini “ayrık ot” ve “karabasan” olarak tanımlarken bu yaşam biçimi içinde kendisine yer olmayacağını düşünmektedir. Baba ile oğul arasındaki çatışma diğer yazarların benzer bir izleği ile gelenek ve modernite çatışması da olarak sunulmaktadır.

1970’li yıllarda dergilerde yayımladığı öykülerle İslâmî duyarlıklı öykü anlayışıyla adını duyuran ve ülkenin yerleşik düzenini eleştiren biri de Yaşar Kaplan’dır. Kaplan’ın özellikle ilk öykü kitabı olan *Birinci Kitap* (1982)’ta yer alan öykülerinde Cumhuriyet rejiminin uygulamaları eleştirilmektedir. Kitaptaki “Dönemeçler” öyküsü bu işlevle yazılmış bir öyküdür. Geleneksel yaşamı sürdüren dindar insanların yaşadığı bir köyün konu edildiği öyküde köye gelen “birileri” insanların elinden eski harfli metinleri alıp götürmektedir Altı bölümden oluşan öykünün birinci bölümünde köye birilerinin geleceği, ertesi gün ikinci vakti belirlenen yerde herkesin toplanmasını, kimsenin olayı konuşmaması tembihlenir. Bu bölümde insanların korkulu ruh halleri verilir. İkinci bölümünde gecenin kör vaktinde birkaç asker bir eve baskın düzenleyerek evdeki tüm eski harfli kitapları toplayıp götürürler. İlk bölümde adı verilmeyen ama korkunç bir şekilde anlatılan gelenler, köy köy dolaşarak halk arasında bulunan eski harfli yazmaları toplayan askerlerdir. Üçüncü bölümde toplanmış kitaplar arabalara, develere yüklenerek taşınmaktadır. Çok kıymetli olduğu düşünülen kitaplar umursanmaz bir tavırla Ulusu diye bir dereye çürümeleri ve yakılmaları için atılır. Dördüncü ve beşinci bölüm şiirsel bir üslupla anlatılır ve ikinci bölümde kıyamadığı bir yazmayı saklayan babanın ve köylülerin başından geçenler verilir. Altıncı bölüm ise akıl sağlığını kaybetmiş birinin hastanede doktorla konuşması üzerinedir. Böylece “Dönemeçler” öyküsü altı bölümde bir köye baskın yapan askerlerin köylüleri işkence etmesi, yazmaları alması, bir babanın hapishaneye götürüp burada da işkence görmesi, en sonunda aklını kaybetmesini

işleyen bir öykü olarak yazılmıştır. Kapalı bir anlatıma sahip olan metin rejimin kutsal kitaplara olan hıncını eleştirir.

Öyküde soyut bir anlatım tercih edildiği için metin kapalı bir dile sahiptir. Ancak metinde harf devrimiyle birlikte eski kitapların yasaklanması, kitapların halk tarafından saklanmaya çalışılması, direnenlerin hapislerde işkenceler görmesi gibi baskıcı devlet otoritesinin Müslümanlar üzerindeki etkileri değil. Baskı, işkence ve mala el koyma ile karşı karşıya kalan insanlar suskun ve tedirgin bir ruh haliyle anlatılırlar. Birinci bölümde bu yönde insanlar sürekli telkin edilir, ne olursa olsun susmaları gerektiği söylenir. Kimin geleceği söylenmeyen ilk bölümde korkunç bir tedirginlik vardır herkeste. Bir düşman, bir afet ya da olağanüstü bir canavar beklentisiyle okuyucuya aynı ruh hali sirayet ettirilir. Henüz öykünün girişinde köye birilerinin geleceği ama kimlerin geleceği belli olmayan endişeli bir giriş yapılı: “Zorluk çıkarmayacağınıza söz verdiniz komşular, unutmayınız bunu. Nerdeyse gözüdürler tepeden. Birazdan gelebilirler. Gelenlere karşı konulmayacağını sakın ola çıkarmayınız aklınızdan” (s.6). Köylüleri uyararak Muhtar onlara bir şey yapılacağından korkmaktadır: “Size güvenim olmadığından söylediğimi sanmayın bunları; korkuyorum komşular. Korkuyorum düşünülmeğinizin bir kötülük yapılacağından” (s.6). Tüm köylüler ciddi telkinlerle uyarılır. İşin ciddi olduğu, her şeyin olabileceği korkusu ilk bölümde yazar tarafından başarılı bir şekilde verilir. “Dönemeçler”deki ikinci bölümde gece yarısında kapı sesiyle uyanan bir çocuğun gözünden eve gelen askerlerin sert tehditleriyle evdeki eski harfli yazmaları toplayan babasının korku dolu anları, “Eskiyazı kitapları topluyoruz, ne var ne yok hepsini” (s.10). “Raftaki son kitaplar arasından, yüzü pazen kaplı olanı çekip çıkarıyor babam, suç işliyor gibi yapıyor bunu, elleri titriyor” (s.11) cümleleriyle anlatılır. Anne ise dilini yutmuş bir halde hareketsiz, donmuş halde olayları takip etmektedir: “Gözleri ıslak gibi geliyor bana. Hiçbir şey sormuyor anam. /Nicedir soru sormazdı burda kadınlar, sezerlerdi” (s.12). Bölümün sonunda bir karanlık çökmüştür her yere: “Yumuyorum gözlerimi, kopkoyu bir karanlık saldırıyor üstüme” (s.12). Rejimin karanlık ile ifade edilmesi birçok öykü metninde düzenin karanlık ile ifade edilmesine gibi benzer anlayıştır. Karanlık imgesi öykü metinlerinde rejim, modernite ve zaman hakkında kullanılır. “Dönemeçler”de de karanlık imgesi önemlidir çünkü diğer öykü metinlerinde de kötülükler karanlık ile ifade edilir. Sevilmeyen şehirler karanlıktır, şeytan işleri, dünya

nimetleri gibi birçok kötülük unsuru koyu karanlık ile sembolize edilir. Öykünün bu kısmında karanlık olarak ifade edilen kötülük despot otoritenin insanlar üzerindeki etkisidir. Kendi manevi dünyalarını yaşayamayan, dinlerinin emrettiği kitabı okuyamayan insanlar mazlum ve mağdur bir şekilde otorite karşısında öteki olarak tanımlanırlar.

Öyküde doğrudan Kemalizm'in inkılâpları hedef alınır. Halka sunulan vaatler, ona sunulan nimetlerin kandırmaca olduğu söylenen metinde Müslümanların kandırıldığı ifade edilir: “dev-rim-ler'in oyununa getirildi altın çağınız. siz kandırıldınız. korkutuldunuz siz” (s.39). Halkın inançları ve değerlerine müdahale eden otorite, insanları korkutmuş, onları birer dilsizle dönüştürmüştür. İnsanlar haksızlıklar karşısında suskun kaldığı için de başlarına bu tür felaketler gelir. Yazar öyküden beşinci bölümünde suskunluğa karşı başkaldırmayı öğütse de halk susmayı tercih eder: “kader başkaldırmanızı istiyor sizden, şimdi kader, başkaldırmaktır, susmak değil” (s.39). Metinde Cumhuriyet rejimi despot olarak tanımlanmaktadır. Rejimin ezdiği ve sömürdüğü insanlar da dindar insanlar olarak gösterilmektedir. Bu bakımdan “Dönemeçler” öyküsünde Müslüman kimliğinin otorite karşısında zulmedilen, yaşama hakkı, tercih hakkı elinden alınmış, susturulmuş, işkenceler altında kalmış bir kimlik ile verilmektedir.

Ali Kemal Temizer'in *Feveran* kitabında rejimin 1970'lerdeki sosyo-ekonomik koşulları “bozuk düzen” olarak sunulmaktadır. Öykülerde rejime karşı mücadele etmek isteyen bireylerin “bozuk düzen” karşısında tükenişini, yok oluşunu, öldürülmelerini konu edinilir. Bozuk düzen bireyleri sistemin dışına iter ve yok olmaya mahkûm eder. Kurulan yeni düzende insanlar sefalet içine sürüklenir, hiçleştirilmişlerdir. “Hayatımızda Bir Gün” adlı öyküde memurlar ve memurluk sistemi üzerinden düzenin insan eleştirisi yapılır. Kafkaesk imajlarla anlatılan memur tipi düzen karşısında sinmiş, sürü haline gelmiş, insanlıktan çıkmıştır. Onu bu hale getiren devletin sert yüzüdür. Sistem, insanlara insanca yaşama fırsatı vermemektedir.

“Hayatımızda Bir Gün” adlı öyküde ailesine ve çocuğuna iyi bir baba olmak için yaşam mücadelesi veren yoksul bir memur olan Recep Serttaş'ın dönüşümüne ve yok oluşuna odaklanılır. Memurun içinde düzene karşı koymak hissi vardır. Olanları kabul etmek istemeyen, şikâyet eden ve değiştirmek isteyen bir ruh taşır. Ancak

düzenin sert yüzüyle daha karşılaşmamıştır. Memur adam yaşadığı psikolojik travmaların etkisiyle bir gün bir tünel metrosunda her şeyin sorumlusu olarak bellediği takım elbiseli, zengin görünümlü bir adamın yakasına yapışır. Kendi yaşadığı sefilliği hatırlarken onun ne kadar mutlu, refah içinde olduğunu düşünür. Onun yerinde olmak, yaşadığı hayatın azıcık bir kısmıyla bütün ömründe neşe içinde olabileceğini hayal eder. Düzendeki adaletsizliği ve eşitsizliği düşündükçe kendini kaybeder. Onu boğmak, onu yok etmek ister. “İnsanların umutları yıkılınca böyle olur” (s.11). Olay sonucunda karakola düşen memur karakolda zengin adamın itibarlı kişilerle olan ilişkileri vesilesiyle ağır işkenceler görür. Zengin adam işkencecileri ayartarak bu türden insanların haddini bilmesini, böyle hareket edemez hale gelmesini söyleyerek memur adamı ağır bir şekilde cezalandırmalarını ister. Düzen, memura haddini bildirmeye başlar. İşkenceciler adamı sabaha kadar döver. Ona el ve ayak öptürürler. Düzene karşı koymak isteyen memur adam, karakoldan çıkınca aklını kaybeder ve gördüğü herkesin elini öpmeye başlar. Düzen onu dönüştürmüş, sıradanlaştırmış, hiçleştirmiştir. Kafkaesk imgelerle anlatılan memur düzen tarafından bir böceğe dönüştürülmüştür.

Öyküde üzerinde durulan konulardan biri de zengin adamın polislere, onların üstlerine verdiği emirler ve bürokrasideki üst makamdaki kişilerle olan ilişkileri sayesinde her şeyi yapma kudretine sahip olmasıdır. Bozuk düzen zengin bir adamın kölesi olmuştur. Herkesin bir üst sahibi vardır. Kanun değil kişilerin ilişkileri sistemi idare etmektedir. Metinde dikkati çeken bir diğer konu da zengin adamın Ermeni asıllı Arsen Kuyumcuyan adlı bir tüccar olmasıdır. Metinde bozuk düzenin icracılarının kimler olduğu vurgulanmak istenir. Bu bakımdan metinde rövanşist bir kimlik söyleminin de arka planda yattığı söylenebilir.

“Dönüşüm” öyküsünde de memur tipi üzerinden düzenin bozuk işlediği belirtilir. Öyküde anlatıcı memur olmaya iş görüşmesine giderken memur olan eski arkadaşının dönüşümü karşısında korkuya kapılır; “böyle mi olmalıyım?” (s.38) der. Eski arkadaşının isyankâr ruhu, devlet ve düzenle ilgili fikirleri gitmiş, başkasına “efendim” ile başlayan sözlerle konuşan, sinmiş, kısıtırılmış, yok edilmiş bir bilinç görür. Arkadaşı dönüşüm geçirmiştir. Kafkaesk imgelerle memur ve memurluk anlatılır. Düzen karşısında yok olan bireylerin dönüşümleri gözlerinde neşesizlikle

aktarılır. Anlatıcı memur arkadaşını ziyarete giderken memurlara ve odalarına göz gezdirir:

Ekşimsi badana kokulu odalarda adamlar oturmaktadır. Gözleri ümitten, gözleri neşeden yoksundur. Dünyaları masaların üstünde sıra sıra duran eskimiş yırtık dosyalar arasına sıkıştırılmış, çoğu sararmış kirli sayfalara daktilo harfleriyle kazılmıştır. Az kullanılmış sevgileri vardır. Öfkeleri vardır. Unutulmuş varlıkları vardır. Kullanılmadık şefkatleri vardır. Gözlükleri vardır veya olacaktır. (s.38).

Memurların halleri memur olmaya aday olan anlatıcıyı düşündürür. Sisteme, düzene karşı sorgulamalar yapar. İnsanlığını ve yaşama mücadelesini kaybetmiş memurları gören anlatıcı işe girmekten vazgeçer. Ancak anlatıcı tüm bunlar karşısında düzen içinde var olmaya ve mücadele etmek yerine şehirden ayrılmak, köye dönmek, hiçbir leyle uğraşmamayı düşünür. Düzen onu korkutmuş, düzen içinde yaşamayı reddeder.

“Geçmiş Zaman Kahramanları” adlı öyküde anlatıcı karakter idealist biridir. Haliç kenarında yolda gördüğü parayı sahibine ulaştırmak için otuz beş gün aynı yerde bekler. Bekleyiş sırasında insanların hallerini gördükçe ülkeye, düzene ve inanlara karşı düşünceleri değişir. Kore’de babasını kaybetmiş şehit çocuklarının bozuk düzen karşısında boyacı ve hamal olmaları anlatıcıyı sarsar. Düzen içinde gördüğü çocuk işçileri, hamalları düşünür, onlara üzüлür, yardım etmek ister. Eli sargılı çocukların ayakkabı boyamalarını, hastalıklı hamalların umutla müşteri aramalarını gördükçe düzene karşı sorgulamalara girer. Çevrede gördüğü “Boyacı çocukların zayıf çelimsiz elleri kanatılmış” (s.23) halleri, anlatıcının düzen koyucuyu, yani bu durumun sorumlularını düşünmesine vesile olur. Bozuk düzen olarak tanımlanan yeni düzen anlayışı sorgulanırken Batılılaşma serüveni sonrası gelişen yeni değerlerin asıl suçlu olduğu sonucuna varılır: “Cumhuriyet türedisi bir sınıfın doğuşu tartışılıyordu gece yarısından sonra. Toplumumuzun Batılılaşma sürecindeki ahlâkî değişimleri gibi bir konuydu”(s.20). Batı karşıtı söyleminin ortaya konduğu bir diğer durum çocuk işçilerin Amerikan sigaralarını ve mallarını satmasıdır. “Cümleler bu kadar korkunç değildi eskiden, Kore görmüşlerin sigara satmaları da”(s.25). Ülke ekonomisi Amerikan malları ile donanmıştır. Ülkeyi kuran, şehit veren halk ise birileri zenginleşirken sefalet içindedir. Her yerden duyulan Amerikan mallarının isimleri anlatıcının ülkenin düştüğü koşulları sorgulatır. Anlatıcı ülkenin sömürgeleştirildiğini

düşünür. Sömürgeleşen ülke kendi halkını sefaletе düşürmüştür. Her tarafta yabancı malların hâkimiyetini gördükçe ülkenin işgal edilmiş olduğunu söyler. Bunun üzerine umutları tükenen anlatıcı otuz beş gündür sahibini aradığı parayı yırtarak Haliç'in pis sularına atar. Haliç'in pis suları bozuk düzeni imgeler. Parayı denize attıktan sonra “Türk parasına hakaret” suçunu hatırlar. Anlatıcı korkmaya, kendinden tereddüt etmeye başlar. Böylece düzene karşı eylemleri ve düşünceleriyle var olmaya çalışan bir insan düzene boyun eğmeye, düzenin isteği gibi davranmaya başladığı görülür.

“Üşümek” öyküsündeki bazı pasajlar ise düzenin ahlâkına sert eleştirelle doludur. Öyküde ismi verilen mekânlar üzerinden bir sınıf eleştirisi de yapılmaktadır:

Bağdat caddesinde, rüzgârın bütün bir gün elele sarmaş dolaş gezinen çiftlerin ayak izlerini sildiği bu saatlerde...

Bostancı'nın denize bakan ara sokaklarında, son arabalar içinde gençlerin seviştiği bu saatlerde...

Hilton'un boğaz manzaralı odalarında yüksek düzeyde yasak aşkların yaşandığı bu saatlerde...

Beyoğlu'nda eski çağlardan kalma beyaz kadın ticaretinin en verimli pazarlarının kurulduğu bu saatlerde... (s.31).

Feveran'da mesajını net olarak veren “Düzensizlik Düzeni veya Tek Sözlü Bir Film Hikâyesi” adlı metinde ise bu kez bozuk düzenin nasıl kurulduğunu, her şeyin aslını göstermek isteyen bir metin amacıyla yazılmıştır. Osmanlı'nın çöküşünden sonra kurulan yeni rejimin düzeni ve değerleri konu edinilir. Cumhuriyet'le birlikte büyükşehirliere göç eden insanların sefaletе düşmesi, bankaların insanları sömürmesi, alfabe değişikliği ile insanların cahil bırakılması metinde insanların yok edilmesi olarak işlenir. Özellikle Yahudilerin açtığı bankalar, halkın emniyet ve adaletini sağlamak zorunluluğundaki kurumların halka zülüm etmesi büyük bir bozukluk olarak ele alınır. Ayrıca İslâmî kesimdeki aydın ve yazarların düzenle uzlaşarak paraya boyun eğmeleri, dava ahlâkından uzaklaşmaları işlenir. Bir kameranın tarihte sırayla ilerlemesi şeklindeki metinde, Osmanlı'nın çöküşünden 1970'li yıllara kadarki düzenin geçirdiği aşamaları, bu aşamalardan halkın ve aydınların değişimi eleştirel bir üslupla anlatılır.

Ali Kemal Temizer'in *Feveran* kitabındaki öyküler, 12 Eylül öncesi Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal kavgalardan ilham alarak yazılmıştır. Devletin

soğuk ve sert yüzünü göstermekte ve insanların düzen karşındaki hallerine odaklanmaktadır. Metinlerde İslâmî bir bilinç ve dava ile hareket etmek isteyen, adalet, iyilik, doğruluk ve sevgi ile hareket etmek isteyen bireylerin düzen karşısında nasıl olduklarına gösterilir. Düzen öylesine bozuktur ki bu düzenle mücadele etmek ve değişmeden ayakta kalabilme neredeyse imkânsızdır. Düzenin istediği sıradan tipe dönüşmemek için ya yok olmak ya da terk etmek gerekir. Kitaba adını veren “feveran” kelimesi halk içindeki öfkeyi, hıncı ve bastırılmışlığı göstermek amacıyla tüm öykü metinlerde ortak kullanılan bir sözcüktür. Kitaba adını veren “feveran” kelimesinin seçilmesi İslâmî kesimin rejime bakışı gösteren önemli bir imge olarak dikkat çekmektedir.

İsmail Kılıoğlu’nun *Ateş Yalını Üstünde Bir Toplantı* (1974) kitabında yer alan “Fetret” adlı öyküde Kemalizm’in bazı uygulamaları konu edinilir. Öyküde seçilen fetret sözcüğü bir dönem adlandırması olarak dikkat çeker. Büyük savaşlar ve kazanımlardan sonra araya kötü bir dönemin girişi olarak verilen fetret sözcüğü öyküde çöküşü de ifade etmektedir. “Fetret” öyküsünde Maraş’ın kurtuluşu sırasında mücadele etmiş bazı kahramanların yıllar sonra bir isyana giriştikleri sebebiyle idam edilmeleri konu edilir. Maraş’ın işgali sırasında Fransız ordusuna karşı kazanılan savaşta birçok arkadaşını kaybeden küçük bir birlikten kalan komutan Yasin yıllar sonra bir isyana giriştiği belirtilerek idam edilir. Yasin’i sorgulayan Nafi, Yasin’in savaştan kalan birliğinden askeridir. Nafi, Yasin’i iyi bildiğinden iman gücüyle kazanılmış bir savaştan sonra kalan kahramanların idam edilmesini anlayamaz. Nafi’nin sorgulamalarıyla verilen metinde düzenin değiştiği, kahramanın sefaletе düştüğü, iyinin kötü gösterildiği yeni bir düzenin başladığı vurgulanmaktadır. Öykünün Erken Cumhuriyet yıllarında İstiklâl mahkemelerinde yargılanan ve idam edilen bazı din âlimlerinin geçmişteki kahramanlıklarına değinilerek sistemin değişmesini eleştirdiği anlaşılmaktadır.

İslâmî duyarlıklı öykülerde Batılı modernite söylemi Türk modernleşmesi örneğinden hareketle birçok metinde eleştirilmektedir. Türk modernleşmesi sonucu toplumsal ve kültürel düzeyde oluşan yeni düzen, yazarlar tarafından olumsuz imgelerle işlenir. Bozuk ve karanlık olarak nitelenen Cumhuriyet rejimi özellikle 1920 ile 1950 arasında yoğun bir şekilde uygulanan Kemalist ilkeler bağlamında konu

edinilmiştir. 1970’li yılların siyasal tartışmalarının etkisiyle yazarlar Kemalist rejimi Batı’ya hayranlık, Müslüman kesime karşı zulüm etmek ile itham ederler. Öykülerde Müslüman kesimin Kemalist rejim karşısında mağdur olduğu ve insanlar gelenekleri ile kişiliklerini kaybettiği belirtilir.

3.3.2 Kapitalist Ekonomik Sistem

İslâmî duyarlıklı bazı öykü metinlerinde İslâmcılık ideolojisinden gelen anlayış doğrultusunda antikapitalist bir tutum sergilendiği görülmektedir. Bu tutumun temelinde Batılı modernite zihniyetinin kapitalizme dayandığı görüşü vardır. Sınıfsal ve vahşi bir ekonomik düzen olduğu belirtilen kapitalist sistem, yazarların öykülerinde özellikle 1980 sonrası ekonomik koşullarla konu edinilmektedir.

Yukarıda ifade edildiği gibi İdris Küçükömer, düzenin yabancılaşması kavramını izah ederken Türkiye’deki Batılılaşma programının kapitalizm üzerinden gerçekleştirildiğine dair görüşler ortaya koymuştur (Küçükömer, 2007:15). Küçükömer, Türkiye’nin modernleşmesini kapitalist bularak ülkeye yerleşen sınıfsal sistemi eleştirmektedir (Küçükömer, 2007:14). Küçükömer’in kapitalist Türkiye eleştirisine benzer bir durum İslâmî düşünce içerisinde de mevcuttur. Sezai Karakoç’a göre, Batı ideolojisi “Bilim ve teknolojiyle donanan bir emperyalizm ideolojisi”dir. Karakoç’a göre Batılı düşünce sisteminin temeli “maddi taban olarak kapitalizm, manevi temel olarak Hristiyanlık ruhuna dayanmaktadır” (Karakoç 2008:136-138). Güncel siyasi argümanlarıyla İslâm entelektüellerinin daha çok ahlâkî manada sermayeye ve kapitalizme karşı çıkmışlardır (Baker, 2020: 113). Olivier Roy ise İslâmî düşüncede kapitalizm karşıtlığının varlığından bahseder. Roy’a göre İslâmcılığın Batı’ya karşı tepkisel bir hareket olmasında kapitalist düzenin etkisi bulunmadır (Roy, 2014 930)

Batılılaşma karşıtı bir söylemle var olan İslâmcılık düşüncesine uygun bir edebî form olarak inşa edilen İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde Batılılaşmanın kapitalizm üzerinden değerlendirildiği örnekler bulunmaktadır.⁵⁵ Bazı yazarların

⁵⁵ İslâmcılığın antikolonyalist söylem olarak tanımlanması da söz konusudur. Bu söylemin içeriğinde emperyalizmin ve kolonyalizmin toplumsal sonuçlarına direnmeyi ve sonuçlarını İslâm toplumlarının yararına dönüştürmeyi amaçlar (Çiğdem, 2018, 27). Antikolonyalist söylem, özellikle İslâm’a ait olduğu düşünülen toprakların istila edilmesine karşı sergilenen reflekste kendini bulur (Kara, 2018a: 20). Bu

antikapitalist bir söylemle öykü metinleri yazmıştır. Özellikle Nurettin Topçu ve Nuri Pakdil etkisinin görüldüğü bu türden metinlerde Batılı kapital ekonomik sistemin İslâm’a uygun olmadığı düşüncesi sergilenmektedir. İslâmîyet’in eşit ve adil bir düzen önerdiğini belirten yazarlar metinlerinde iktisadi sistemin bireyler üzerindeki etkileriyle antikapitalist bir tutum takınmaktadırlar.

Öykülerinde kapitalizm eleştirisi yapan yazarlardan olan Mustafa Kutlu, Nurettin Topçu’nun Anadolu sosyalizmi⁵⁶ bağlamında gelişen görüşleriyle bir tutum takınır. Kutlu, kent hayatı ve kent ekonomisini genellikle kapitalist anlayış bağlamında işlemektedir. Kapitalist sistemin oluşturduğu ahlâkî yapıyı ele alan yazar, antikapitalist bir tavırla bu sistemin olmadığını düşündüğü Anadolu kırsalını tabiatını konu sıklıkla konu edinir. Kent yaşamındaki kapitalist anlayıştan dolayı burayı olumsuz imgelerle anlatan Kutlu, Nurettin Topçu’nun sınıfsal yapının ve parasal eşitsizliğin tarihsel süreçte olmadığını ileri sürdüğü Anadolu’yu ise olumlu imgelerle işlemektedir. Yazar özellikle 1980 sonrasında başlayan sanayileşme ve liberalleşme hareketlerinin karşısında yer alır. Kutlu’nun öykülerindeki karakterlerin iktisadi faaliyetlere bağlı olarak değişkenlikler gösterdikleri de gözlemlenmektedir.

Ya Tahammül Ya Sefer (1983) adlı öykü kitabında Mustafa Kutlu görüşlerini, kapitalizm olarak işaret ettiği liberal ekonomik yapıya olan karşıtlığını doğrudan gösterecek şekilde dile getirmektedir. Kitapta özellikle Türkiye’nin 1980’li yıllarda Turgut Özal önderliğinde girdiği uluslararası Ortak Pazar ekonomisinin Batılı kapitalist anlayışı gösteren neoliberal bir sisteme dayanması nedeniyle oluşan değişimler eleştirilir. Ortak Pazar ekonomisinin uygulanmaya başlandığı 24 Ocak Kararları ile ülke bir değişim sürecine girmiştir. 1979 yılında Başbakanlık müsteşarı olan Turgut Özal önderliğinde hazırlanan ekonomik istikrar programı 24 Ocak 1980

yönden de Batılı sömürgecilğe karşı çıkan İslâmcılık düşüncesi bu söylemi özellikle 1950 sonrasında Ortadoğu ve Afrika ülkelerindeki sömürgeleştirme politikalarına dair üretir. Antikolonyalist söyleme bağlı olarak oluşan bir diğer söylem biçimi ise antikapitalist söylemdir. İslâmcılıkta 1970’li yıllarda toplumsal düzen için çözüm arayışları tartışılırken özellikle sol kesimden etkilenmeyle Marksist kavramlar bağlamında antikapitalist tutum gelişmiştir. Nuri Pakdil ve Nurettin Topçu’nun görüşlerinde Batılı sistem sınıfsal ve kapitalist yönleriyle ele alınmaktadır. Esasında İslâm dininin sınıf ve kapital düzenin getirdiği “kenz” anlayışına karşı çıktığı, paranın bir yerde toplanmasına değil eşit dağılımına dayalı bir düzen istediği bilinmektedir.

⁵⁶ Fırat Mollaer, Nurettin Topçu’nun antikapitalist görüşlerini değerlendirirken “romantik antikapitalizm” kavramını kullanır. Mollaer, Mustafa Kutlu’nun öykülerine de sirayet eden Topçu’nun antikapitalizmini “yurtsuzluk” bağlamında ele alır ve bunun bir yuva arayışı olduğunu belirtir (Mollaer, 2007: 148).

tarihinde kamuoyuna sunulmuştur. Yeni ekonomik program ile Türkiye yeni bir sürece girmiştir. Yerli ekonomik anlayıştan neoliberal sisteme geçen Türkiye yeni ekonomik politikaya uygun bir kültürel değişim eksenine girmiştir (Özsaray, 2017: 75). Buna göre ülkede bir “burjuva ideolojisi” egemen olmuş, sermaye birikimini önceleyen “serbest piyasa ekonomisi” ve “hür teşebbüs” gibi kavramlar ülkenin kültürel değişimini de beraberinde getirmiştir (Özsaray, 2017: 79). Ekonomik programın uygulamaya geçilmesinden hemen sonra gerçekleşen 12 Eylül 1980 darbesi ile ülkedeki siyasal, sosyo-ekonomik ve kültürel değişim hızlanmıştır.

Mustafa Kutlu *Ya Tahammül Ya Sefer* kitabındaki iktisat profesörü Asım karakterinin üniversitede öğrencilere sınavda sorduğu üç soru ile ülkenin ekonomik anlayışını eleştirilir. Yazar Batılı bir ekonomik program yerine yerli bir ekonomi anlayışını tasvip eder. İlk soru, “Ortak pazar ve Türkiye ilişkilerini Türkiye’nin çıkarları açısından değerlendiriniz” (s.72) şeklindedir. Yazar bunun cevabını kendisi verir. Türkiye’nin Ortak Pazar ülkeleri tarafından dışlanan bir ülke olduğunu, üçüncü dünya ülkesi muamelesi gördüğünü, ayrıca ülkenin kültürel yapısının bu anlaşmalardan etkilendiğini belirtilir (s.72). İkinci soruda “Türkiye’nin kalkınması için emek veya sermaye yoğun tekniklerden hangisi tercih edilmelidir?” (s.74) şeklindedir. Yazar bu soruda cevap olarak kalkınmada emeğin yoğun olduğu tekniklere başvurulması gerektiğini, tarıma ve el sanatlarına dayalı bir sanayi sektörünün geliştirilmesi gerektiğini belirtir (s.74). Üçüncü soru “Faiz oranlarının serbest bırakılması ve bankerlik olayını Türkiye’nin kalkınması açısından değerlendiriniz” şeklindedir (s.75). Yazar faiz sistemini eleştirerek bankerlerin haksız kazanç sağladığını, vurgunculuk üzerine bir sistemin inşa edildiğini, bunun da ülkede emeksiz geçim eğilimini arttığını belirtir (s.76). Mustafa Kutlu, liberal ekonomi sistemini olumsuz değerlendirerek yerli ve millî bir ekonomi programıyla sorunlara çözüm aranmasının gerekliliğine vurgu yapar. Ekonomi anlayışının kapitalist sömürü düzeni yerine daha insani ve yerli unsurlar ile geliştirilmesi gerektiğine inanır. Yazarın bu tavrı Batılı modernitenin ekonomi anlayışına karşıtlık tezi ile dile getirildiği söylenebilir. Yazar öykü metnini bir deneme formuna sokarak ülke meseleleri hakkındaki fikirlerini sunar. Kutlu’nun ortaya koyduğu fikirleri, İslâmî bir düzen arayışı içinde değerlendirilmesi gereken, siyaset ve para ilişkisinin memleketin yararına olacak şekilde yerli bir sistemle yönetilmesine imkân sağlayan fikirlerden

oluşur. Çözümü ise “Evvelâ insana kıymet vermemiz lâzımdır. Kur’ân-ı Kerim’in insanı eşref-i mahlûkat sayan hükmüne hürmeten başka kurtarıcı yolumuz yoktur” (s.79) cümleleriyle dile getirir.

Yokuşa Akan Sular’da Mutaşa Kutlu, Batılı sınıf sisteminde ve kapitalist düzende yaşamaya çalışan bireyleri konu edinir. Bican hafızasız bir insana dönüşürken yeni değerler ile var olmaya çalışır, kendisine ait olmayan bir kültürün yansıması olan ‘sınıf bilinci’ ve ‘grev ahlâkı’ ile tanışır. Yazar modernitenin sömürü düzenini ve kapitalist ahlâkını eleştirmektedir. Kapitalist çalışma düzeninin insanı nasıl tükettiğini şöyle anlatılır: “Ter tırnaklarından akıyordu. Genizleri bu henüz alışamadıkları havadan tıkanmış gibi idi. Bican’ın yanakları iyicene kızarmış, terli perçemleri alnına yapışmıştı. Yüzünde, ter damlalarının geçtiği yerlerde, yol yol izler peydâ olmuştu” (s.29). Kapitalist çalışma saatleri ve koşulları insanları sömürmektedir. Metinde yer alan ve Bican’ın sevdiği bir adam olan Zülküf Ağa dökümhanedeki kazanların altında kalarak can verir. Bedeni kan gölü içinde “tuhaf bir koku” ile yanar (s.30). Yazar kapitalist sistemin çalışma koşullarını ve çalışma şekli insanlık dışı bir yargıyla işlemektedir.

Hüseyin Su’nun *Tüneller* (1983) adlı öykü kitabında yabancılaşan düzen yoksulluk teması ile işlenmektedir. Kitaptaki ilk metin olan “Tüneller” öyküsünde kitabın açıklaması yapılmaktadır: “Konumuz yoksulluk, dostumuz yoksullar” (s.7). Öykünün bu girişi tüm metinlere yansımıştır. Gözleme dayanan, gerçekçi ve dramatik izlenimlerin verildiği öykülerde yoksulluk toplumun kanayan yarası olarak gösterilir. Metinlerde üzerinde durulan temel söylem halkın yoksul ve zengin olarak ikiye ayrıldığı, arada uçurumların belirdiği, iki ayrı dünyanın oluştuğu bir düzendir. Bunun temel sebebi ise kapitalizmdir. Kapitalist sınıf sistemi, zengin ile yoksul arasındaki uçurumun nedeni olarak anlatılmaktadır. Halk arasındaki yoksulluğun nedeni haksız bölüşüm, adaletsizlik ve sınıflara ayrılmış toplumsal düzensizliktir. Adalet binalarında haklarını arayan insanlar kaderlerine mahkûm edilmişlerdir. Kırsal kesimler yokluk içinde boğulurken kentler sefa içindedir. Kırsal kesimin insanları bir çocuğun hali ile anlatılır: “Ayakları yalın, yırtık giysisinden eti gözüken çocuk, çan ağacının altında bulduğu kuru kozayı kemiriyor” (s.8). Yokluk öylesine had safhadadır ki insanlar açıktan ölmektedir. Adeta bir kıtlık yaşanmaktadır. “Tüneller” öyküsünde bir evde

toplanmış olan bir grup arkadaş ülkedeki yoksulluğu konuşup çözüm arayışı içerisine girerler. Ülkedeki ekonomik sefaletin İslâm'a aykırı olduğunu, İslâmî bir perspektifle ülke mesellerinin konuşulması gerektiğini belirtirler (S.8). Öyküde herkesin üstat bildiği bir kişi vardır. Herkes onun konuşmasını beklemektedir. Üstat olarak görülen kişi İslâmî ekonomik yapıdan bahseder: “O konuşuyor, ‘Kutsal Kitap’ta mülkiyet övülmemiştir. Ama emek, alinteri övülmüştür” (s.8). Üstat yeryüzündeki ezilenleri toplamak gerektiği inancındadır: “Ezilenleri öncüler kılmak istedik. Yeryüzü kıpırdanıyor. Ezilenler, toparlanarak ayağa kalkıyorlar” (s.8).

Metinde kapitalist ekonomik anlayışın eleştirilmesi, mülk anlayışının yerilmesi ve üstat olarak gösterilen kişinin kullandığı ezilenler, emek, alinteri gibi anti-kapitalist kavramlar, metnin içindeki kişinin Nuri Pakdil olduğu yargısını doğurmuştur. Nitekim Hüseyin Su, bu öyküsünü *Edebiyat* dergisinde yayımlamıştır. Yazarın Nuri Pakdil geleneğinden geldiği, Pakdil etkisi ve telkiniyle öykü yazmaya başladığı bilinmektedir. “Hüseyin Su, Pakdil’in sözlerinden, hareketlerinden, yaşantısından, olayları algılayışı ve yorumlayışından, edebiyata ve sanata bakışından, dergicilik anlayışından etkilen[miştir]” (Akbulut, 2019:7). Dolayısıyla metnin içinde geçen kavramlar dikkate alındığında üstat olarak görülen ve “O” diye konuşturulan kişinin Nuri Pakdil olduğu söylenebilir. Bu nedenle öykü metninde Nuri Pakdil’in kavramlarıyla yoksulluğa ve zenginliğe dair açılımlar getirilir. “Tüneller” öyküsünde görülen Nuri Pakdil, İslâmcılık düşüncesinde kendisini antikapitalist biri olarak tanımlamaktadır:

Ben antikapitalist, antifaşist, antinazist, antisyonist, antiemperyalist ve en önemlisi de Türkiye özelinde olmak üzere antifiravunist bir bilince ve iradeye sahibim. Bugün onurlu bir insan olabilmek, ancak, ciddî olarak antikapitalist ve antifiravunist olmakla mümkündür. Benim devrimciliğimin temelini bu ilkeler bağlamında İslâm dinine olan sarsılmaz bağlılığım oluşturur. Bununla da gurur duyuyorum, onur duyuyorum.

Kirli mülkiyete karşı, kara siyasaya karşı, şeytani iğvalara karşı Müslümanların devrimci savaşı kesintisiz sürecektir. Çünkü İslâm dini özgürlükçüdür, ilericidir, devrimcidir, bağımsızdır, sömürünün her biçimine karşıdır. Başta kapitalizme karşıdır, başta yabancılaşmaya karşıdır...

Şirke teslim olmamış bütün vicdanlar, sömürü düzenine karşı, sömürü düzeninin simgelerine karşı bir cephe oluşturmalıdır. Dikkatini, enerjisini bu karanlıkla savaşa yoğunlaştırmalıdır. Karanlıklar ancak böyle çıkacaktır aydınlığa (Pakdil, 2016, s. 63)

Nuri Pakdil'in görüşleri üzerinden ilerleyen metinde yoksulluğun asıl sebebi modern ekonomik anlayış olan kapitalizm söz konusu edilmektedir. Kapitalist sistemin hile ile bir düzen kurduğu, bu düzene karşı savaş verilmesi gerektiği belirtilir: “Önder (Hile yapan bizden değildir) buyuruyor. Çağ hile üzerine kurulmuştur. Hile ile işliyor. O halde tüm çağa karşı savaş vermek zorundayız”(s.9). Kapitalist ekonomik zihniyete karşı İslâmî bir perspektif önerilir: “Uhud Dağı büyüklüğünde mal verilse, üç gün de dağıtırdım’ gerçeği, bir burgu gibi işliyor içime. Sokakları, kentleri, ülkeleri, tüm dünyayı bir bir dolaşmak, bir Temizlenme Bildirisini insanlara duyurmak için palazlanıyorum” (s.9). Metinde ortaya konulan “Temizlenme Bildirisi”, İslâmî iktisadi sistemin manifestosu olarak gösterilir. İslâmî sistem sayesinde yardımlaşma, dayanışma bilinci içerisinde bir ekonomik sistem yaratılmak istenir.

Kitaptaki diğer metinlerde de “vahşi ekonomik düzen” karşısında İslâmî bir perspektifle mücadele etmek, İslâmî bir bilinçle eylemde bulunmak önerilir. “Ateş” öyküsünde harama karşı bireysel tavır esas alınır. Haram ateşten bir imgeyle işlenir.

Mustafa Miyasoğlu'nun *Geçmiş Zaman Aynası* (1976) kitabında yer alan “Pancur” öyküsünde ortaya konulan Batı karşıtı söylem Batılı kapitalist değerleri eleştiren bir şekilde işlenmiştir. Öyküde Ekrem ile Asuman aşkı konu edinilirken Asuman'ın babası Süreyya Bey'in yaptığı işler kapitalizme uygun olduğu gerekçesiyle haram-helal dengesi gözetilmeyen yapılan işler olarak tanımlanır (s.41). Süreyya Bey kapitalist biri olarak gösterilerek halkı kandırmak ve yolsuzluk gibi sahtekârlıklar yapmakla Batılı değerlere uygun bir tip şeklinde tasvir edilmektedir. Yazar kapitalist düzenin bir üyesi olarak gösterdiği Süreyya Bey'i haram para yiyen, işlerini kayıt dışı parayla yapan biri olarak göstererek kapitalist düzenin ekonomik anlayışını eleştirir.

Ali Haydar Haksal'ın *Evdeki Yabancı* (1986) kitabında kapitalist çalışma koşulları ile ilgili düşüncelerin ortaya konulduğu metinlerinden biri “Bir Garip Öykü” metnidir. Öyküde modernite için sorgulanan ilk konu efendi-köle ilişkisine dayanan hegemonik kapitalist yaşamdır. Bu yaşam şeklinin insanları sömürgeleştiren özelliğine dikkat çekilir. İsrâf içinde bulunan insanlar çalışma düzenleriyle yabancılaşmışlardır. İnsanların birbirlerine ceketini ilikleyerek işlerini yapması sorgulanır (s.18). Anlatıcı iş görüşmesinde ayakta bekletilmeyi bir sorun olarak görür: “Ayakta bekliyordum. Beklemekten de yorulmuştum. Ayakta beklemekten korkmam, ne ki zoruma giden

birinin karşısında, ayakta durmamdı” (s.18). Efendi-köle ilişkisine dayanan çalışma koşulları ve insanların Bey ve Efendi olarak ayrılmasını eleştirilir. Geleneksel değerleriyle var olan anlatıcı Efendi, kentsoylu bireyler ise Bey unvanıyla ayrılır. “Ben efendiymişim. Bana niçin böyle söylüyorlar bilmiyorum doğrusu. Birkaç kez beni azarladılar bu yüzden efendiyle bey’i karıştırmışım diye” (s.17). Bu düzen insanî bulunmaz: “Yaşamı böyle bellemedik biz”(s.17) diyerek yozlaşmayı anlatır.

Öykü metinlerinde yer alan kapitalizm eleştirisi Batı’nın ekonomik sistemi olduğu gerekçesiyle olumsuz ve kötücül bir sistem şeklinde ele alınmaktadır. Yazarlar Batılı değerlere her anlamda karşı çıkarak kapitalist sisteme de aynı düşünceyle karşı gelmektedirler. Kapitalist sistemin sınıfsal yapı, faiz, yoksulluk, insanlık dışı çalışma saatleri ve insanlar arasındaki efendi-köle ilişkisini doğran bir imajla yorumlandığı görülmektedir.

3.4 Modernitenin Karşısındaki Gelenek

20.yüzyılda modernleşmeyle beraber ülkedeki geleneksel müesseseler ile anlayış toplumsal alanda gerilemeye başlamış, yeni kurum ve zihniyetleri yapısı ise geçerlilik kazanamadığı için türlü sorunlar baş göstermiştir (Görgün, 2020: 15). İktisadi hayat düzeni, eğitim gibi alanlarda eskinin kalıntıları, yeni olan unsurlarla var oluş-yok oluş mücadelesi verir. Eskinin tüm unsurlarıyla gerilemeye başlamasıyla toplumsal tabanda ciddi değer değişikliklerinin kendisini göstermeye başlamıştır (Görgün, 2020: 15). Bu duruma yerli ve millî bir duyarlılıkla yaklaşan İslâmcılar geleneğin ihya edilmesi amacıyla çeşitli mücadeleler vermişlerdir. Edebî metinler de bu mücadele alanının yeri olarak öne çıkmıştır. Ancak gelenek konusunda ortaya konan her şey verili modernleşme üzerinden değerlendirmiştir. Bu nedenle metinlerde modernite ile geleneğin çatışmasıyla geleneğin kıymeti gösterilmeye çalışılır.

İslâmî duyarlıklı öykücülüğün içeriğini oluşturan temel hususlardan biri modernite ve gelenek çatışmasıdır. Modernite ile hesaplaşmak, onu dönüştürmek ve modernite içinde geleneği devam ettirmek arzusu İslâmî duyarlıklı öykücülüğün ana temalarındandır (Şakar, 2019, 42-43). Öykü yazarları arasında ortak olarak kullanılmış en yoğun konuların başında Batılı modernizm karşıtlığı gelir. Batılı modernitenin değerlerine antitez olarak üretilen değerler ise gelenektir. Gelenek hem İslâmî olanı

hem de yerli kültürü ifade etmektedir. Batı, Hristiyanlık anlayışı ile karşı çıkılan bir yapı değil modernite zihniyeti ile karşı çıkılan bir dünyadır. Bu nedenle karşısındaki de tek başına İslâm değil, yaşanan ve savunulan yerli kültürdür.

Çalışmanın bu kısmında İslâmî duyarlıklı öykülerde Batılı modernite anlayışına karşı konumlandırılarak metinlerde beliren geleneksel öğelerle modernitenin çatışması incelenecektir. Toplumun bin yıllardan beri yaşadığı örf âdetler, inanç biçimleri, kültürel dokular yazarların metinlerinde önemsenerek konu edinilir. Bu bakımdan gelenek kavramı bu çalışma için önem arz eder. Bu nedenle çalışmanın bu kısmında öncelikle gelenek kavramı ele alınacak olup İslâmî söylemde geleneğin yeri tespit edildikten sonra öykü metinlerinde geleneğin temsil edilme biçimleri değerlendirilecektir.

3.4.1 İslâmî Söylemde Gelenek Kavramı

Modernite kavramı sürekli ileriye doğru bir düşünceyle yeniliği zorunlu kıldığı için eskiye ait olanların değersizleştirilmesine neden olmaktadır. Raymond Williams’a göre Batı’da gelenek, modernitenin karşısında konumlanan ve bu nedenle olumsuz olarak reddedilen bir olgudur (Williams, 2005: 386). Modernleşme sürecine giren geleneksel toplumlarda verili olan kurum, değer, zihniyet yerine yeni yapılar inşa edilmek istenir. Modernitenin içindeki sanayileşme, teknoloji, uzmanlaşma gibi kavramlar geleneksel yaşamın içindeki sosyal, ekonomik ve kültürel yapıları değiştirmeye zorlamaktadır. Alain Touraine’e göre modernite, geleneksel toplumların yaşam biçiminde ciddi farklılar yaratmaktadır (Touraine, 2007: 23). Modernite ile karşıtlık denkleminde beliren gelenek modern dünya öncesi değer ve zihniyeti temsil etmektedir.

Türkçede gelenek kavramı “Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar; anane” şeklinde açıklanmaktadır (TDK, 2011). D. Mehmet Doğan’ın *Büyük Türkçe Sözlük*’ünde gelenek, “(1) Bir toplulukta, zaman içinde meydana gelen kültür birikiminin neticesi olan her şey, (2) sözlü nakille geçen şeyler” olarak tanımlanmaktadır (Doğan, 2011). Ahmet Cevizci ise *Felsefe Sözlüğü*’nde geleneği “Gerçek ya da hayali bir geçmişle olan sürekliliğin önemini ima

ederken, belirli eylem normlarını kutsayan ve öğreten pratik veya uygulamalar bütünü. Bir topluluğun, mevcut toplumsal yapısını ve değer sistemini çok büyük sarsıntılar yaşamadan koruyup devam ettirmek amacıyla, kendinden önceki kuşaklardan devraldığı, belli bir dönüşüme uğratarak sonraki nesillere aktardığı, başta inançlar, düşünüşler ve kurumlar olmak üzere, her tür sosyal pratik” (Cevizci, 2005) şeklinde açıklar.

Türkiye’de modernleşme konusu birçok yönden gelenek konusuyla birlikte değerlendirilir. Bir karşıtlık tezi ya da fark teorisi üzerinden gelenek ve modernleşme olguları karşılaştırılır. Böylece Türkiye’nin ve Batı dünyasının kültürü birbiriyle çeşitli konularla mukayese edilir. Aynı şekilde geleneğin yeniden yorumlanması, çağdaş olanla sürdürülebilir kılınması gibi konular da modernleşme ile uyum üzerinden tartışılmıştır. Batı’da modernleşmenin genellikle modern ile geleneğin eklenmesi bilinciyle oluştuğunu dile getiren Hasan Bülent Kahraman’a göre Türk modernleşmesi ise başladığı 19. yy. Osmanlı’sında geleneğin reddiyle başlar. Cumhuriyet rejimi de bu modernleşme bilinciyle hareket edip ret mirasını devralmıştır. Kahraman’a göre Türk modernleşmesi kendi özünü yok etmekle başladığından Batı’yı kavramakla bir yol izlemiştir. Ancak onu kavrayacak bir kültürü de yok etmiştir. Bu durum “geleneksizliğin geleneğini” doğurmuştur (Kahraman, 2013: 185).

Türkiye’deki kültürel alan içinde sağ ideolojiler için gelenek kavramı çok önemlidir. Batılı değerlere karşı kendini konumlayan İslâmcılık ideolojisi içinse gelenek modernleşme öncesi var olan, günümüzde de devam eden, bir medeniyetin zihniyetini gösteren olgudur. İslâmcılık hareketi içinde 1960’lı yıllardan sonra gelişen tercüme hareketi Batı modernliğinin eleştirisi üzerinden yapıldı. Batı merkezli modernite eleştirisi yapılırken karşısında konumlandırılan bir gelenek söylemi oluştu. 1970’ler boyunca ve daha sonra 1980’lerde gelenek kavramı ve İslâmî kültür içerisinde oluşmuş olan geleneğin ne olduğu tartışıldı. Gelenek söylemi, Batı modernleşmesine karşı üretilen bir dile sahip olduğu için Türkiye’de İslâmî kültür içinde oluşmuş her türlü somut unsura gelenek gözüyle bakıldı ve değerli bir unsur olarak görüldü. Tercümeler dolayısıyla Batı modernizmine karşı üretilen her yeni üretim gelenekselliğin de yeniden üretimine zengin bir literatüre kavuşmasına yol açtı

(Aktay, 2018: 361). Bir anlamda modernizme karşıt olmak geleneksel olana sarılmak manasına geldi.

İslâmcılıkta gelenek, Batılılaşmaya karşı alternatif bir yaşam biçimi olarak gösterilmektedir. Bu anlayışla şekillenen İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde geleneğin yeri açıklanmadan önce geleneğe verdiği değerle bilinen ve Türkiye’deki hem İslâmcılık hem de muhafazakâr ideolojisini etkilemiş olan Thomas Stearns Eliot’un geleneğe dair görüşlerinin değerlendirilmesi gerekmektedir.

Edebiyat Üzerine Düşünceler adlı kitabında T S. Eliot, gelenek kavramını moderniteyle ilişkili olarak değerlendirir. Kitapta öncelikle Varoluşçu felsefedeki insan algısını eleştiren Eliot, insanın dünyaya fırlatılmış bir özne ya da Tanrı’ya karşı sorumluluk hissetmeyen bir kişi olmadığını vurgular. İnsanın sorumluluk sahibi olduğunu, yaşamının anlamsız ve amaçsız olamayacağını belirtir (aktaran Kantarcıoğlu, 1983: 5). İnsanın sınırlı bir varlık olduğunu, kusursuz bir varlık olamayacağını söyleyen Eliot, insanın değerli bir varlık olduğunu da ekler. Eliot, insanın bireysel gücüne tapmamak gerektiğini ve hatalar yapabilen bir varlık olduğu bilincini unutmamak gerektiğini aktarır. Eliot, bu düşünceleriyle “Bergson’un Yaratıcı Evrim (Creative Evolution) Teorisinin özüne uygun olarak açıklamıştır” (Kantarcıoğlu, 1983: 6). Nitekim Henri Bergson’un düşünceleri İslâmcılık söylemi içinde önemli yer tutar.⁵⁷

Eliot hem İngiliz muhafazakârlığını hem de Batı-dışı toplumların geleneksel yönüne ağırlık veren entelektüellerini etkiler. Eliot’a göre modernitenin parçalara böldüğü birey, sanatçıların geleneği restore ederek onu yeniden birlik ve bütünlük içinde kurmasıyla birey kendine gelebilir. Edebiyatçılar geleneksel unsurları işleyerek bireyi özüne döndürebilirler. Eliot’un edebiyata vurgu yapmasının nedeni Batı dünyasında Terry Eagleton (1990: 47)’ın da belirttiği üzere din ve ahlâkın yerini sanat ve edebiyatın almış olmasıdır. Eliot için edebiyatın anlamı şöyledir:

Edebiyat, bir medeniyet dairesi içindeki bütün kültürlerin yarattığı, belli başlı sanat eserlerinin oluşturduğu ve ebedi bir şimdiki zaman içinde varlığını sürdüren organik bir bütündür. Bu organik bütün içinde yer alan sanat âbideleri, hiyerarşik bir düzende ve bütüne nazaran belli bir oranda yaşamakta ve farklılıklarına rağmen aynı

⁵⁷ Henri Bergson ile ilgili görüşler için “Hikmet” başlıklı kısma bakılabilir.

bütün içinde yer almalarını sağlayan ortak nitelikleriyle de batı medeniyetinin sanat geleneğini oluşturmaktadırlar. (aktaran Kantarcıoğlu, 1983: 7).

Edebiyatçılar verili geleneksel değerler yerine yeni ve köksüz değerleri insanlara sunarak modern dönemde olumsuz etkileri olmuştur. Eliot çağdaş edebiyat içinde dinin ve ahlâkın işlenmemesi nedeniyle sanatçıları maddecilik, dünyaya düşkünlük ve yozlaşma ile suçlar (Eliot, 1983: 8). Eliot’a göre “edebiyatın ve şiirin görevi, içinde yaratıldığı kültürün değerlerini çağın ve şairin perspektifinden güzel bir biçim içinde sunmaktır” (aktaran Kantarcıoğlu, 1983: 6). Bu bağlamda Sevim Kantarcıoğlu şunları söyler:

Eliot’a göre san’at, kendi dışında hiçbir disipline hizmet etmez, fakat ‘Sanat, sanat içindir’ ilkesi de yanlıştır. Bir sanat eseri, bir toplumun sosyal gerçeklerini ve ideal edindiği değerleri didaktik olmaksızın yaratıcısının perspektifinden sunan, içinde yaşadığımız kargaşaya bir düzen getiren bu düzen duygusunu içimizde de uyandırarak bizi önce kendimizle, sonra da toplumla barıştıran organik bir bütündür. Böyle bir sanat eserinin nihai görevi, insanı ‘Virgil’in Dante’yi terkettiği noktada, ilâhî gerçeğin sınırlarında bırakmaktır (Kantarcıoğlu, 1983: 6-7).

Eliot, geleneğin insan yaşamında çok değerleri olduğunu açıklar. İnsanın geçmişi ve kimliğini doğrudan etkilemektedir. Ancak Eliot geçmişin değerlerin idealize edilerek metinlerde işlenmesine karşıdır. Geleneğin nostaljik bir imge veya mazi özlemiyle işlenmesi Eliot’un bahsettiği bir geleneksel tavır değildir. Eliot için önemli olan geçmişteki geleneksel olanın sanatçının eliyle yeniden üretilmesidir. Gelenek olduğu gibi değil, geleneği oluşturan ruh ya da kod yeniden üretilerek sürdürülür. Eliot’a göre geçmişin ruhu olan gelenek ahlâklı ve mutlu yaşamın değerlerini temsil eder. Bu temsiller edebî metne yansıtılarak yaşanan çağa zenginlik katar. Eliot için gelenek zamanın ruhudur, modern zamanda kullanılması modern zamanlarla çelişmez aksine modern zamana ruh katar. Örneğin mitlerin insanın köklerine dair sembol ve ifadeler taşıdığını, bunların modern zamanda işlevi olmasa da insanın geçmişten günümüze değişmeyen ruhsal yapısına ve deneyimlerine anlam katar, içlerindeki ifadeler insanın anlamlandırılmasına fayda sağlar (aktaran Kantarcıoğlu, 1983: 11).

Eliot modern insanın gelenekten koparak açmazlara girdiğini söyler. Oysa gelenekle insana geçmişine dair izler verilerek yaşama daha anlamlı tutunması

sağlanabilir. Bu nedenle geleneksel unsurlar edebî metinlerde verilerek insanın yaşam dünyası mutlu edilebilir. Hâlbuki modern insanın yarattığı gerçeklikler dünyasının köksüz olduğu belirten Eliot, bunların yozlaşmış maddeci bir gerçeklik olduğunu ileri sürer. Yazarların Hristiyanlık değerlerini işlememesini, ahlâkı konu etmemesini, toplumsal değerleri işlememesini çürümüşlük olarak ifade eder (aktaran Kantarcıoğlu, 1983: 15).

Eliot için gelenek süreklilik ve canlılık arz eden bir olgudur. Sürekliliğini koruyamayan toplumların ve kendi öz kültüründen kopan insanların yalnızlık ve parçalanmışlık içine düşeceğini vurgular. Edebiyatçı ise geleneksel olguyu işleyerek bireyde oluşan kopukluğu, eksiliği ve parçalanmışlığı giderebilir. Bu kapsamda Eliot bireyin gelenek içinde kalmasıyla ve onu yeniden üretmesiyle özgün kalabileceğini ifade eder. Özgünlüğün olabilmesi için de tarih bilincini zorunlu koşar. Tarih bilinci, geçmişte bir şey olduğunu bilmek değil, geçmişin ‘hal’ ile devam ettiğini ve var olduğunu bilmek demektir. Bu yönüyle Eliot edebiyatçının tarih içinde bir sürdürülebilirlik anlayışı içinde var olabileceğini belirtir. Geçmişin birikimi içinde edinilmiş bir kimlik bilinciyle edebiyatçı özünü yakalayabilir. Eliot gelenekten kopmuş insanın bir değer kaynağı üretemeyeceğini de söyler. Aynı şekilde modernizm de din ve kültürü birbirinde ayırarak bir değer kaynağı ya da ölçüsü kuramaz (aktaran Kantarcıoğlu, 1983: 20).

T. S. Eliot’un geleneksel edebiyat teorisini değerlendiren Sevim Kantarcıoğlu, bu teorinin kültür içinde şekillenen ve anlam kazanan bir teori olduğunu açıklar:

Kendi içinde çok tutarlı olan bu edebiyat teorisine göre, klasik bir sanat eseri, her şeyden önce ‘olgun bir kültürün, olgun bir dilin, olgun bir edebiyatın ve olgun bir dimağın’ mahsulüdür. Olgun bir kültür kendi değerlerini, sosyal şahsiyetini iyi bilen, bunları hiyerarşik bir düzende muhafaza edebilen bir kültürdür. Böyle bir kültür, organik bir bütün oluşturan bütün değerleriyle birlikte dinamik bir evrim süreci içinde olup bu sürecin amacı kültürün özündeki bütün potansiyellerin gerçekleştirilmesidir. Böyle olgun bir kültür olgun bir dilde ifade bulur, olgun bir dimağ da, ancak böyle olgun bir kültürün içinde yetişebilir ve onun dehâsını gerçekleştirebilecek nötr bir ortam olabilir. İşte böyle nötr bir ortam veya dehânın yarattığı eser, kendi toplumunun bütün sosyal sınıflarının duygu ve düşüncelerini, yani maşeri vicdanın yansıttığı ölçüde millî bir klasik, evrensel inşam yakalayabildiği ölçüde de evrensel bir klasik olabilir. (Kantarcıoğlu, 1983: 14).

Genel anlamda Eliot’a göre gelenek, geçmişin idealize edilerek sürdürülmesi değil geçmişin ve bugünün toplamı içinde insanın din, ahlâk ve kültür içinde

oluşturduğunu bilmek, bunu yeniden üretmek demektir. Eliot için gelenek yeniden üretilmesi ile anlamlıdır. Geleneğin içindeki ruhun önemli olduğunu, kültür içinde bir bütünlük arz ettiğini açıklar.

T. S. Eliot'un gelenek söylemi Türkiye'deki birçok İslâmcı entelektüeli ve öykü yazarını etkilemiştir. Bu çalışmada incelenen öykü metnlerinin çoğunda Eliot'un bu düşünceleri bağlamında gelenekle ilişki kurulur.

İslâmî duyarlıklı edebiyat anlayışında gelenek söylemini yansıtan görüşleriyle Sezai Karakoç'un gelenek hakkındaki görüşlerinin verilmesi konunun anlaşılmasına katkı sağlar. Karakoç, T. S. Eliot ile benzer fikirlere sahiptir. Karakoç *Edebiyat Yazıları I* kitabında gelenekle ilgili olarak yazdığı “Şair ve Gelenek” ile “Gelenek ve Şiir” başlıklı yazılarında konu hakkındaki görüşlerini açıklar. “Şair ve Gelenek” yazısında geleneğe saygı duymanın eskileri tanrılaştırmak veya eleştirmemek demek olmadığını belirtir (Karakoç, 2012d: 110). Ona göre gelenek yeniden değerlendirilmesi gereken bir olgudur. Şairlerin kendilerinden önce gelenleri sevmesi gerektiğini, onlardan faydalanması gerektiğini vurgular. Gelenekten yararlanmanın geçmişi taklit demek değil, geçmişin ruhundan zevk almayı bilmek ve aynı zihinde olabilmenin mutluluğunu yaşamak demektir (Karakoç, 2012d: 111). “Gelenek ve Şiir” yazısında ise Karakoç, geçmişten gelen arkaik imge, sembol ve leitmotivlerin şiirde kullanımına yönelik düşüncelerini açıklar. Bu yazısında Karakoç orijinal olmanın köksüz ve geleneksiz demek olmadığını, aksine orijinal olabilmek için çok boyutlu bir gelenek temeli üzerine yeni olabilmek gerekliliğini ileri sürer (Karakoç, 2012d: 119). Görüldüğü üzere Sezai Karakoç'un gelenek hakkındaki fikirleri T.S. Eliot'a benzerlikler taşır.

Modernitenin özündeki sürekli ilerleme anlayışı geride kalanı öteki varsayarak bunun kötü, cahil olduğu savını doğurur. Yeni olanın iyi, güzel ve doğru olduğu şeklindeki modern algı, geçmişte olanın şimdinin tersi olması gerektiğini söyler. Geleneksel olan ise geçmişte olana nostaljik bir değerle bakar. İki karşıt söylem belli bir çatışma kurgusu içinde insan, değer, eşya, doğa ve mekân ile ilgili olarak sürekli karşı karşıya gelir.

Gelenek edebiyat için her zaman bir referanstır. Geleneğin edebî metinlerle üretildiği içerik ve biçimsel unsurlar modern edebiyatı etkilemiştir. Edebiyatın bütün türlerinde bu etki görülebilmektedir.

3.4.2 Modernite ile Geleneğin Çatışması

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde modernite söylemine karşılık olarak yazarlar Batılı modernitenin panzeri olduğunu düşündükleri geleneksel kültür öğelerini öne çıkartmaktadırlar. Batılı değerlerin yerine İslâmîyet'in temel hassasiyetleriyle oluştuğu düşünülen yerli ve millî değerler öykü metinlerinde tercih edilen unsurlar olarak gösterilmektedir. Yazarlar 1960 ile 1990 yılları arasında yayımladıkları öykü metinlerde Batılı modern hayat tarzını eleştirerek Türkiye'deki toplumsal değişimler için alternatif bir yaşam biçimi olarak geleneksel yaşam biçimini sunmaktadırlar. Bu bağlamda yazarlar, Anadolu insanını yaşam biçimleri, duyuş ve düşünüş şekilleri, dinî inanç, örf ve âdetlerine bağlılıkları ile konu etmişlerdir. Anadolu insanı arasında sürdürülen hayat tarzının manevî yönlerine değinilerek Anadolu coğrafyasında şekillenmiş olan değerlerin Batılı modernitenin değerlerine göre daha gerçekçi, iyi ve temiz olduğu öne sürülmektedir. Ayrıca yazarlar geleneği modern bir işlevle değerlendirmek gerektiğine inanarak kurguladıkları olaylarla geleneği sürdürmeye çalışmaktadırlar. Bu amaçla ele alınan geleneksel kültür öğeleri, yazarların özlemini duydukları eski hayat tarzını göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Cemal Şakar, “İslâmcı Öykünün Gelenek ve Modernite Arasındaki Salınımı” başlıklı yazısında İslâmî duyarlıklı hiçbir yazarda modernite ile geleneğin bir uyum veya bir sentez fikri içinde görülmediğini belirtir. Tüm ortak söylemlerde modernite ve gelenek bir karşıtlık olarak ele alınır. İkisinin ayrı dünyalar, ayrı zihniyetler olduğu bilinci hep akıldadır. (Şakar, 2019: 145). Şakar'a göre reddedişin en önemli sonucu Müslümanların zihninde modernitenin tamamen kötü, çirkin yanlış olarak belirmesi, geleneğin de iyi güzel ve doğru olanla gösterilmesidir (Şakar, 2019, 146). Bunda elbette geleneğin kutsallıkla kurulan ilişkisi vardır. Şakar, Fazlurrahman'ın kavramlarını hatırlatarak Müslümanlar arasında geçmişten günümüze gelen yaşam formlarının “yaşayan sünnet” şeklinde kavramsallaşmasıyla geleneğin bilinçteki izlenimlerine vurgu yapar (Şakar, 2019: 147). Peygamberin sünnetlerinin zaman için

halk arasında gelenekselleşen izleri zamanla bunun İslâmî olanın anlaşılmasına yol açmıştır. Bu nedenle geleneksel olanın kutsal olduğu, değişiminin bu nedenle zorlaştığı görülür.

Şakar’a göre “Gelenek-modernite bağlamında neredeyse 2. Meşrutiyet İslâmcılığından beri alınan pozisyon doğal olarak edebî eserlerin de çerçevesini, kavramsal alt yapısını belirlemiştir” (Şakar, 2019: 150). Bu bağlamda modernite ve gelenek söylemi baştan adı konulmuş, niteliği belirlenmiş ölçütler üzerinden yapılmaktadır. Bu durumda modernite kötülüğün, gelenek de iyiliğin temsilcisidir. Bu temsil anlayışına göre her iki kavramın sembolleri vardır. Buna göre modernite; hırs, israf, apartman, asfalt, açık giyinme, ifşa ve bireyselleşme iken gelenek; rıza, tevekkül, kanaat, ahşap müstakil ev, dayanışma, cemaat, mahremiyet ile tanımlanır (Şakar, 2019: 150).

Bir başka yazısında Cemal Şakar, İslâmî yazarlarda geleneksel olandan uzaklaştıkça İslâm’dan da uzaklaştığına dair bir kanaatin var olduğunu söyler. Bu nedenle bir eserin modern olduğunda İslâmî olmayana tekabül ettiğine dair eleştiriler belirdiğini ekler (Şakar, 2017a: 50).

İslâmî duyarlıklı öykücülükte gelenek metafizik konuları ve ahlâkî içeriğiyle konu olur. Geleneğin ürettiği dünya, evren, insan, hayvan ve eşyaya dair bilinç bir kültürel birikim olarak öykülerde işlenir. İyilik ve kötülük, güzel ve çirkin, doğru ve yanlış gibi geleneksel anlatıların insanlara verdiği bilgiler modern İslâmî duyarlıklı öyküde de aynen işlenir. Özellikle dünyanın aldattıcılığı ve fânîlik gibi metafizik konular derin bir tefekkürün sonucu olarak sıkça ele alınan ve üzerinde uzlaşa yapılan konulardır. Gelenekten beslenme bir nevi öykü atmosferi içinde yaratılan dünya ve insanın kadim unsurlarını dile getirme işleviyle yapılmaktadır. Çalışmanın bu kısmında İslâmî duyarlıklı öykülerde Batılı modernite anlayışına karşılık olarak öne çıkarılan gelenek söylemi incelenecektir. Geleneğin modernite ile çatışması şeklinde inceleme yapılacaktır.

Rasim Özdenören’in 1960 ile 1990 yılları arasında yayımladığı *Çözülme*, *Çarpılmışlar*, *Çok Sesli Bir Ölüm*, *Denize Açılan Kapı* adlı öykü kitaplarında yer alan metinlerinde modernite söylemi gelenek ile çatışması ile işlenmektedir. Özdenören’in

genellikle aile teması bağlamında yazılmış olan öykülerinde ele aldığı çatışma kurgusu ile Batılı modernitenin geleneksel değerlerle yaşayan insanlar üzerindeki etkileri konu edinilmektedir. Yazar öykülerinde değişim olgusuna karşı çıkarak değişimi çürüme, çözülme, parçalanma konuları bağlamında işlemektedir.

Rasim Özdenören *Çözülme* (1973) kitabında modernite geleneğin çözülmesiyle işlenir. Kitaptaki “Çözülme” öyküsünde Özdenören geleneksel bir ailenin modern zamanda yaşadığı olayları işler. Ailenin modern zamanlardaki hali yaşadıkları ev ile tasvir edilir. Tertemiz olan evin içi ailenin hala ayakta durduğunu gösterse de ev dışarıdan bakıldığında çürümeye yüz tutmuştur. Evin dışardan görülen hali gelenek söyleminin modern zamandaki karşılığını izah eder. Eskimiş, bakımsız bir tasviriyle açılır öykü. “Ahşap bir ev. Dış duvarlarının üstüne çakılı tahtalar kararmıştır. Ham ve harçsız taşlardan örülü bahçe duvarı yarıyarıya göçmüş, bir taş yığını görünümünü almıştır. Çatının oluklu kiremitleri yosun tutmuştur” (s.33). Yapılan ev tasviri ahşap bir evdir ve ahşap ev eski geleneksel evleri çağırıştırır. Evin duvarlarının çökmüş olması evi dışarıya karşı korunaksız bırakmıştır. Yosun tutmuş çatı evin her an yok olmaya gittiğini gösterir. Ev tasviri ailenin içinde bulunduğu yoksulluğu ve geleneğin modern zamandaki işlevli halinin yok olmasını da ima eder: “Duvarlar kamburlaşmıştır. Tahtaların çivileri, çakıldıkları yerden fırlamıştır, tahtalar da çürümüştür, çivileri yeniden çakmak imkânsızdır” (s.34). Yazar evin eskiliğini dile getirmek için evin bulunduğu sokağı, yolları, ağaçları, ağaçların yapraklarındaki tozları bile eski ve kirli şekilde anlatır (s.34). Ancak tüm eskilik ve kirliliğe rağmen evin bahçesinde güller yetiştirilmektedir (s.33). Gül motifi geleneğin bir yansıtıcısı olarak öne çıkarılır. Geleneğin ayakta durduğu ve ömrünü sürdürmeye devam ettiği dile getirilir. Evdeki her şey aile üyeleri de geleneği temsil ederler:

Bu evlerde, çoğunlukla yaşlı, dul kadınlar yaşamaktadır. Yoksul insanlar soluk almaktadır. Yakınmasız, razı, mütevekkil. Birbirinin gereksinmelerine karşılık veren. Kışın, bacalar bol dumanlar salmaktadır. Sobalar genellikle tütmektedir. Odunlar bahara çıkmamaktadır. Marttan korkulmaktadır. Komşularda toplanılmaktadır. Vaka denilen şey, çok az olmaktadır. Komşunun evine uzak bir akrabanın konuk gelişi önemli sayılmaktadır. Gelen konuğun bir sepet yemiş hediye getirmesi daha da önemlidir. Konuşulacak şeyler bunlardır. Bir doğum, evlenme, ölüm, yakın kasabalara yapılan ziyaretler.. Çamaşır günleri, pınarın suyunun kesilmesi (s.34).

İnsanlar “yakınmasız, razı, mütevekkil” olarak betimlenir. Bu yönüyle geleneğin insan anlayışına dikkat çekilir. Aile içindeki dayanışma, yardımseverlik üzerine kurulu komşuluk ilişkileri, mevsimlere göre hayatın sürdürülmesi eski zamanların âdetiyle devam etmektedir. Fakat öyküde mevsim güzdür (s.36) ve güz mevsimi hüznünlü bir mevsim olarak bilinir. Evde yaşayan insanların kimler olduğuna bakıldığında ise hüznün geleneği esir aldığı anlaşılır. Aile sekiz kişiden oluşur. Kocası ölmüş doksan yaşlarındaki büyükanne, altmış yaşındaki büyük oğul, biri altmış, diğeri elli beş yaşlarındaki iki dul gelin, büyük oğlun biri sağır ve dilsiz olan iki kızı, bu kızların ise birinin özörlü, diğeri ise evli bir çocuğı vardır. Evdekiler yaşlı, dul, özörlü ve hayattan ümidini kesmiş insanlardır. Öyküdeki karakterler geleneğin toplum nezdindeki düştüğü durumu açıklamaktadır. Gelenek son nefesini vermek üzeredir. Öyküde her aile ferdinin öyküsü anlatılır. Savaştan geçmiş erkekler, dul kalmış kadınlar, cennet özlemiyle yanan büyükanne, ölenler ve kalanlarla ailenin öyküsü geçmiş zaman toplumunun bir kesiti gibidir. Herkesin kendi halinde ölümü beklediğı aile modern zaman karşısında eve kapanmıştır.

“Çözölme” öyküsüne benzer şekilde kitaptaki “Aile” öyküsünde anlatılan gelenek yok olmaya yüz tutmuş, anlamını yitirmiş, ölümü beklemektedir. Gelenek ile temsil edilen insanların yaşlı ve özörlü olması ise modernite karşısında yaşama gücünün olmadığını göstermek içindir. Yazar öykünün sonunda “bir toprak kurdunun bir evin temelini kemirmekte” (s.51) olduğunu belirterek moderniteyi; “ahşap bir ev bir zaman parçasında eriye eriye yitmekte, teslim olmaktadır” (s.51) diyerek de geleneği betimler. Geleneğin toprak kurduna teslim olduğu anlatılır.

Rasim Özdenören, yabancı düzen içinde değışim olgusuna vurgu yaparken değışimin kuşaklar arasında nasıl sorunlara sebep olduğu üzerine çokça durmaktadır. Değışim olgusu yazarın metinlerinde genellikle ailelerin parçalanmasına, çözölmesine, bireylerin ise yabancılaşmasına sebep olmaktadır.

1974 yılında yayımlanan *Çok Sesli Bir Ölüm* kitabında yer alan “Çatışma” öyküsünde modernitenin geleneksel kültürdeki aileleri parçalamasının nedenlerine odaklanılır. Kuşak çatışması ile anlatılan öyküde geleneği sembolize eden baba ile halanın karşısında modern hayatı temsil eden Şermin adlı kız vardır. Toplumsal değışim olgusunu bir ailenin çözölmesi ile açıklayan yazar öyküde işlediğı olayla

modernitenin yozlaştırıcı etkisinin insanların hayatlarına nasıl etki ettiğini gösterir. “Çatışma” öyküsünde verilen modernite söylemi gelenek ile modernitenin çatışması üzerine kuruludur. Öyküdeki baba, ölen eşinden sonra inanç bağı zayıflamış, namaz kılmayı bırakmış biridir. Fakat aile, evlat ve geleneksel değerlere bağlılığı devam etmektedir. Baba eve geç gelen Şermin’e müsaade etmez, erkek arkadaş edilmesine ise tahammül göstermez. Kendisini kızıyla mücadelesinde etkisiz hissedince kızına göz kulak olması için kızların halasını eve getirir. Hala, dinî değerlerine bağlı, her şeyi inancına göre biçen, taşra kültüründen gelen güçlü bir kadındır. Modern hayata karşılık gelen Şermin ise çalışır, para kazanır, yabancı moda dergileri okur, erkek arkadaşlar edinir, aldatılınca onları bırakarak yeni birini bulma derdine düşer, giyimine dikkat eder, eve bağlı olmamayı özgürlük sayar. Dergilerden öğrendiği hayatlar ile kendi hayatını sorgular ve böylece değişime ayak uydurur. Yazarın yozlaşma biçimi ve çürüme şekli olarak gösterdiği bu durum aslında metindeki modernite söylemini açığa çıkaran unsurlara sahiptir. Metin boyunca hala ve baba hüznünlü kişiler olarak gösterildiklerinden modernite söyleminin geleneksel hayatı yok eden özelliğine vurgu yapılmaktadır. Nitekim metnin sonunda baba ölür. Böylece yazar modern hayat hakkındaki söylemini de modernitenin “yok edici” vasfıyla anlatır.

Öyküdeki modernite ile geleneğin çatışmasının odağındaki problem geleneksel dinî değerlerle yaşayan ailedeki kızın erkek arkadaş edinmiş olmasıdır. Halanın Şermin’e bakışı modern ahlâka bakışını verir: “Elden kaçmış, baştan çıkmış bir kötü tohum gözüyle bakıyordu ona” (s.90). Şermin’in “kötü tohum” olarak görülmesi geleneksel ailelerin gözünde modern ahlâkın nasıl yorumlandığını göstermesi açısından önemlidir. Yazarın modernite söylemini kötü ahlâk şeklinde temellendirdiği anlaşılır. Şermin, halasından kendisini anlamasını ister ancak halasının cevabı serttir: “-Neyi anlayacakmışım, dedi halası, gece yarılara değin sokaklarda sürtmene aferin mi diyecektim?” (s.91). Geleneksel ailelerin sürdürdüğü bazı yaşam kodları vardır. Bunlardan biri de genç kızların eve geç gelmemesidir. Eve geç gelmek kötü bir ahlâktır onlara göre. Hala duruma “dışarıda sürtmek” imajıyla yaklaşır. Şermin’in halasına verdiği cevap ise geleneğin direnişine karşın modernite karşısındaki yenilmişliğini gösterir: “-Kimseye hesap vermek zorunda değilim ama söylüyorum işte, evet yeni birisiyle tanıştım, onunla geziyorum, vakti gelince eve de çağıracağım onu. Kimseden korkum yok, ne senden ne babamdan” (s.91). Bu sözler üzerine Hala, gelenek için

onuru ifade ettiğini belirttiği kızlık onurunu hatırlatır ona (s.92). Hala, Şermin'in değişimi bağlamında yaşanan tartışmayı kaybolan değerlerin trajedisini yaşayarak yorumlar. Hala, Şermin'deki değişimi anlayamaz. Şermin'de gördüğü şey ahlâk ve din bağının onda zayıfladığı ya da bu türden bir öğretinin hiç alınmamış olmasıdır:

Evet ya da hayır dememiz için sorulduğunda başımızı sallamak bile bize kızlık onurumuzu inciten bir davranış gibi gelirken bunlar sıkılmadan tartışıyorlar, dahası karşı koyuyorlar, başkaldırıyorlar... bir kıza onsekiz yaşına gelinceye değin ayıp ve utanma ve günah düşüncesini vermediysen artık bunları vermeye çalışmanın bir yararı yoktur, onu geriye döndürmek, yeni baştan yaşatmak olanaksızdır ama onun bu arsızlığına katlanmak da dayanılmaz bir aşağılanıştır, küçültücü bir kabullenıştır: Tanrı bizi bağışlamayacaktır, öğretmediğimiz için bizi, öğrenmedikleri ve bilmedikleri için onları da. (s.92).

Hala'nın iç konuşması ile verilen değişimde trajik durum geleneksel dinî inancın modern hayat karşısında yitimidir. Hala bu izlenimden sonra öyküde geriye çekilir. Şermin'in düştüğü durumu anladığından artık kendisinin yetmeyeceğini bilir. Şermin'in eylemleri karşısında ailenin yozlaşmaya başladığını anlar. Yozlaşmayı bir küfür ve çirkeflik olarak yorumlar. Çirkeflığın, kirlenmişliğin kahrı içinde olduğunu anlatır:

-Bir küfür, bir ilenç içinde yaşıyoruz, dedi, çirkef içinde yüzyüzünüz sanki, yıllar var ki, bunu hissediyorum ama bize bulaşmaz diye umuyordum. Bu çirkefin içinde doğdunuz siz, şimdi durmadan öteyeberiye sıçratıyorsunuz bunu (s.107).

-Çirkefin her yana bulaştığını hissediyorum, dedi, sen sanıyorsun ki, yaşlılığımdan, geçimsizliğimden böyle davranıyorum. Kahır benim ki: şimdi yaşayan herkesin tek tek kirlendiğini görüyorum. Acaba biz bu çirkefe düşmekten kurtulur muyuz diye düşünüyorum, bunun için çırpınıyorum (s.107).

Hala'nın zaman karşısındaki yenilmişliğini tasvir etmek için yazar onun yüzünü bir ölüye benzetir: "Kendinden geçmiş, kişiliksiz, soluğu iştirilmese bir ölü yüzü gibi –bir ölü yüzünün korkunç anlamsızlığı bütün hücrelerine sinmiş, çöreklenmiş–" (s.108). Bu cümleleri söyleyen Şermin'dir. Şermin modern zamanın nesli olduğu için modern zamanda geleneği temsil eden Hala'ya bakışı geleneğin modern zamanda yerini ve anlamını göstermek için önemlidir.

Gelenekten modernliğe geçiş demek olan Şermin aslında değişimin bilincinde olan ama hırsları ve arzularının kendisini götürdüğü yöne gitmek isteyen biridir.

Şermin sevgilisi Sadık’a ailesini, babasını ve geldiği kültürel dokunun anlamını anlatırken kendisinin değişimini de göstermiş olur:

‘Babam bir hoca kadar çok okurdu’ diyordu Sadika” en çok kış geceleri.. bizim dinleyip dinlemediğimize bakmadan okuduğu kitaplardan ilginç bulduğu parçaları bize de aktarırdı. Bizi, varlığını bilmediğimiz, yaşamadığımız ama özlemimizi çektiğimiz bir dünyayla şartlandırır, gerçek bir dünyaydı bu, bir gün, bütün insanların yaşayacağı öyle bir dünyada yaşamaya özendirdi. Biliyorduk, öyle bir dünyada yaşamasak mahvolacaktık ve bu, hayatın sonu olacaktı. Dağların hallaç pamuğu gibi göklere savrulacağı gün gelecekti, kendi yüreğinde bile sığınacak, kaçacak bir yer bulamayacağını, milyarlarca insan arasında yapılmaz, kendi başına kaldığın gün. Bütün doğru haberciler ve sen.. yapayalnız.. itirafa hazır bir çaresizlikle sonsuz bekleme anları.. (s.117-118)

Modernite söyleminin yaşanılan geleneksel hayattan kopuşu simgelediği bu cümleler en çok babayı kahreder. Hala’dan sonra babanın mücadelesi anlatılmaya başlanır öyküde. Baba, Sadık’ın kim olduğunu öğrendikten sonra kızına onunla bir daha konuşmaması gerektiğini tembihler (s.94). Şermin ise aşkında diretir. Şermin’in Sadık’la ilişkisini devam ettirmesine babası kendisini “rezil olmuş biri” olarak değerlendirir (s.105). Kızına ömründe ilk kez şiddet uygular, onu döver (s.106). Şermin ailenin tepkisine rağmen Sadık’ı ailesiyle tanıştırmak ister onu eve getirir, hatta evdeki odasına Sadık’ı götürür burada yalnız kalırlar. Baba “yüzü hep neşesiz, sıkıntılı, bakışlarında devinen bir kin çizgisi, bir namus meselesinden başı yere düşmüş ve başını kaldırmaya artık gücü yetmiyormuşça” (s.118) olayın dramı içindedir. Evdeki manzaranın, sahip olduğu bütün değerleri yıktığını düşünür (s.119). Aslında baba karısının ölümünden sonra dine dair sorgulamalar içine girmiştir. Bir melankolinin içinde inançla ilgili problemler yaşamış, bu nedenle kızına dine dair öğretileri yeterince vermemiştir (s.121). Ancak evdeki manzarayı kaldırmayacağını belirtir. Kızıyla Sadık’ın odada yalnız kalınca kafasında çeşitli tasarılar kuran baba “bir şeyler yapmak” gerektiğini düşünür (s.122). Kendisini şimdiye kadar yaşadığı hayata ihanet eder halde görür. Kızını “sokağa düşmüş gibi” düşünür (s.132). Bu düşüncelerle eline aldığı av tüfeği ile kızının odasını basar ve Sadık’ı vurur. Şermin onu engellemek isterken tüfekten çıkan kurşunla baba ölür.

“Çatışma” öyküsü izlekleri ve dramatik sonu itibarıyla Özdenören’in moderniteye dair çizdiği betimlemeleri gösteren önemli bir metindir. Metindeki

karakterler ve olaylar eşliğinde geleneğin modernite nazarında etkisini kaybetmiş bir olgu olduğu belirtilir. Bu durum aslında toplum içinde Batılı değerlerle ile sürdürölmek istenen yeni düzenin bir aileye olan etkilerini göstermektedir. Nitekim Nuri Pakdil, “Yönümüz Batı’ya çevrileli beri ulusumuza, uyum yapamadığı, bilinçle yapmak istemediğı bir özü öğretmek istiyorlar, benimsetmek istiyorlar” (Pakdil, 1977:11) diyerek Özdenören’in öykü metninde ortaya koyduğu söylem biçimlerini izah etmektedir. İslâmcılık düşüncesi her anlamda değıştirme fonksiyonuyla ele alınmaktadır.

1983 yılında yayımlanan *Denize Açılan Kapı* kitabında yer alan “Kapıyı Vuran Kim” metninde Özdenören, modernite ile gelenek söylemini tekrar kıyaslamaktadır. Öyküde modern yaşam biçimi ile geleneksel yaşam biçimi anne ve oğlu ile mukayese edilir. Gelenek annenin doğal ve temiz yaşamı ile temsil edilirken oğlu Ahmet ise kirlenmiş, masumiyetini ve huzurunu kaybetmiş bireylerin dünyasını ifade eden modern yaşamla temsil olunur. Öyküde varoluşsal sorgulamalar yaşayan Ahmet, ölüm ve yaşam arasındaki düşünceleri ile modern bireyin bunalımlarını yaşar. Annesinin ölümünden sonra yalnız kalan ve evde tek başına yaşayan Ahmet, hayatı sorgulayan bohem bir tipe dönüşmüştür. Ahmet, ölen annesinin ölmeden hayat hakkında kendisine yaptığı nasihatleri hatırlayarak bu sözlerin kendisi üzerinde artık ne kadar anlamsız geldiğini düşünür. Öyküde ölmüş olan anne karakteri Ahmet’in zihninde canlanarak evin dışından gelen sesi ile var olur. Ahmet yatağında uzanıp annenin dışarıdan duyduğu sözlerini kendi içinde yorumlar. Annesinin evin dışında kendisine yönelttiğı sözleri zihninde tekrarlar. Ahmet kendi iç sesiyle bu nasihatleri sorgulamaya başlar. Annesi ona geleneksel yaşam biçimine dair öğütler verir.

“Kapıyı Vuran Kim” öyküsünde gelenek söylemi temiz ve bozulmamış insanlarla, güzel duygu ve düşüncelerle anlam bulur. Geleneksel yaşam biçimini gösteren ilk ifadeler annenin sabah erken uyanmasıdır. Geleneksel yaşamda insanlar sabah erken uyanır, sabahın ilk saatlerinin insanda uyandırdığı ferahlık duygusunu içine çeker, güneşin ilk ışınlarının insanı zinde tutulmasından faydalanır, erkenden kalkıp işe koyulmayı bir pratik haline getirirler (s.8-9). Modern hayatın bohem ve bunalımları içinde kendisiyle cebelleşen, yalnız yaşamayı seçen Ahmet ise sabah erken kalkmayı anlamsız bulur. Sabah kalktığında yaptığı ilk iş ise gazeteleri okumaktır.

Gazetelerde gördüğü ölüm ve cinayet haberleri ile güne başlar. Güne gazete okuyarak başlamak modern bir olaydır ve yazar bunu yabancılaşmak olarak ele alır. Özdenören kitle iletişim araçlarını batı uygarlığının yabancılaştırma ve yalnızlaştırma araçları olarak değerlendirir (Özdenören, 1997: 142). Öyküde Ahmet gazetede haberleri okurken insanlar arasında sevginin tükendiğini düşünür (s.9). Tüketmek kavramı önemli bir kavramdır. Modern düşünce her şeyi tüketen bir düzende ilerler. Sürekli ilerleme anlayışına sahip olan modernizm, tüketim anlayışı öyküye konu olur. Ahmet'in de tüketme olgusunu sorguladığı görülür: “Ben neyi sevdiğimi biliyor muyum? Galiba tükeniyor, sevgi de tükeniyor, her şey de. Bir çaresi olmalı tükenmeyi önlemenin” (s.9). Bu düşüncelerle ölümün tuhaflığını hisseder, ölümü sorgular (s.10). Ölüm düşüncesi gibi; sevgi, çalışma, okuma, düşünme, yaşamın güzelliği hakkında sorgulamalar içine girer. Ahmet zihnindeki kavramlarla kendisini var eder. Bu kavramlar ise onu huzursuz eder, travmalar yaşamasına sebep olur. Böylece yazar, modern yaşam biçimini; insanı hiçleştiren, duygu ve düşünceleri ile insanın kendi içine gömülmesine neden olan, onu huzursuz eden şeylerle meşgul olmasına sebep olan unsurlularla dile getirir. Ahmet modernitenin yaşam formu olan kentte yaşar. Kent hayatı içinde doğadan, hayvanlardan, yeşilliklerden kopmuş betona gömülmüş bir hayat yaşar (s.11).

Kitaptaki “Karşılaşma” öyküsünde de modernite söylemi geleneksel yaşamla karşılaştırılarak ortaya konulur. Anlatıcının iç konuşması şeklinde yazılan metinde anlatıcı yatağında uzanmış bir halde kendisi ve birlikte yaşadığı insanlarla ilgili düşüncelerini sıralar. Anlatıcı kendisini bir hiç olarak görür. Okuduğu kitaplar sayesinde kendisini daha da işe yaramaz, aşağılık, iğrenç biri olarak hisseder. Bu öyküde modernizmin tüketim olgusuna dikkat çekilerek anlatıcının ömrünü değersiz şeylerin peşinden koşmakla geçirdiği söylenir (s.54). Kalabalık ve açgözlü insanlar sürekli tüketim peşinde, tatmin olma hırsıyla anlatılır:

Aç gözlülükle, müthiş bir oburlukla vitrinlere saldıran insanlar, hırslı atılışlarla trenleri, koca koca otobüsleri dolduranlar, bu itişip kalkışan kalabalık, bu kargaşa dışındaydı: ne ki, o da kuyruklara girer, o da itişip kalkışarak bir otobüste yer bulabilmek için çırpınır, bir yerlere yetişebilmek, geç kalmamak için canını dişine takardı. Bir lokma ekmek için saatlerce fırının önünde bekler, lokantalarda o da bir sandalye kapabilmek için gözünü dört açar, titizlikle seçtiği yemeğin getirilmesini sabırla beklerdi, bütün bunların göze alınmasını gerektiğini bilirdi, göze alırdı (s.53-54).

Modern yaşam tarzının hızlı yaşam, arzularını tatmin etme duygusuyla yansıtıldığı görülür. “Karşılaşma” öyküsünde geçen şu ifadeler yazarın modernite söylemine dair kurduğu sıfatlarda söylem dilinin moderniteye karşıtlık teziyle kurulduğunu gösterir: “aç bir köpek gibi”, “loş kokulu, kirli, yer yer çirkef birikintileriyle ıslanmış, kurmuş sarhoş kusmuklar”, “alev dolu çöşkunkluklar”, “ağzı salyalı adam”, “bayat kokulu yatak”, “bir labirentte yürüyüş”, “hayvanca sözler”, “zevksiz cümbüş sesleri”, “lağım sularına kapılmış, çevresine cızırtılı sesler çıkartarak üstüne başına atlayan kocaman farelerle iğrenç bir boğuşmaya girişmiş gibi”, “günlük albasanlar” şeklindeki ifadeler modern yaşama dair kodlar olarak öyküde geçer (s. 54-55). Yazar modern yaşam ahlâkının hiçbir tarzına olumlu yaklaşmaz.

Modern yaşam biçimine karşı oluşturulan geleneksel söylem ise öyküde olumlu ifadelerle kurulur. Anlatıcı modern hayattan kaçarken bir dergâha gider. Anlatıcının burada gördüğü manzaraları dile getirme şekli yazarın geleneksel söylem anlayışını ortaya koymaktadır. Anlatıcının dergâhta gördüğü manzarayı anlatırken geleneksel yaşam biçiminin sakinliğine ve hırstan arınmış güzelliğine vurgu yapar:

Sessiz bir kıpırdanış, saygılı, nazik tavırlar, fısıltılar, başlarının üstüne konmuş olan kuşu ürkütmekten çekinircesine peri ayaklarıyla yürümeler.. ne ki herhangi bir ürküntü okunmuyordu yüzlerde, tersine alabildiğine derin bir dinginlik bu yüzlerin, davranışların özünde mevcuttu, doğal bir alışkanlık halinde beliriyordu. (s.56).

Özdenören’in huzurlu ve sakin bir huşu içinde anlattığı dergâhtaki manzara, tasavvufî imgelerle işlenen geleneksel yaşamın gösterisi gibidir. Manzara karşısında dergâhın ruhuna kapılan anlatıcı, “önemsiz ayrıntıların peşinden gitmek” olarak nitelediği önceki yaşam biçiminden bir anda sıyrılır (s.56). Dergâhtaki durum anlatıcının “dimağında deniz dibi ışıklarına benzeyen, biçimlenmemiş bir lezzet” (s.58) bırakır. Modern yaşamın kirlerinden arınmış bir şekilde kendini temizlemiş görür burada. Yazar böylece geleneksel yaşam biçimini tasavvufun da etkisiyle modern hayatın kirlerinden kurtuluş olarak öne çıkartır.

Rasim Özdenören öykülerinde ele aldığı modern ve geleneksel yaşam biçimlerini mukayese ederken modern yaşamı olumsuz imgelerle gösterir, geleneksel yaşam biçimini ise iyi, güzel ve doğal bir form olarak öne çıkartır. Yazar, modern yaşamın herhangi bir unsurunu gerçekçi bulmaz. Modern yaşamın duygu ve

düşünceleri ile var olan bireylerini kendilerine ait olmayan düzenin içinde yabancılaşmış insanlar olarak görür. Özdenören öykü metinlerinde ortaya koyduğu modernite söylemi, Batılı yaşamın özelliklilerini taşıdığından asla olumlanmaz. Yazar, bu nedenle modernite söylemini yabancılaşma olgusuyla ifade eder.

Rasim Özdenören, öykülerinde Batı endeksli toplumsal değişimin izlerini gösterdiği aileler ve bireyler üzerine eğilerek eleştirel bir tarzda moderniteye yaklaşır. Yazar, yaşanan zamanın yaşam tarzlarının albenisiyle toplumsal bir değişim yaşandığını, değişimin kötü yönde olduğunu ve yozlaşmaya sebep olduğunu dile getirir. Toplumsal değişimde geleneksel kültürdeki ailelerin çözüldüğünü ve parçalandığını izah eder. Toplumun temeli olan ailelerin çözülmesiyle bireylerin inanç kaybına uğradığını ve yozlaşmaya başladıklarını anlatır. Özdenören'in modernite eleştirisinde bulunurken ahlâkî yönlerden bu eleştiriye yaptığı belirtilebilir. Anadolu insanının geleneksel kültürünün modern yaşamla mücadele edemeyerek yok olduğunu da vurgulayan Rasim Özdenören'in öykücülüğünün ana izleklerinden biri ahlâkî değişimdir. Modernite söylemi Özdenören'in öykücülüğünde çürüme ile gösterilir. Ahlâk değişimini önemseyen ve metinlerinde bu durumu trajik olaylarla ortaya koyan yazar ülkenin geçirdiği değişimi konu edinerek değişimin sancılarının okuyucularına gösterme niyetinde de olduğu söylenebilir.

Yabancılaşan düzende kültürel öğelerini kaybeden toplumun bireyleri Durali Yılmaz'ın öykülerinde gelenek ile modernitenin çatışmasıyla işlenirler. Durali Yılmaz'ın *Gel İçimde Ağla* (1981) kitabındaki öyküler hidayet romanlarına benzer izleklerle yazılmış, dindar bireylerin Batılı değerlerle yaşadığı bunalımları konu edinen metinlerden oluşur. Basit olay örgülerinden oluşan metinlerde Batılı değerler; içki içmek, dans, zina gibi kanıksanmış göstergelerle anlatılmaktadır. Yeni değerler karşısında taşradan İstanbul'a gelen bireyler kendilerini bunlardan kurtarmak için mücadele ederler. Kitaptaki metinler arasında öne çıkan "Dansedebilmek" öyküsü kitabın modernite söylemini gösterir niteliktedir.

Yazarın "Dansedebilmek" öyküsünde İstanbul'daki Fransız lisesinin düzenlediği Noel gecesi eğlencesine katılan Şems'in değişime direnişini konu edinir. İki farklı yaşam tarzı olan geleneksel yaşam ile modern yaşamın birbirlerine uymayan anlayışı, değer çatışması şeklinde okuyucuya sunulur. Arkadaşının isteği üzerine

lisenin düzenlediği Noel gecesine katılan Şems bulunduğu ortamın kendisi üzerindeki etkileriyle başı dönmektedir. Adı aslında Şemsettin olan Şems kendisine bu şekilde seslenmesini garipser. Öyküde bulunduğu ortama uyduğu sürece ilk değişimin isminden başlayacağı açıkça gösterilir. Yazar böylece değişimin insanın özünü nasıl değiştirdiğini belli etmektedir. Şems'in arkadaşı Faruk ise çoktan değişmiş, yabancı öğrenciler gibi olmuştur. İçki içmekte, lisedeki yabancı kızlarla gönül eğlendirmektedir. Tam manasıyla değişmiş ve değişimin sancılarını aşmıştır. Şems ise değişim sancılarını çekmekte, henüz geçmişi, değerleri ile var olmaya çalışmaktadır. Yoksul bir aileden gelen Şems'in en büyük özelliği taşralı oluşudur. Yoksul bir taşra köyünden gelen Şems Batılı değerlerle çevrili bir ortamda değişime karşı durur. Şems'teki taşralılık metinde övülen bir unsur olarak dikkat çekmektedir. İki ayrı dünyanın çatışması olarak verilen metinde Şems kendi içinde de çatışmalar yaşar. Şems içinde bulunduğu ortamdan hoşlanmasa da buranın cazibesi ve sunulan nimetleri aklını başından almaktadır. Bir anlamda burası bir dünya yeridir. Dünyanın nimetleri onu günaha çağırmaktadır. Her şey onun aklını çelmek için kurgulanmıştır. Şems için burası bir sınav yeridir. Kendisine ait olmayan bir ortamda var olmaya çalışan Şems buranın etkisinde kalır. Kendisine dans teklifinde bulunan kızın teklifini kabul eder ve dans eder. Şaşkınlık, utangaçlık ve sıkılganlığa rağmen Şems dans etmeye devam eder (s.13). Üstelik bu hoşuna da gider. Köydeki yokluğa rağmen mutluluğunu hatırlayan Şems, Eva ve Marya ile dans edişindeki durumu hayretle karşılar. Marya'ya yaklaşp ona güzel şeyler söyleme niyetinde bulunduğu bir sırada uhrevî bir el Şems'i kurtarır (s.19). Şems'in Marya'ya açılmasını engeller. Yazar Şems'in günaha karışmasını önler. İyi kulların günaha sürüklenmesi böylece önlenmiş olur. Ancak metin boyunca Şems zaten içinde bulunduğu çatışma ile sınanır. Öyküde sürekli geriye dönüş tekniğiyle Şems'in çocukluğuna, kendi değerleriyle dolu olan taşra hayatına, dindar bilincine dair hatırlara gidilir. Şems dans ederken anıları canlanır ve kendi içinde çatışma yaşaması sağlanır. Yoksulluk içinde geçen çocukluk hatırladıkça değişim sorgulanır. Şems çocukken eniştesiyle yaptığı çobanlığı hatırlar. Yoksul olmalarına rağmen mutlu ve huzurlu oluşlarını hatırlar. Kır özlemi içinde yanıp tutuştuğu aklına gelir (s.17). Mevlana'yı, Yunus'u kendisini var eden değerleri hatırladıkça bulunduğu ortamı sorgular. Şems pişmanlık içine girer. Yazar Şems'i geriye dönüş tekniğiyle okuyucuya tanıtip içindeki çatışma ve çelişkileri göstererek Şems'in nereye

varacağını, nasıl bir geleceğe sürükleyeceğini belirtir: “Şems, inançla inkâr arasında. Dünle bugün arasında. Tarihte an arasında. Nerede duracağını karar veremiyor. ... Onu bu duruma getirenlere kızıyor. Bir inanç rüzgârı geçiyor yüreğinden” (s.23). Metinde Şems’in direndiği modernite ve Batılı değerler ülkenin sürüklendiği yer olarak da anlatılır. “Onu bu duruma getirenlere kızıyor” (s.23) denilerek ülkenin içinde bulunduğu değişim isteğini de sorgular. Metinde dans eden Şems’i gözetleyen rahibelerin gülmesi ilginç bir şekilde bir Doğu-Batı çatışmasının arkasında bir zaferin gibi sunulur. Şems dans ettikçe “rahibeler hep gülümsüyorlar[dır]” (s.12). Bu haliyle metinde Batı karşıtlığı açıkça kendini belli eder. Öğrencilerin kendi aralarında konuşurken Alman filozof Nietzsche’den bahsedip onun tanrıtanımaş oluşu (s.17) hakkında sohbet edişleri de iki medeniyet arasında temel farkı ortaya koymaktadır. Şems’in özellikle taşradaki anıları ile değişime direnmesini anlatan metinde yazarın taşradaki gelenek değerlerini Batılı değerlere karşı savunduğu izlenimini vermektedir.

Öykülerinde gelenek ile moderniteyi çatışan iki unsur olarak işleyen Ali Haydar Haksal *Evdeki Yabancı* kitabındaki “Sabah Erkenden Doğmuştuk” öyküsünde moderniteyi gelenekten kopmak olarak işler. Anne ile genç oğlu arasındaki değişim geleneğin değişimini ele verir. Geleneği temsil eden annenin tasviri ile modern hayatın yeni neslini temsil eden genç üzerinden gelenekten kopuş gösterilir. Modern yaşamda değişen ilk şey sabah erken kalkmamaktır. Bu yönüyle insan gafil olarak tanımlanır. Anne, oğlunu uyandırırken ona şöyle seslenir: “Gafil kalk saat kaç biliyor musun?” (s.13). Sabah erken kalkmamak anneye göre büyük bir saygısızlıktır. Çünkü sabah güneşi bir rızık kapısıdır: “Annem perdeleri kalkar kalkmaz aralamıştı. Rızık kapısının bir kısmını ancak böyle gösterebiliyordu” (s.12). Anne sabah namazından sonra uyumaz. Bu haliyle bir geleneği sürdürürken yeni nesil oğul geç uyanır. Geç uyanmak modern bir hayat eylemi olarak sunulur. Böylece değişim başlamıştır oğulda. Genç modern hayata boğularak geleneksel yaşamda kopar. Yabancılaşır kendine. Yabancılaşma olarak kendisinde görülen bir diğer durum ağlayamamaktır: “Ağlama nedir bilmiyorum. Çok uzun bir süredir gözlerim, duyarsızlıktan olacak bir yaş bile akıtmadı” (s.11). Duyarsızlık, öyküde kendini unutmak olarak yorumlanır.

Sesim Bana Yetmiyor kitabındaki “Kuytu Gölge” öyküsü kente gelen taşralı bir ailenin modern yaşam karşısında zamanla geleneksel değerlerinin çözülmesi ve

çatışmayı işler. Rasim Özdenören'in *Çözülme* kitabında ele aldığı aileler ve bireylerin bir benzeri olan "Kuytu Gölgeler" öyküsü, Ali Haydar Haksal'ın Rasim Özdenören etkisini göstermesi bakımından önemlidir. Üç parçaya ayrılarak kurgulanan öyküde her parça başka bir anlatıcının kendi gözlemlerini yansıtır. İlk parçada küçük oğulun gözünden ailenin macerası, aile ortamı, yoksulluk ve yalnızlık içindeki ailede zamanla değişen konular anlatılır. İkinci parçada büyük oğul Hasan'ın duygu ve düşünceleri, yaşamak istediği yeni hayat anlayışı, ailesiyle çatışmaları anlatılır. Üçüncü parçada ise babanın ailesini kurtarma endişesi, büyük oğlu Hasan'ın eylemleriyle mücadelesi ve en sonunda kaybedişi anlatılır. Öykü temelde baba-oğul ilişkisine dayanır. Metinde baba geleneksel değerleri temsil eder.

Büyük oğul Hasan modernitenin "büyüsü"ne kapılan biridir. Metinde değişim olgusuyla verilen büyük oğul yozlaşma ve çözülme ile temsil edilir. Büyük oğul, İslâmî gelenekten gelen bir aileden olmasına rağmen ailesinin kente gelmesiyle sosyal hayatında ve düşüncelerinde değişimler gösterir. Gece eve gelmeme, içki içme, pavyona gitme ve Silva adlı bir hayat kadını ile gayri meşru ilişki yaşama gibi aile bireylerinin alışkın olmadığı eylemlerde bulunur. Baba ise oğlunun değişimine karşı onunla mücadele eder. Aile ortamında asla izin veremeyeceği eylemler gösteren oğluya çatışma yaşar. Çatışmadaki ana neden oğlunun içki içmesini öğrenen babanın tepkisidir. Baba eve gelen oğlunun içki içmiş olduğunu anlayınca kendini güçlkle tutar. Geleneksel kaidelerinin çiğnenmiş olmasına dayanamaz. Baba, "Evime kadar giren, inanılması güç bir felaket. Parmağıma dökülse, parmağımı kesip atabilecek kadar" (s.120) nefret ettiğini söylediği içkinin oğlunun ağzından kokusunu almasına hayret eder. İçki baba için ailesinin gelebileceği son raddedir. Oğlunun ağzından içki kokusunu alması her şeyin değiştiğini fark etmesine neden olur: "Umudum şimdi tükendi, şimdi bittim" (s.120). Metinde içki kötülük unsuru olarak değişimin öznesidir. Babanın ailesinin dağılacağını anlamasını sağlar. Bu duruma baba dayanamaz ve oğul hiçbir şey olmamış tavrı takınınca baba oğul kavga eder, kavga sırasında merdivenden düşen baba ölür. Metinde babanın ölümüyle geleneksel değerlerin temsilcisi ölmüş olur. Böylece bir aile parçalanır ve kente kurban gider. Geleneksel olanın, moderniteyle çatışmasında genellikle modern olanın kazandığı, geleneksel olanın yok olduğu görülür.

“Kuytu Gölgeleler” öyküsünde ailenin gelenekler temsil edeni bir aile olduğu vurgusu sıkça işlenir. Örneğin ağaç dikme geleneğinin moderniteyle yok olduğu anlatılır: “Bizim ailede hemen her insanın kendi ağacı vardır bu bahçede... Bu geleneği biz bozmuşuz. Ağabeylerim, ya da benim bir ağaç dikmeyişiğimiz, bu geleneği bozuşumuz ilk olmalı” (s.93).

Sarıldığım Soğuk Bir Ceset kitabındaki aynı adlı öyküde anlatıcı modern hayatta kendini gelenekten kopmuş olarak görür: “damarlarından boşalmış, geleneği olmayan bir akşam gibi yeryüzüne çökmüş” (s. 10). *Evdeki Yabancı*’daki “Dağa Yeni Vuruldu” öyküsünde ise moderniteyle yok olan sözlü geleneğin acısı duyumsanır: “Sözlü gelenek bitmiş diye, adam oturup ağladı. Çoktan böyle bir şey görülmemişti. Buna şaşıldı” (s.49).

Yaşar Kaplan *İkinci Kitap* (1982) adlı öykü kitabına bulunan “İki Ateş Arasında” öyküsünde gelenekten moderniteye doğru değişim olgusu işlenmektedir. Baba-oğul çatışması ile aktarılan metinde oğulun babanın dinî değerlerine karşı yeni bir dinî anlayışla hayatına yön vermesi anlatılmaktadır. Kendisi okuyamamış, bu nedenle oğlunu okutmak için tüm mal varlığından feragat ederek oğlunu okutan baba, oğlunun değişimi karşısında hayal kırıklığına uğramaktadır.

Baba ile oğul arasındaki çatışmanın din algısı üzerinden verildiği öyküde geleneksel yaşamı sembolize eden baba ile modern dindarlığı temsil eden oğul karşı karşıya gelirler. Öykü geleneksel ile modern dindarlığın çatışmasını konu edinir. Oğul şehirde yaşadığı ‘aydınlanma’ ile ailesinden vazgeçip köyüne dönmemeye karar verir. Köyü ve köylüleri cahil addeder, dindarlık anlayışlarını, Tanrı’ya dair fikirlerini anlamsız bulur. Ailesinin yaşadığı yoksulluğa rağmen yanlarına dönmeyi kendisine yedirmez. Yeni neslin dine ve dindarlığa bakışı değişmiştir.

Oğuldaki ilk değişen şey din hakkındaki görüşleridir: “Kesinlikle belirlenmemiş bir geleceğe nasıl güvenebiliyorsunuz?” (s.24) gibi sorularla geleneksel insanın geleneksel kader inancı oğul tarafından sorgulanır: “Sizin geleneksel emellerinize hizmet etmek, size yaranmak için durmuyoruz buralarda” (s.40). Yeni bir hayat, yeni bir değer dünyası keşfetmeye başlamıştır. “Yeni şartlar arıyorum, bulacağım da! Daha olmazsa, kendim hazırlayacağım kendi şartlarımı. Yeter ki sizden yakamı sıyrılabileyim” (s.25). Oğulun bu değişim arayışı baba tarafından anlaşılmaz.

Baba ona “İnsan Çıktığı Kabuğu Beğenmemezlik Etmemeli” der (s.26). Oğul yeni hayatını şöyle anlatır: “Ben yaşamaya zorlandığınız gülünç ömrü yeniden yönlendirmeye savaşıyorum” (s.27-28). Oğul bir değişim yaşar ve tüm geleneksel yaşamı, dindarlık ölçütlerini eleştirir. Aile oğulun değişimi karşısında hayrete düşer. Baba ise yeni nesil için genelleme yaparak sözlerini sarf eder: “Gel Gör Ki Hayırsız Çıktınız. ... Yazık. Neler Umuyoruz Neler Buluyoruz” (s.35-36). Babanın konuştuğu yerlerde sözcüklerin baş harfi büyük yazılmıştır. Böylece yazar babanın sözlerinin kadimliğini, eskiliğini ve haklılığını anlatmak ister gibidir. Ancak metnin sonunda babanın ölümü bir geleneğin ölümü olarak yorumlanabilir. Oğul yeni bir bakış açısıyla dünyaya bakmaya devam eder.

Öyküde din üzerinden verilen değişim kent kültürünün etkisi sonucu gerçekleşmiştir. Oğlu, aile tarafından büyük kente gönderilerek burada eğitim almasını sağlamıştır. Ancak oğul ailesinin, köy halkının dinî değerlerinden vazgeçip yeni bir dindarlık söylemiyle karşılarına çıkmıştır. Yaşar Kaplan yeni neslin değişimini verili değerlerin yok olmasıyla açıklamaktadır. Böylece yazar toplumsal alanda gerçekleşen yeni düzeni yabancılaşmış düzen kavramıyla işlediği görülmektedir.

Hüseyin Su geleneği en çok kullanan yazarlardandır. Modern yaşam biçimine karşı geleneksel yaşam kalıplarıyla konular yazar. *Tüneller* kitabında yer alan “Tüllerin Arkası” öyküsünde yazarların sıkça kullandığı bir izlek olarak sabah erken kalkma vardır: “Babayla anne, gün doğmadan önce kalkmış olurlardı. Yeni güne kapıları hep o saatte açılırdı” (s.15). Öyküde köydeki geleneksel yaşamın kalıplarına uygun olarak kadın ile oğlunun eve gelen misafirlere nasıl davrandıkları gösterilir: “Yabancılar geldiğinde hep dışarı çıkardı anne. Annenin dışarıda demlediği çayı, çocuk getirip sunardı konuklara. Çay demleninceye değin de, kapının yanında, babanın buyruklarını beklerdi” (s.16). “Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına” öyküsünde ise ölen babasının hatıralarını dile getiren anlatıcı babasının Kur’ân okumasını, güle benzetir: “Babam, Yasin okurdu her gün yatmadan önce. Duvarda güller biter, uzanırlardı kitabın sayfalarına. Her zaman olduğu gibi kim bilir kaçınıcı kez aynı soruyu sorardım ve o da bunu bile bile sakallarının arasında kaybolan belirsiz bir tebessümle cevaplardı. ‘İlk kez gül nerede bitti baba? (...)’ Onun alnından damlayan terin düştüğü yerden.” (s.31).

Şevket Bulut da gelenek unsurlarını yoğun olarak kullanan yazarlardandır. *Kefensiz Ölümler* kitabındaki “Şaka” isimli öyküsünde geleneğin modern yaşamdaki kaybolan değerleri anlatılır. Köyden ayrılıp kentte yerleşen oğlunu ziyaret eden baba, burada da eve gelen misafirlerini doyurmak için yemek verdiğinde oğul modern algıyla bunu yadsır: "Şehirde han var, otel var. Lokantalarda iyi kötü yemek de bulunuyor. Koca Musabeyli bucağına bağlı kaç köy varsa hepsinin şenliği bize doluyor. Babam denen adam, köyden kırk yıl evvel ayrılmış, daha köyü ve köylüyü unutamıyor. Her gelene kapı açıyor " (s.25).

Hemen her öyküsüne folklorik unsurlar yerleştiren Durali Yılmaz, modern ile geleneksel olanın mukayesesini yaparak geleneksel yaşamın değerlerini gösterir. *Gel İçimde Ağla* kitabında yer alan “Kaybolan Bayram” öyküsünde yazar tasavvufi imgeler de kullanarak modern dönemde kaybolan geleneksel değerleri anlatır. Bir bayram namazı çıkışında Galata’da yürüyen Emin adlı karakter bayramı bayram gibi yaşayamadığı gerekçesiyle içi buruktur. Belleğinde eski bayramları hatırlar. Eski bayramların güzelliğini, gençlerle ihtiyarların coşkularını anımsar. Oysa modern zamanda bu türden güzelliklerin kaybolduğunu düşünerek etrafındaki insanların iş gücü peşinde koşuşturmasına üzüldür. Koca kentte bayramlaşacak kimseyi bulamaz. Bunları düşünürken yanında aksakallı bir adam belirir. Birlikte yürümeye başlarlar. Bir genelevin önünde durup kadınlara şeker verirler. Kadınlar utanır, aksakalı adamı görünce ağlamaya başlarlar. Aksakallı ile Emin kentte dolaşp sohbet ederler. Bir müddet sonra aksakallı adam kaybolur. Hızır imgesinin yer aldığı öyküde geleneksel bayramların modern zamanda yok olduğu anlatılır.

3.4.3 Geleneksel İmgelerin Kullanımı

İslâmî duyarlıklı öykülerde birçok açıdan gelenek işlevli bir şekilde kullanılır. Metinlerde geleneğin kullanımını gösteren bazı imgeler bulunmaktadır. Kadim hikâye geleneğinden, kıssalardan ve halk anlatılarından gelen imge kullanımı yazarların metinlerinde olduğu gibi ya da modernize edilerek kullanılmaktadır. Geleneksel imgelerin kullanımı sadece modernite söylemi bağlamında değil, yazarların öykü metinlerini geleneksel anlatılara dayandırmak için de kullandıkları gözlemlenmektedir.

Birçok öykü metni içinde tasavvufî bağlamlarla birlikte işlenen gül, bülbül, ateş, su, toprak, dağ, kuyu gibi imgelerin yanı sıra bazı hayvan ve meyve adı imgeleri vardır. Ayrıca dinî-tasavvufî alanda sıkça kullanılan Hızır kültü de yer alır. Öykü metinlerinin değerlendirildiği modernite, kimlik, mekân gibi söylem biçimleri ile ilgili yerlerde bu imgelerin açılımı verilmiştir. Çalışmanın bu kısmında öykülerde geleneksel unsurların yoğun olduğu hikmet, yolculuk, ölüm gibi imgeler üzerinden değerlendirme yapılacaktır. Bu imgeler genellikle modern hayata karşı geleneğin yaşam, insan ve evren tasavvurunu göstermek için önemle işlenen imgelerdir.

3.4.3.1 Hikmet

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde geleneğin kullanımına yönelik öne çıkan bir kavram hikmettir. Geleneksel anlatıların tahkiye anlayışından gelen hikmet, metinlerde ibret alma, evreni, insanı, tabiatı anlama amaçlı olarak işlevli bir şekilde kullanılır. Modern insana Allah'ı tefekkür etme, O'nu hatırlama maksadıyla hikmetli bir söylem işlenmektedir. Hikmetli söylem öykü metinlerinin edepi öykücülük anlayışına da işaret etmektedir.

Şark hikâyeciliğinden gelen bir unsur olan hikmet öykülerde tecrübelerin, birikimlerin gelecek nesle aktarılması için kullanılır (Tosun, 2020: 402). Bununla öncelikle hikmet imgeleriyle; faydalı olmak, eğitmek, hikmetleri aktarmak, insanlara iyiyi, güzeli, göstermek, tutkuları ve nefsi dizginlemek istenir. Böylece hakikate ulaşılması hedeflenir (Tosun, 2020: 403).

İslâm âlimlerinin geçmişten günümüze üzerinde çokça durduğu, felsefî ve ilmi bağlamlarıyla tartıştığı (bkz: Kutluer, 20.06.2021) hikmet; eşyanın ve doğanın hakikatini bilme, bu bilinçle güzel ve hayırlı işler yapma anlamında kullanılan bir kavramdır. Yeryüzündeki hikmetin Allah'tan peygamberlere ve Müslümanlara bir lütuf olduğu anlayışı bulunur. Tefekkür ile ulaşılan, insanı iyi olmaya yönlendiren, çirkinlikten sakındıran bir kavrayış olarak öne çıkar (Kutluer, 20.06.2021).

Öykü metinlerinde hikmet genellikle tabiatın değişimi ve güzelliği üzerinden yansıtılır. Modern yaşam biçiminin olduğu kentlerde yaşayan insana tabiattaki hikmetler hatırlatılarak geleneksel yaşam biçiminin düşünce yapısı gösterilir. Allah'ın yarattığı her varlığın yaratılmasının bir nedeni ve amacı olduğu, bunların güzellik ve

iyilik üzerine yaratıldığı söylenerek okuyucuyu tefekküre yöneten bir bilinç inşa edilir. Metinlerde soyut ve metafizik bir düşünce ile hikmet söylemi kurulur.

Öykülerinde hikmete dayalı bir dil ve düşünce yapısı işleyen Mustafa Kutlu, modern öyküye getirdiği bir yenilik olarak geleneksel imgelerden hikmeti başat bir unsur olarak kullanır. Nitekim kendisi de öykülerinde iki unsur peşinde olduğunu bunların hikmet ve âhenk olduğunu belirtir. Kutlu hikmeti şöyle açıklar:

Hikmet bir mevhibedir. İlahi metinler kadar âlemde de var. Allah dostlarına görünür, kalbe iner. Kulun mücahede ve riyazeti, kalbin safiyeti, füldeki ihlâs hikmete açık olmanın ön şartlarıdır. Hikmet bir kavrayıştır, bir eriş'tir. Bir kere söylenir ve daha sonraki nesillere çeşitli kılıklara bürünmüş olarak ulaşır. Âhenk de bir keşiftir. Rengin, sesin, sözün, hacmin, hareket ve ritmin keşfi. Unsurları birbirleri ile olan münasebetinde görülen eşsiz uygunluk. Hikmet, çokluk belli bir âhenk mecrasında kendini belli eder. (Tosun, 2004:118).

Mustafa Kutlu'nun hikmet anlayışına dayalı öykülerinin kaynaklarından biri Nurettin Topçu'nun yazılarında sıklıkla değindiği Henri Bergson'un metafizik duyarlıklı felsefi anlayışdır. Bergson'un sezgiciliğe dayanan ve İslâm âlimlerinden Gazzâlî'nin felsefesiyle benzerlikler taşıyan görüşlerine göre varlık ailemi ahireti hesaba katmadan düşünülemez. Görünen fiziki âlemin dışında metafizik âlem de vardır.⁵⁸ Bergson'un metafizik âlemini bilgisine ulaşabilmek için kullandığı yöntem sezgiciliktir. Din ve ahlâk felsefesine dayanan sezgicilik, insanın salt rasyonel aklı ile hakikati keşfedemeyeceğini vurgular. Bergson, *Yaratıcı Tekâmül* eserinde varlığın daima bir akış/oluş halinde olduğunu açıklar. Bergson varlığın dinamik bir hareket halinde olduğunu söyler. Hareket ise sürenin oluşumunu ifade eder. Süre, belleği yani hafızayı oluşturur. Hafıza (bellek) ise bir şuur (bilinç) oluşumu demektir. Böylece Bergson'a göre bilinç geçmişin şimdi içerisinde devam etmesi anlamına gelir. Dolayısıyla bellek, geçmişin an içinde oluşması sonucu insanda var olan bir edimdir (aktaran Tunç, 2017: 39). Bergson'a göre rasyonel akıldan farklı olarak metafizik bir yöntem olan sezgi ile insan varlığı ya da şeyleri içgüdüsel olarak kavrama becerisine sahiptir. Sezgi ile mutlak olanın bilgisi edinilebilir, çünkü Bergson'a göre mutlak âlem

⁵⁸ Metafizik bilgi genellikle "mucize" kelimesiyle karşılanmaktadır. Kelimenin Arapça kökünde bulunan 'cz insanın karşısında 'aciz kaldığı bilgiyi ifade eder. Sadece peygamberlere mahsus olan bu bilgi, insanın aklıyla kavramayacağı bir bilgidir. Bu bilgi daha çok metafizik bilgi ile tanımlanır. İnsanın bilemeyeceği şeylerin bilgisini ifade eder. Bu bakımdan hikmet kavramının bu bilgi türüyle de düşünülebilir.

sadece görünenlerin, yani fiziki âlem değil metafizik âlemi de gösterir. Sezgi ile varlığın ruhsal bilgisi edinilir. Ayrıca sezgi geçmiş, gelecek ve an'ı bütünsel olarak kavramaya yarar. Sonuç olarak Bergson varlığın bir oluş halinde olduğunu, bunun da bir sürenin varlığını gösterdiğini belirtmektedir (aktaran Tunç, 2017: 29-45). Bergson'un metafizik düşüncesi, modern aklın kategorileştirmeci kartezyen düşünce yapısına, pozitivizme, akılla her şeyin bilinebilirliğine dayalı modern felsefi görüşlere bir karşıtlık olarak öne çıkar. Özellikle Türkiye'deki düşünce hayatını, muhafazakâr ve İslâmcı entelektüelleri etkiler.

1921'de çıkan *Dergâh* dergisinde Henri Bergson'dan tercümeler yapan Mustafa Şekip Tunç, tercümeleriyle Bergson'un Türk edebiyatında bilinmesini sağlar. Aynı dergide yazan Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar, bu tercümelerden oldukça etkilenir. Yahya Kemal'in "kökü mazide olan âti" ile Tanpınar'ın "Ne içindeyim zamanın/Ne de büsbütün dışında/Yekpâre, geniş bir ânin/Parçalanmaz akışında" dizelerinde görülen imtidât (süreklilik) kavramının doğması Bergson etkisinde kaynaklıdır. Aynı zamanda Nurettin Topçu'nun felsefi görüşlerini de etkileyen Bergson felsefisi, Topçu'nun yayımladığı *Hareket* dergisine de isim olmuştur. Türk edebiyatında süre [duration; la durée] kavramı ve metafizik anlayışını derinden etkileyen Bergson düşüncesi Mustafa Kutlu'nun eserlerine Nurettin Topçu'nun 1960'lı yıllarda *Hareket* dergisinde yazdığı yazılarla etki eder.

Topçu'nun etkisindeki Mustafa Kutlu'nun öykülerinde tabiat ve toprak imgesiyle hikmet işlenir. Yazar özellikle toprak imgesini vahdet ve tefekkür anlayışlı bir hikmet söylemi kurar. 1981'den sonra değişen öykücülük anlayışını temsil *Yoksulluk İçimizde* (1981) ve *Bu Böyledir* (1983) kitaplarında hikmet söylemi yoğunudur.

Yoksulluk İçimizde kitabında Süheyla ile Engin'in ayrılığı ve bir aşkın vuslata ermemesi yer alır. Her bölüm arasında konulan levhalarla ilgili bölümde geçen olayların hikmeti açıklanır. Bir aşkın vuslata ermemesi "Seni şirksiz bırakan bu ayrılıktır kaderinde" sözüyle açıklanır. Asıl aşkın ilahi aşk olduğu vurgusu yapılır. Süheyla'nın kaderinde aşkın vuslata ermemesi öyküde olumlu bir durumu anlatır. Çünkü seküler bir hayat yaşayan, dinden uzak olan Engin ile olan bir evliliği onun da dinden iyice kopmasına neden olacaktır. Oysa öyküde Süheyla hidayeti seçerek

aşkından vazgeçer. Bu da onun kaderindeki hikmeti gösterir. Aşkta vazgeçip hakikati keşfeden Süheyla, hikmet bilgisiyle ilahî aşka yönelir. Süheyla hidayete ererek dünyalık şeylere sırtını döner. Süse, eşyaya, elbiseye önem vermez. Bu durum Süheyla'nın hikmeti keşfetmesiyle olur. Yazar modern dünyanın arzu ve hevesleri bir tuzak olarak görür:

Kaygu yok. Her türlü aksaklık giderilmiştir. Arzunuz hilafına hiçbir şey gerçekleşemez. Hani o Zümrüdüanka'nın sırtında Kaf dağına aşan çocuk. Gibi bulutlara değer başınız. Kemerlerinizi bağlayınız. ...

Gittikçe incelen (burada incelik herhalde zerafet manasına) ve döndükçe daralan bir yoldayız.

Düşünmeyin. Görün, koklayın, elinizle dokunun. Nasıl, şu purusya mavisi ve üstündeki küf yeşil lekeler. Pek tabii, emredersiniz. Oraya biraz şafak kırmızısı damlatsınlar. Hayır! Şöyle, yani nar çiçeği ile vişne çürüğü arasında. Evet. Duvarlar kül rengi. Biraz saydamlık istiyorum. Uçucu bir ton. Dinlendirici.

Zamanı bölüyoruz.

...

Yemeğiniz.

Çelik parıltısı melodiler. Kaşları alınmış bir kadın yüzü. Hız. Hafif bir baş dönmesi. Sentetik bir yumuşaklık. Kendinizi bırakın. Havalandırmayı açın. Döşemelerden yansıyan cilâ. Duvar kağıtları. Kristal.

Mefruşat: gayri iradî ve gayri zihni(...)

...

*Dermiş bana keşf oldu hep esrârı hakikat
Vallahi yalandır sözü billahi yalandır” (s.31-32)*

Bir başka levhada yazar asıl olanın ilahi aşk olduğunu anlatarak Süheyla ile Engin'in aşkının vuslata ermemesinde hikmeti açıklamış olur:

Cihanı hiçe satmaktır adı aşk

Döküp varlığı gitmektir adı aşk

Elinde sükkeri ayruğa sunup

Ağuyu kendi yutmaktır adı aşk

Belâ yağmur gibi gökten yağarsa

Başını ana tutmaktır adı aşk

Bu âlem sanki oddan bir denizdir

Ana kendini atmaktır adı aşk

Var Eşrefoğlu Rûmî bil hakikat

Vücudu fâni etmektir adı aşk. (s.49)

Bir diğer levhada ise Engin'in değişimindeki hikmet açıklanır. Engin de Süheyla gibi değişim emareleri gösterir. Dünya malı ve zenginlik karşısında gerçek bilgiyi, yani hakikati keşfeder. Yazar Engin'in uykudan uyandığını, yaşadıkları şeyin rüyadan ibaret olduğunu belirtir:

O yıldız madem ki yerinden kaydı. Artık gidecek, sonuna kadar gidecek. Akibet gelip mal varlığına, arabasına ve altın yüzüğüne dayanacak. Ondan önce yapılacak şeyler var. Yıllarca hırsla içinden çekip aldığı, fırlatıp attığı, her birini yarışın bir köşesinden terk ettiği, babasından, onun alınterinden, eski şehrin çarşısından rızık, bereket, nasip, helal, haram diye birer takım kavramlara oturmuş hayatınadan, annesinden, onun seher vakti duaya açılan ellerinden ve bu ellerle yapılan her yemeğin kokusu duyulmuştur diye komşuya bir parça aktarıldığından, merhametten, şefkatten, hizmetten, hürmetten (s.90).

Engin uykusundan uyanmış, gerçek aşkı ve hakikati bulmuştur. Engin'in hakikati keşfedişi ise çocukluğunun geçtiği kasabaya gitmesiyle olur:

O sabah her yanımlı kuşatan aşkı fark ettim. Kasımpatılardaki şebnemlerin parıltısını, bir serçenin sevgi üzerine söylediklerini. Toprak ve üzerinde gezinen güz yaprakları bana açıldılar. Bir bakışta insanların ne demek istediklerini anlıyordum. Bu şehre niçin gelmişim, anlıyordum. Zaman tıkr tıkr işliyordu, geçmiş ve gelecek önümde duruyordu. Eşya hakiki hüviyetini fısıldıyordu. Bu kadar şey neye, nasıl sığıyordu fark ettim. Fark ettim/ fark ettim, kaybettim.(s.90).

Yoksulluk İçimizde kitabında işlenen aşk teması ile tasavvufi anlamdaki ilahi aşk mukayese edilerek asıl hakiki aşkın ilahi aşk olduğu anlatılır. Yazar ilahi aşk ile insanın dünyadaki anlam arayışının hikmetli tarafını işler.

Mustafa Kutlu *Bu Böyledir* kitabında öykü ise Kur'ân'daki Hadîd suresi 20.ayeti açıklamak amacıyla yazılmıştır ve hikmeti esas almaktadır:

Bilin ki dünya hayatı, bir oyun, bir eğlence, bir gösteriş, aranızda bir övünme, mal ve evlâta bir çokluk yarışından ibarettir. Tıpkı bir yağmur gibi ki bitirdikleri çiftçileri imrendirir, sonra kurumaya yüz tutar, bir de bakarsın ki sararmıştır, ardından da çerçöp haline gelmiştir. Âhirette ise ya çetin bir azap yahut Allah'ın bağışlaması ve hoşnutluğu vardır. Dünya hayatı sadece aldatıcı bir yararlanmadan başka bir şey değildir. (Hadid/20)

Öykü, bir lunaparkta dünyalık zevk ve heveslerin peşindeki Süleyman ve ailesi parktan bir türlü çıkamaz. Kutlu, kendisini dünyaya kaptıran, dünyanın aldatıcı eğlencesine kapılan kişiyi uykuda olmakla, çıkmazda kalmakla gösterir. Parktan

çıkamamak Kur’ân’da belirtilen ayete uygun olarak oyuna dalmak, aldanmak olarak anlaşılır. Süleyman’ın “Bir kere de ben vursam. Devirsem şu tavşanı. Diye diye çıkıp gideceğiz, şu Lunaparktan.” (s.17) sözleri modern insanın kendini kaybedişini gösterir. Kitapta hikmetli yaşamın sembolü olarak gösterilen, geleneksel yaşamdan gelen tasavvufî yaşam pratiğine dayalı yaşamıyla öne çıkan Kambur Hafız karakteri ile hikmetin neyle olacağı anlatılır. Kambur Hafız, “Gece ibadet ve uyku, gündüz çalışma” (s.37) prensibiyle yaşar. Bu durum Kur’ân’daki “Sizin için geceyi örtü, uykuyu istirahat kılan, gündüzü de dağılıp çalışma (zamanı) yapan, O’dur. (Furkan/7) ayetini geleneksel hayata uygulamak anlayışından gelir. Kambur Hafız, “Her şey çoğalırken cemaat azalıyor” (s.42) sözleri ile evrendeki hikmeti anlatırken modern dünyada insanın bunu göremediğini ifade eder. “Her şey genişliyor, şişiyor” sözleri dünyanın bir akış halinde olduğunu, her şeyin değiştiğini gösteren hikmet düşüncesine dayanır.

Sezai Karakoç’un *Portreler* kitabında ölüm, dünya hayatı, evrendeki ahenk, madde ve ruh konularla hikmet söylemini içeren metinlerdir (Tosun, 2017b: 290). Kitaptaki “Geç Kalmış Adamın Hikâyesi”nde doğaya bakılarak Allah’ın nimetleri hikmetli bir şekilde anlatılır:

*Tanrının gönderdiği rüzgâr... diye düşündü.
Sebze, meyveyi yazın bol bol veren Allah, yoksulun tek dostu değil miydi?
Suyu dağdan indirerek kentin çeşmelerine kadar getiren, yine O değil miydi? (s.10)*

Öyküdeki yaşlı kadın yaşamın sırrına, her şeyin Allah’tan geldiğine, ama hiçbir şeyin çözülemeyeceğine kanaat getirir. Hayatı bir bilmeceye benzetir (s.13). Çözülemeyen bu bilmecenin tek çözeni Allah’tır (s.13). Öykü bu kavrayışla dünya düzeni ve yaşamın anlamını hikmete dayandırır. “Kayboluş” öyküsünde ise anlatıcı, esrarengiz biçimde ortadan kaybolan akrabasının öyküsünü anı şeklinde aktarır. Kendisinden hiçbir haber alınamayan adamın yok oluşuna kimse anlam veremez. “Bugün de o kayboluşu açıklayabilmiş değilim. Benim için halâ bilinmezliğini koruyor” (s.129) cümlesi yeryüzünde her şeyin açıklanamayacağını, insanın her şeyi bilme kudretinde olamayacağını açıklayan bir hikmeti anlatır. “Topraktan Başlayarak” öyküsünde anlatıcı bilinç ile bilinçsizlik arasında bulunduğu odanın sarsıldığını düşünür. Odanın altındaki toprağın sarsıntısı anlatıcıyı toprak imgesini çağrıştırır.

Toprak ona ölüme ve yaşamın hikmetini hatırlatır: “Odamda bir değişme var, farkına varıyorum. Taban kımıldıyor. Gözle görülmeyen, ancak kalble hissedilen bir titreyiş. İnceden ince bir karıncalanış, içten içe bir kaynayış” (s.32). Kalple hissedilen titreyiş ile iç kavrayış yazarın hikmetin nasıl bilenebileceğine dair düşüncesini verir. Rasyonel akılla kavranamayan hikmet Karakoç’ta kalple hissedilir. Bu durum Bergson’un sezgi ile açıkladığı bilgi ile aynıdır. “Bülbül” öyküsünde ise tasavvufi bir imge olarak işlenen bülbül ile insanın tabiattaki hikmeti anlamasına yardımcı olur: “Bir bilya kadar ufak bir yumurtanın bir ses kutusu, eşsiz bir müzik dolabı olduğunu nerden bilebilir, nasıl düşünebilirdik: bülbülün ondan doğduğu gerçek olmasaydı” (s.105). Yazar öyküde bülbülün serüvenini vererek evrendeki hikmetin kendini mutlak göstereceğini açıklar:

Bilerek bilmeyerek insanlar o yumurtayı yuvadan düşürmemişlerse, çocuklar kırmamışlar, şuraya buraya fırlatmamışlarsa, vakitsiz ve ansızın gelen soğuklar dondurmamışsa, sağanaklar sürüklememişse, fırtınalar şuraya buraya savurmamışsa, yılan yememiş, yırtıcı kuşlar içmemişse, gün gelecek ve bülbül doğacaktır. (s.105).

Cahit Zarıfoğlu’nun *İns* kitabındaki “İns” öyküsünde yolculuk imgesi belirgin olsa da öyküde hikmeti gösteren önemli bir olgu olarak değişim olgusu konu edinilir. Değişim öyküde hikmetin görülmesini veya anlaşılmasını sağlayan unsurdur. Öykü karakteri İns yaptığı yolculukla kendisinin, çevresinin ve tabiatın değişimini görür. Suyun, ateşin, dağların, insanların, eşyanın değişiminin arkasındaki hikmeti kavramaya başlar.

Herşey sallandı. Uzaktaki ve yakındaki dağlar suyun yüzündeki dal gibi sallanıp yere battılar. Yerden ateşler aktı, duman her yanı kapladı tabiatın gösterdikleri değişmez oldu. Bunlar İnsin gözünün önünde oldu, şaşmadı. Bunlar hergünde kımıldamıyor olarak gördüklerinin aynıydı, yalnız şekil değişmişti ve kımıldamıyanlar kımıldıyorlardı. Ateşin ve yerin içinde uyuyan can uyanmıştı, yer soluk alıyor içini atıyor, kurtların ve ceylanların birbirlerinden kaçarak yaşadıkları dağları kuşatıp içine alıyordu (s.27).

Değişim İns’e “anlam” verir. Bu anlam sayesinde İns her şeyin bir yaratıcısı olması gerektiğine inanmaya başlar: “Rüzgâr onları zorluyor, kaya onları tutuyor, güneş onları emiyordu” (s.17). Bu bakımdan öykü tabiattaki oluş/akış/hareket fikri ile Allah’ın keşfedilebileceğini anlar. Ayrıca vahdet düşüncesini işleyen öyküde “Herşey bir şeyin hemen yanından geliyor, onu bütünlüyordu. Herşey bir tek şeyin bir parçasıydı. Nereye bakılsa hep tek şey görünüyordu” (s.18) cümleleri hikmetin tabiatla kavranabileceğini anlatır. Yine “Hiç birşey görünmüyordu ama, görünmeyenler yok

değildi” sözleri de hikmetin görüntüler âlemiyle sınırlı olmadığı açıklar. “Zal Tepesine Doğru” öyküsünde ise insan ile tabiat ilişkisi “İnsan topraktır dağa çıktıkça, kaya ve ağaç ve torak yakındır bana, biz benzeriz yaklaştıkça onlara” (s.118) sözleri ile anlatılır.

Hikmeti işleyen yazarlardan biri de Hüseyin Su’dur. *Tüneller* kitabındaki her öyküde bir hikmet vardır. Öykülerde hikmet insanın, nesnelerin, doğanın, olayların birbiriyle olan ilişkisinin derinliğine, ahengine dayanır. Öykülerdeki hikmeti veren asıl unsur yoksulluğa, ezilmişliğe, felaketlere ve dünya hayatının tüm aldatmalarına rağmen isyan ve şikâyet etmeyen insanların müttaki duruşlarıdır. Her türlü şeye rıza gösterip, iman etmekten vazgeçmeyen insanlar anne babaya, geleneksel değerlere, dinî ritüellere saygı duyarlar. İsyan etmek yerine ağlayan, hüznü insanın dünyasıdır öyküler. Babanın oğluna, annenin kızına, çocukların anne babayla olan ilişkisinde dingin, olgun bir tavır dikkat çeker.

“Tüllerin Arkası” öyküsünde babanın annenin güneş doğmadan işe koyulmaları tabiattaki hikmeti anlamaktan gelir:

Babayla anne, güneş doğmadan önce kalkmış olurlardı. Yeni güne kapıları hep o saatte açılırdı. Babanın ve annenin güneş doğmadan önce ilkeli bir biçimde yaptıkları görevleri vardı. (...) Çocuk da güneş doğmadan önce mutlaka uyandırılırdı. (s.15).

Baba ile annenin doğayla uyumlu olmaları onların mutlu, huzurlu bir dünya içinde yaşamlarına vesile olmuştur. Yazar tabiattan kopmayı yabancılaşma ve kökünden kopmak olarak işlediği için tabiattan kopmayan insanları ise huzurlu, dingin ve mutlu gösterir.

“Tüllerin Arkası” öyküsünde yoksulluğa rağmen isyan etmeyen insanların tevekkül içinde olduğu gösterilir: “Baba namazdaydı. Çok gördüğü olurdu onu bu hâlde. İki damla yaş, babanın yanaklarından kayarak sakalının arasında kayboldu. Eğildi ululadı, doğruldu ululadı, alnını yere koydu ululadı” (s.20). Müslüman insanın namazdan vazgeçmeden hayatına devam etmesi alnı ışıklı olmakla anlatılır. Yoksulluk ve ezilmişliğe rağmen babanın tevekkülde olması, şikâyet etmeden, isyan etmeden namazda baş eğmesi, alnından ışık belirmesi onun hikmetli oluşundan kaynaklanır. Bu nedenle alındaki ışığın öteki dünyadaki nimetlere ulaşılacağına göstergesi

konumundadır. Alnında ışıklı olma onun rıza gösteren kişiliğini gösterir. Babanın bu hali çocuğu derinden etkileyecektir.

“Bir Bulanık Akıntı” öyküsünde büyük bir sel felaketinden sonra köylülerin tabiattaki değişimlere isyan etmemesi hikmeti kavramış olmalarından kaynaklanır: “Adını yazgı koyup gözlerini indiriyorlardı önlerine. Güçlkle tutunmaktaydılar hayatın kıyısında. Ellerini gevşetseler düşecekler sanısıyla, onu da kaybedeceklermiş gibi yokluğu sınıksı yakalamış bırakmıyorlardı” (s.75).

Burada yokluk bir nimet olarak köylülerce idrak edilmektedir. Yokluğa tahammül etmek, kadere rıza göstermek, canlarını koruyan Rab’lerine karşı düşünceleri onları dinç tutmaktadır.

Hüseyin Su, Mustafa Kutlu, Sezai Karakoç ve Cahit Zarifoğlu’nda tabiat hikmetin anlaşılması için ana unsurdur. Tabiattaki değişimler ve insanın özü olan toprak insanın kendini ve hakikatini görüp anlamasına yardımcı olabilecek unsurlar olarak öne çıkar. Bu düşünceye göre insan tabiata aittir. İnsan kendinden hareket ederek tabiata ulaşabilir ve orada hikmeti anlayabilir (Nasr, 1991: 92). Öykülerde tabiat unsuruyla modern dünyanın insanını İslâmî bilinçle oluşmuş olan geleneksel yaşam biçimi gösterilerek akılla değil kalple yaşayan hikmet bilgisinin sırrı gösterilmektedir.

3.4.3.2 Yolculuk

İslâmî kadim anlatılarda metaforlar çokça kullanılır. Yolculuk ise bu metaforların başında gelmektedir (Lewis, 2021: 42). Şark hikâyeciliğinde yol ve yolculuk motifi hep var olmuştur. Yolculuk insan-ı kâmil anlayışına bağlı olarak bir keşif yolculuğu şeklinde anlatılır. Bu bir tür içsel serüven olup insanın kendini, âlemi tanıma yolculuğudur (Tosun, 2020: 231). Yolculuk sırasında türlü zorluklardan geçen kahraman en sonunda erdemi, doğruluğu, güzelliği ve hakikati anlamış hale gelir. Modern metinlerde de yol ve yolculuk çeşitli imgelerle sıkça kullanılmaktadır.

İslâmî duyarlıklı öykülerde sık kullanılan bir imge olan yolculuk, tasavvuftan gelen bir imge olarak işlenir. Yolculuk öykülerde birçok farklı manada

kullanılmaktadır. Tasavvuftaki “seyr ü sülûk” şeklinde görülen yolculuk imgesi Allah’a kavuşmak için yapılan manevi yolculuktur. (Uludağ, 2014: 98-99).

Yolculuk genellikle hikmeti keşfetmek, arayışta olmak, anlam ihtiyacını gidermek üzere yapılan, İslâm tarihinden, peygamberler tarihinden ve özellikle Hızır kültürüne bağlı imgelerle verilmektedir. Kişinin kendi ben’i, evreni, tabiatı ve Allah’ı arayışı ile yapılan yolculuklarda hikmet ve tefekkür esaslı yapılmaktadır.

Mustafa Kutlu’nun *Ya Tahammül Ya Sefer* öyküsünde yolculuk imgesi sefer olarak gösterilip öyküde şöyle geçer:

Sabahı beklemeyiniz dostum, geceden yola çıkınız. Olur ki uyuyakalırsınız. Sırtınızdaki çıkında ebedî gayenin dürülmüş azıkları varsa ne mutlu size. Gece serindir, yapraklardan süzülen yel gözlerinizdeki yaşları kuruturken ruhunuzda kâinatın derin sessizliğini taşıyarak sabaha doğru yürüyüp fecri başlatınız.

Cemiyetin vahşi, zehirli bitkilerle dolu, her dalında uğursuz baykuşların mânasız telkinler yaptığı sık ağaçlı ormanlarında çetin yolculukların başlangıcı için sabahı beklemeyiniz. Sabahı beklemek öğleni, öğleni beklemek akşamı beklemek gibi bir ruh gevşekliğini doğurur.

Beynimizi tırmalayan zaruretleri mi hatırlatıyorsunuz. Evet hayatın zaruretleri ayaklarımıza dolanmış zincirlerdir ve ıstıraplarımıza çeşni katarlar. Fakat bu vahşi sahayı geçmek için hiçbir zaruret kâfi bir mazeret değildir. Ruhumuzu aldatmayalım, ebedî gayeye ihanet etmiş oluyoruz.

Durduğumuz noktada inançlarımızın eskidiğini, yabancılaştığını hiç tecrübe etmediniz mi? En acı kayıp budur: Gerilemiş ruhların mütemadiyen tavizler vererek hayatla, zaruretle uyuşmaları... Filozofun öğüdü bütün hayatımızda takip edeceğimiz en esaslı metottur: Uzun yolu seçiniz... (s.47-48).

Mustafa Kutlu öyküdeki sefere çıkmak imgesini tasavvufi metinlerde olduğu gibi insanın iyiliğe, güzelliğe ulaşması için yaptığı yolculuktur. Kentten tabiata, dünyadan ahirete, kötülükten iyiliğe gibi doğru yol üzerine sefere çıkmak söz konusudur. “uzun yolu” seçmek demek bu yolculuğun zor olduğunu bildirmek için. Tasavvuftaki dünyayı ve belâğı terk etmek anlayışına bağlı olarak dünyadaki zevk ve eğlenceden uzaklaşıp insanın özüne doğru bir yolculuk yapmak meşakkatli bir seçimdir. Her şeyi ardına bırakarak bir şeylere terk etmek oldukça zordur. Yazar sefer sözcüğüyle daha çok kalben yapılan yolculuğu anlatır. Bu bakımdan geleneksel tasavvufi imgelerle yolculuk imgesini kullandığı görülmektedir.

Sezai Karakoç’un *Portreler* kitabında yer alan “Topraktan Başlayarak” öyküsünde anlatıcının bir odanın içinde ruhsal ve sembolik manada varlık ile yokluk

arasında gidip gelmesini anlatır. Oda kahramanın beyni gibidir ve orada cennet cehennem, iyi kötü arasında gidip gelen kahraman hakikati keşfeder. Hakikati keşfediş kısa sürede yapılan uzun bir yolculuk biçiminde gösterilir:

Nerdeyim? Sanki bütün evrene zerre zerre dağılmışım. Kâinatın her zerresindeyim, gözle görülmez parçalar, duman ve is parçacıkları hâlinde, varoluşun her noktasında. Her zerrem, incecik zarlarla ve perdelerle yokluğa dokunuyor. Her zerrede de ufacık, incecik perde geriliyor. Perde, ötesinde yokluk var sanısını veriyor. Ama değil, duyuyorum ve biliyorum (s.41).

Varlık ve yokluk arasında gidip gelen zihin kahramanın oluşa, varlığa, evrene ve eşyaya dair tüm varlık âlemini bir ve bütün şekilde tasavvur etmesine yol açar. Kahraman her bir düşünsel aşamada kendini ve hakikati keşfeder. Hakikate olan yolculuğunda kahraman bire ve bütüne ulaşır. Tanrı'nın varlığını görür her şeyde. Vahdet anlayışına ulaşır. Yolcuğu çağlar üstü, zaman üstü, varlıklar üstü bir yolculuktur: “İskender seddini aşarak yedi karanlıktan geçerek timsah sırtlarına değerek Hızır’a varmış ve Onun elinden ab-ı hayat içmiş gibi” (s. 41).

Yaşar Kaplan'ın *Birinci Kitap*'ta yer alan “Gizliden Bir Gezi” öyküsü de yolculuk imgesini tasavvufi bir anlamla konu edinir. İlk insandan yaşanan ana dek insanın tarihsel geçmişi soyut bir yolculuk imgesiyle aktarılmaktadır. İnsana, doğaya, evrene dair felsefî düşüncelerin aktığı metinde, mistik bir yolculuk konu edinilir. “Ansızın başladı insanın balçık çağı; öyle düşünülüyor” (s.122). İlk insanın dünyaya atılmasıyla yolculuk başlar. Yolculuk boyunca insan sınanır. Dünya bir sınav yeridir. Tüm insanlar bir bütün olarak değerlendirilir. Yaşanılan zorluklara birlikte mücadele eder, çünkü “insan sabırtaşı demektir” (s.122). İnsanlar hayat yolcuğunda birer yüzücü gibi tasvir edilir. Hayat bir derya, insanlar yüzücüdürler. Ama yüzme bir yarış değil, yaşamaktır:

Yüzme başlıyor yeniden. Hayır, diye düşünüyor, bu bir yarış değil, çıkış ya da iniş değil, bir kaçmaca, bir kovalamacaya değil, boş bir uğraş, şimdilik bir iş, bir oyalanış değil, değil, bir anlamsızlık hiç değil; bu bir yaşamak'tır, bir belgiti insanlığımızın (s.123).

İnsanlar acı çekerek, tasa ederek, heves ederek, sürünerek ve koşarak yolculuğa devam eder (s.123). Bazen bastıkları yerler kaygan bazen de taş kesilmiştir. Başkasına yardım edememek, başkasından kaçma gibi türlü belalar vardır. Yola devam edilir her şartta. Yolculuk insanın özünü bulması içindir (s.125). İnsanın yolculuk sırasında

sürekli sınındığı ve değişim gösterdiği vurgulanır. İnsanı ve hayatı değişim üzerinden okur. Her şey bir devinim halindedir. Hareket insanın ve doğanın hakikatidir.

Zamanın nasıl geçtiğini, karşısına ansızın dikiliveren şaşırtıların nasıl tezgâhlanıverdiğini, bunca değişimin nasıl gerçekleşiverdiğini, hem sonra herşeyin niçin durmaksızın değişti değişiverdiğini, kendisinin niçin ikide bir kimlik değiştirdiğini, ya da kendisine öyle geliyorsa niçin öyle geldiğini. Balık mı, dalga mı; insan mı, kartal mı; deve mi, sanrı mı, ne? (s.126).

Yolculuk devam ettikçe insanlık tarihindeki keşifler, icatlar ve değişimler sıralanır. Coğrafyaların keşfedilişi, kentlerin kuruluşu, insan nüfusunun artması, düşünce biçimleri, özgürlük ve kölelik hakkında konuşulur. İnsan bazen çok yavaş bazen de çok hızlı koşar. Hızlı koştukça hırsları belirir (s.129). Yeni zamana yaklaşmayı gösteren hız, heves yeni zaman insanlarını eleştirmek için kullanılır. En sonunda yolculuk biter, insan ait olduğu yere uzanır. Balçıktan çıkıp başladığı yolculuğu toprağa uzanarak son bulur: “Toprağa yüzükoyun uzanıp uyudu” (s.133). Öykü insanoğlu tarihini tek bir bütün olarak alıp aynı yolun yolcusu olarak görür. Hayatı bir imtihan şeklinde değerlendiren metinde yaşam bir yolculuğa benzetilir.

Yaşar Kaplan’ın *Birinci Kitap*’ta yer alan “Ardına Bakmadan” öyküsü de bir yolculuğu anlatır. Arabada yolculuk eden anlatıcı, belleğinden akan geçmişten gelen sorgulamalarla yaşanan değişimleri hatırlar. Bu kez yolculuk bir geleneğin değişimi üzerinden verilir. Doğduğu topraklardan göç eden insan, eski toprağının özlemi içindedir. İnsan yolculuğu, değişimlerin bozucu etkisiyle anlatılır. İnsanın göç ettiği yeni yerinde çıbanları vardır:

Çünkü biz çıbanlarımızı atalarımızdan almamışız, toprağımızdan almamışız, yazgımızdan almamışız; gerçi bizden öncekilerde de varmış, o toprakta doğup büyüyen herkeste varmış, bizimle aynı yazgıyı paylaşanların tümünde de varmış, ama gene de herbirimizin çıbanları tazeymiş, ayrı ayrıymış, çünkü biz çıbanlarımızı bize takılan kulplardan almışız, nicedir hiç değişmeyen konumumuzdan almışız, ülke çapındaki ağlatımızdan almışız, benim başka yaralarım da var, onlar da sizin açtıklarınız. (s.135).

Değişim ve yaşanan çıbanlar insanı ardına bakmadan kentten terk etmesine sebep olur. Kent yaşamı insani değildir. Buradan kurtulabilen yaşayacaktır (s.145)

Cahit Zarifoğlu’nun *İns* kitabındaki “İns” öyküsü insanoğlunun insan olma sürecini yolculuk imgesiyle anlatır. İns efsanevi bir varlık olarak doğup yolculuğa başlar. Annesi, babası, keçisi ve kadını ile birlikte yolculuk boyunca dünyanın sırlarını

öğrenir. Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisine benzer şekilde ateş denizlerini, dağları aşar. İmgesel bir dille anlatılan yolculuk insanın beşerden insana doğru evrilme sürecini anlatır. İnsanın çoğalması, düşünmeye ve anlamaya başlaması, ölümü öğrenmesi gibi yeryüzündeki hakikatleri görmeye dayalı bir yolculuktur.

“Zal Tepesine Doğru” öyküsünde Kur’ân’daki “hurûf-ı mukattaa” harfleriyle isimleştirilen karakterler olan Sad, Nun, Kaf, Cem, Mim, Gayn bir dağ yolcuğuna çıkarlar. Sad rüyasında bir dağa tırmandığını görür. Dağ onu çağırır. Kaf Dağı gibi bilinmeyen efsanevi bir yere gidecektir. Bunun üzerine uyanıp arkadaşlarıyla oraya gitmeye karar verir. Haritada olmayan bir dağa doğru yola koyulurlar:

Dağ bana gel mi dedi düşümde, düşün gerektirdiği gibi ben de kalkıp giderim, ya da dağ birden bir çocuk olur, elinde bir değnek vardır, onu derenin suyuna fırlatır, ama değnek suya düşmeden önce bir balık olur hemen ve sonra düşer suya ve tabi gerekirse. Ama dağ bana ‘gel’ dedi, ‘bana erişene dek üç ölüm göreceksin, ölümleri nerelerde göreceğini önceden bileceksin!’. -Sonra da en yüce yerini gösterdi bana. Mermerlerle çevrili küçük bir düzlüktü. Orayı anlatmam gerekirse anlatamam. Bir düştü bu. Olabilir. Hepiniz deyin ki ‘OLABİLİR’. Ama işte olamadı. Birden uyandım ve uyanamadım” (s.116).

Dağa yolculuk, Simurg kuşu hikâyesine benzer bir şekilde bilinmeze doğru giden arkadaşların yolda başlarına gelenleri anlamaya çalışmalarıyla geçer. Metin oldukça mistik ve tasavvufî kavramlarla örülmüştür. Bu yüzden dağa yolculuğun Kur’ân’daki harflerin kullanımından anlaşılacağı üzere Allah’a doğru bir yolculuktur. Dağa yolculuk Hz. Musa’nın dağa çağrılıp orada Allah’la konuşması rivayetine benzer anlamlarla kurulmaktadır. Dağa yaklaşıldıkça Allah’a yaklaşılr. Dağ imgesinin Sezai Karakoç, Ali Haydar Haksal gibi yazarlarda da sıkça kullanıldığını belirtilebilir.

Mehmet Ay’ın *Yol, Yağmur ve Hüzün* adlı kitabı yolculuk imgesi etrafında şekillenen bir kitaptır. “Yollarda Erişmek Bin Çağrıya” öyküsü bir yolculuk öyküsüdür. Musa adlı karakterin uzun yolculuğunu anlatan öykü, Hz. Musa’nın Hızır ile yolculuğuna benzer formdadır. Bu kez Hızır olan Musa’nın kendisidir. Arayan, düşünen, yoldaş arayan, soru soran değil, cevap veren Musa’dır. Uzun yürüyüşe çıkan Musa, Kur’ân’da geçen Hz. Musa kıssasına benzer konuşmaların, benzer olayların geçtiği bir öyküdür. Yolculuk boyunca insan, hayat, doğa hakkında fikirler sunulur. Bir rüya halinde ilerleyen öyküler özellikle peygamberler tarihinde rivayet edilen olaylar yer alır. Hz. Muhammed’in Taif’te taşlanma hadisesine benzer olarak yolcu

Musa da taşlanır (s.12). Musa'nın geçtiği yerlerde bir yerde bir kavgayı ayırması (s.14), bir yoldaş araması (s.17) gibi Hızır'ın yolculuğuna benzer tarzda olaylar vardır. Sorular, arayışlar, yoldan geçerken yaşanan olaylar ile peygamberler tarihinden çeşitli olaylar aktarılır. Musa karakteri de İbrahim gibi arayan, Musa gibi yoldaş derdinde olan, bir Mevla arama yolculuğudur (s16.) Bir anlam arayışı şeklinde ilerleyen yolculuk sırasında doğadaki hikmetleri kavranır:

Önüne ırmaklar çıktı, dağlar çıktı. Köyler, tarlalar, yağmurlar çıktı. Her birinde beynindeki koyu karanlıklardan ışık hızıyla geçti. Görmeyi duymayı öğrendi. Varlıklardan yansıyan ışıkları topladı. Gördüğünü duyduğunu anlamayı öğrendi, aramayı öğrendi. (s.10).

Yeryüzünün görünmesini ve kapanmasını düşündü. (s.10)

Doğadaki unsurlar ona hikmeti öğretir:

Yuvaya özenle baktı. Duran tek bir karınca göremedi. Ağzlarında kimi zaman kendilerinden büyük bir kırıntı, ağır apır, kelimedeki sabrı eylemle bütünleyerek yürüyorlardı. Gücü yetmeyenlere yardım edenleri gördü. (s.9).

Bir kuş –adı önemli miydi sanki- bitimsiz gidiş gelişleriyle ufacık çöpler taşıyordu yuvasına. (s.9).

Bir tohumdan, verilen izinle çatlayıp narin bir beden topağı delerek çıkması, semalara yükselmesi. (s.10).

Bir adım öteye yağmur yağıyor, bir adım beriye tek damla bile düşmüyordu. (s.11).

Yolcu Musa gördükleri karşısında engin bir huzura kavuşur, içinde çeşitli anlamlar belirir. Doğa onu yeni bir ben'e ulaştırmıştır: “Kendini tutamamış, ağlamaya başlamıştı. Kalbinde deli fırtınalar yoktu artık. İçinde bir ırmak doğmuş ve akmaya başlamıştı, en ulaşılmamış köşelerine değin” (s.11). Bir köye gelir. Bir kavganın içinde bulur kendini. Onlara “dünyada işiniz ne be, niye geldiniz dünyaya” der (s.15). Bu onun bir elçi konumundaki halini gösterir. Yolcu Musa yolculuğuna devam ederken biriyle karşılaşır. Musa her ne kadar arayış yolculuğunu yaptığından nereden gelip nereye gideceğine dair bilinmezlik içerisinde. Musa yoldadır ama yolun ne olduğunun bilincinde değildir. Yolda bulduğu bir başka yolcu ona “Nerden gelir nereye gidersin?” (s.16) sorusunu sorarken Musa, “Gidiyorum işte” der. (s.16). Musa onu da yolculuğa davet eder. İkisi yola çıkmaya başlar. Yeni yolcu Musa'ya nereye

gideceğini bir daha sorar. Musa, “O’na” diye cevap verir (s.16). O kim sorusuna ise Musa şöyle cevap verir:

O; Görünen Yokolan İçimizde Yabancılaşan Yaşamadıkça Yaşatmadıkça Unutulan. Yolu Beli Herşeyde Heryerde Olan. (s.16).

Yeni yolcu Musa’ya “O her yerde de niye dolanıp duruyorsun” diye sorar (s.16). Musa şöyle cevap verir: “Aramadığın Düşünmediğin Sürece Yoktur Da Ondan. Bulmakla Herşey Düzelmiyor” (s.16). Musa bir derviş misali O’nu aramaya devam eder. Çünkü “O Arayanlarındır” (s.17).

Sadık Yalsızuçanlar’ın *Şehirleri Süsleyen Yolcu* kitabındaki “Tahakküm” öyküsünde felsefe öğretmeni Rengin’in içsel yolculuğu yer alır. Tasavvufi bir yolculuk imgesinin olduğu öyküde bir kıyı kentinde tabiatla baş başa kalan Rengin ilahi aşkı ve dünyanın faniliğini anlar.

Rasim Özdenören’in ilk kitabı olan *Hastalar ve Işıklar* da yolculuk motifi vardır. “Pus” öyküsünde yolculuk, insanların, düzenin ve doğanın değişimi karşısında atına binerek yolculuğa çıkan karakter, yolda gördüğü manzaralar eşliğinde dünyada yaşanan yabancılaşmayı sorgular.

Öykülerdeki yolculuk izlekleri genellikle tasavvuftan gelen arayış, anlam ve hikmet esaslıdır. İnsanın kendini ve Allah’ı araması amacıyla yolculuğa çıkılır. Rasim Özdenören ve Mustafa Kutlu’da ise yolculuk modern hayattan kaçış amacıyla yapılır. Her ne kadar iki yazarda da tasavvufi imgeler bulunsun da yapılan yolculuk genellikle hicret etmek, insanın kendisini ait hissetmediği yerden göç etmesidir. Bu kutsal bir işlevle yapılır.

Öykülerde yabancılaşmamak ve modern düzene uymamak için karakterler ya eve sığınarak ya da yolculuğa çıkarak modern hayattan kurtulma yolunu seçerler.

3.4.3.3 Ölüm

İslâmî duyarlıklı öykülerde ölüm imgesi modernitenin unutturduğu bir hakikat olarak konu edinilmektedir. İslâmîyet’te ölüm yok olma değil, yeniden farklı bir boyutla dirilme olarak tasavvur edilir. Ölüm imgesi bu anlamıyla ahiret inancına dayalı

olarak ortaya çıkmaktadır. Ölüm, diğer dünyayı hatırlatan, diğer dünyanın yakın olduğunu benimseten bir anlayışla metinlerde kullanılır. Çünkü modern zamanlarda “ölü”, “mezar”, “kıyamet” gibi mefhumlar klasik manadakinden farklılaşmış, anlam kaybına uğramıştır (Kara, 2018b; 35). Bunda modern kentlerdeki hayat akışı, kentlerin yerleşim şartları ve buna bağlı olarak mezarlıkların kentlerin ücra yerlerine taşınarak görüş açısından uzaklaştırılması önemli bir etkidir. Öteki dünya anlayışını etkileyen ölüm mefhumunun modern zamandaki anlamları değişmiş bulunmaktadır.

Ölüm temasını öykülerinde sıkça işleyen yazarlardan olan Rasim Özdenören, hastalık gibi ölüm imgesini de modern hayatla ilişkili olarak değerlendirmektedir. Özellikle baba tipinin ölümü veya ölüm döşeginde olduğu metinler ile ölüm imgesini işler.⁵⁹ Yazarın metinlerinde geleneğin temsilcisi konumunda bulunan babanın ölümü, modernite karşısında geleneğin durumunu göstermek için kullanılmaktadır. Babaların ölümüyle ailelerin parçalandığı, değerlerin çözüldüğü görülmedir. Baba aileyi koruyan bir unsurdur. Ancak onun ölümüyle aile dağılır, bireyler yabancılaşır. Yabancılaşmayı bir ölüme benzeten yazar ölüm temasını genellikle yozlaşma, değişme gibi çağın sorunlarıyla birlikte ele alır. Öykülerinde babanın ölümü konusuna değinen Özdenören kendi hayatından unsurları konuyu açar:

Biz kendimizi hatırladığımızdan beri, babamızı yaşlı bir insan olarak bildirdik. Annemle babam arasında yirmi ya da yirmi beş yaş farkı vardı. Babam evlendiğinde kırküş yaşında idi. 1937’de evlenmiş, biz 1940’ta doğmuşuz. Demek ki babam kırkaltı yaşında oluyor. Bizim kendimizi bildiğimiz beş altı yaşlarında olsa, babam en az elli yaşında oluyor. Henüz okula gitmediğimiz bir dönemde biz babamızı sürekli yaşlı bir insan olarak algıladık, sadece annem onun yaşlı bir insan olduğunu kabul etmezdi. O henüz orta yaşlarında, hatta genç derdi. Bugün bile kabul etmiyor. Babam bugün hayatta olsaydı yüz dört yaşında olacaktı. (Haksal, 2017: 171).

Hastalar ve Işıklar kitabında insan ölü değilse de hastadır. Bu kitapta ölümün insan üzerindeki etkisi konu edinilir. “Çocuk” öyküsünde babasının ölümünü henüz

⁵⁹ Babanın ölümü İslâmî söylem içerisinde Osmanlı’nın çökmesi ve hilafetin kaldırılmasıyla ilgili bir durumuna da atıf yapmaktadır. Türk kültüründe devletin baba imgesiyle anıldığı hatırladığı Osmanlı’nın çökmesiyle babanın ölümü arasında bağ kurulabilir. Max Weber modern öncesi toplumların yönetim sistemini “Patrimonyalizm” şeklinde tarif eder. Weber, Patrimonyalizm’i imparatorluklardaki siyasal sistem olarak ifade ederken yönetimin emir-itaat dengesiyle karşılandığını, emir verenin ilk çağlardan beri kutsal bir şekilde kavrandığını belirtir. Weber’e göre patrimonyal sistemde devleti temsil eden otorite bir baba imajını göstermektedir (Kanadıkırık, 2020, 46-47). Nitekim Jale Parla bu bağlamda Tanzimat dönemi yazarlarının babasızlık imgesi etrafında bu konuya başka bir açıdan işlemektedir (bkz. Parla, 2014: 86).

idrak edemeyen çocuk ailede bir değişimin olduğunu anlar. Birgün duvarda asılı babasının fotoğrafını görünce sarsılır. Babasına ait eşyalara dokunarak babanın ne anlam ifade ettiğini anlar. Babanın ölümü onun yeni bir kişilik edinmesini sağlar. “Eskiye” öyküsünde hasta yatağındaki baba ölümü beklemektedir. Evde yeni doğan torununu haberini alınca ölüm ile yaşam arasındaki dengeyi düşünür. Ölümden korkmaz ama yaşamanın kıymetini de bilir. *Çarpılmışlar* kitabında yer alan “Mor Sinekler” öyküsünde bir çocuk babasının ölümünü eve gelen misafirler aracılığıyla idrak eder. Evde Kur’ân okuyan hafız, ölümü “ebedî bir varoluş” olarak anlamlandırır. Çocuk ölüm sayesinde öte bir dünya olduğunu, orda insanların Allah’ın huzuruna çıktığını öğrenir. *Çözölme* kitabındaki “Ölünün Odaları” öyküsünde babasının ölümünden sonra İdris aklı dengesini yitirir. Ölüm onda bir travmaya yol açar. Bu travmanın nedenlerinden biri de babasıyla olan ilişkisinin kötü şekilde bilinçaltında yer almış olmasıdır. “Çözölme” öyküsünde baba, oğlu Kerim’in yaptığı suçlardan dolayı artık dayanamaz ve Kerim’in bir adamı öldürdüğünü duyduğu gün baba ölür. Bu öyküde baba geleneksel olanı temsil eder. “Aile” öyküsünde geleneği temsil eden büyükanne ölüm bekleyişi içindedir. *Çok Sesli Bir Ölüm* kitabındaki “Çatışma” öyküsünde baba kızı Şermin’in ailesine ve geleneğine yakışmadığını düşündüğü sevilî edinmesini engellemek isterken ölür. Öyküde baba, Şermin ile sevgilisi Sadık’ın evde bir başlarına olduklarını duyunca av tüfeğiyle eve gidip Sadık’ı vurur. Şermin babasını engellemek isterken kazayla babasının ölümüne neden olur. Babanın ölümüyle geleneksel hayatın temsilcisi modern hayat karşısında yenilgiye uğrar.

Sezai Karakoç’un öykülerinde dünya hayatı bir ahir zamanı yaşar. Kentler tahrip edilmiş, bozulmuş, insan yabancılaşmıştır. Bu nedenle kurtuluş öteki hayattadır. *Meydan Ortaya Çıktığında* kitabının tüm metinlerinde dikkat çeken en önemli unsur ölümdür. Anlatıcı, her öyküde ölümden, ölümün hissettirdiklerinden bahsederek okuru düşünmeye davet eder. Bu öykülerde kurgulanan dünya alışık olunandan farklıdır. “Meydan Ortaya Çıktığında” öyküsü karakter Ahmet’in kentin meydanına doğru yürürken burayı bir mahşer alanı olarak düşünür. Ölüm imgesiyle kenti yorumlar: “Ölürken de uyanış öyküsünü kaybetmemişsen ‘Diriliş’ten haberliysen, ta meydana çıkarılacağın ana kadar, hep uyanacaksın, hep uyandırılacaksın. Hatta ölüm, bu çağırışın ilk anı. İlk pıhtısı, kabuğun ilk delinişi.. İlk yargı türküsü. İlk fizikötesi çene” (s.11). “Ölü” öyküsünde memleketine babasını ziyarete giden gencin, pastanede

otururken hatırladıkları anlatılır. Hayal-hakikat, sıla-gurbet, olan-olmayan-olması gereken çatışmaları arasından ortaya çıkan ölümdür:

Ama, çevrede, her ölümün getirdiği, gelenek gereği, o korkunç çırpınış, kartalların acımasız savaşındaki o kanat dökülüştünü andıran, kara kara tutuşmuş alev, yas öncesi kargaşalığı, fizikötesi düzenin eğemenlik sancağını dikmesinden önceki anlara özgü telaş, mahalle anarşisi hüküm sürdüğünden bunu fark edecek kimse yoktu (s.54).

Sağ insanla mezar arasında geçici bir köprü olan ölü zaruret olmadıkça üstünden geçilmeyen yıkık ve harap köprüler gibi düşünülüyordu. Ölüyü, durumu, her an çöküp insanı bir daha içinden çıkamayacağı bir suya gömen harap bir köprü gibi yanına yaklaşılmaz kılar. (s.56).

Portreler kitabındaki “Geç Kalmış Adamın Hikâyesi”nde savaş sonrası yaşanan büyük bir yıkım ve kıtlık vardır. Kasaba ölü gibidir (s.9). İnsanlar artık ölüme beklemektedir. Öyküde İkinci Dünya Savaşı’nın ardından yaraların/etkilerin hala devam ettiği dönemde yaşayan yalnız ve yaşlı bir kadının ölmeden önceki günü konu edilir. Babasının vasiyeti üzerine onu ziyaret etmek isteyen genç adamsa öykünün diğer katmanını oluşturur. “Kızıl alevler saçan kızgın demir ya da elektrik teli gibi” adeta “canavar kimliğine bürünmüş” (s.19) olan ölüm, adam yetişmeden kadına ulaşır. Babasının vasiyetini yerine getirememenin üzüntüsüyle kentten ayrılırken duyduğu ses, öykünün özüdür: “Geç kalmadın. O sana muhtaç değildi ki, geç kalmış olasın. Tam vaktinde geldin. Şimdi, onun çocuklarına ya da başkalarına yardım edebilir, elini uzatabilirsin. Zaten o sağ olsaydı, yardım kabul etmeyecek, parmaklarıyla sana başkalarını işaret edecekti” (s.19). Öyküde ölüme karşılık dirilen doğuşu/uyanişı, genç adamın ruhu simgeler: “Genç adamın ruhu şimdiye kadar hissetmediği, yabancı olduğu bir takım kaynaşmalarla, iç kaynaşmalarıyla dolu, kente geri döndü” (s.19). “Topraktan Başlayarak” öyküsünde toprak imgesi ölümü hatırlatır:

Toprağı ilk kez düşünüyorum. Neden yapılıdır o? En ufak parçasına, toz zerrelere insek, orada bir hayat bulamayacak mıyız? Binlerce yıl önce ölmüş insanların zerrelere haline gelmiş tozlarından oluşmuş değil mi acaba? Şimdi bu uyanış, bu kalkış, ölümlerle ilişkili olmasın? Ve ölümlerin, ölümlerimizin dirilişinden bir soluk olmasın? (s.34)

Ah! Kendi ölümünden kurtulmak. Bir bakıma ne güzel bir şey. Fakat bu kurtuluş başkalarının ölümü pahasına olmasa. Toprağın dirilişi, benim için bir ölüm olmasa. (...) Toprak, beni canlı canlı bu odaya gömecek; bu oda, ölmeden mezarım olsun istiyor (s.35).

Öyküde, bireyin benliğindeki çatışmalar, çekişmeler ve çelişkiler aktarılır. Metin, öyküden ziyade felsefi deneme niteliğindedir. Metafizik unsurlara da rastlanılan eserde kendisiyle çatışma halinde olan başkışı, “Kefeni yırtılan bir ölü müyüm ben?” sorusu merkezli iç çözülüş sürecindedir:

Birden güller, koyu kadife kırmızısı renginde güller kuşatıyor çevremi; güller arasında kayboluyorum. Parlak bir güneşin ışığını kana kana içer görünen bu güllerin ateşi kalbime akıyor. Ve ben, gözlerimin önünde ateşler ve alevler, kan kırmızısı bir baygınlık parıltıları içinde canlanmış bir ölüyüm sanki... Ve ben ölüyüm sanki. Ölmemiş bir ölüyüm sanki (s.37)

Sezai Karakoç’un öykülerinde diriliş düşüncesi etrafında işlenen ölüm, dünyanın faniliği ile ele alınır ve bir yok oluş yerine, öte dünyada bir diriliş olarak benimsenir. Ölüm düşüncesi böylece bir sonsuzluk yolculuğu bağlamında işlenir.

Şevket Bulut’un *Sarı Arabalar* kitabındaki “Asma” öyküsünde tasavvufi imgelerle ölüm konusu yer alır. Öyküde Mehmet ve karısının erkek çocuğu olmamaktadır. Doğan çocuklar da bir müddet sonra ölmektedir. Karısı, Kadir Gecesi gördüğü bir düş ile bir erkek çocuğu olacağını görür. Düşünce ak sakallı, nur yüzlü, yeşil sarıklı bir ihtiyar görür (s.79). Yaşlı ihtiyar, ona tanrının acıdığını, yalvarmalarına dayanamadığını söyler. İhtiyar ona üç hafta boyunca Şih Mehmet Hazretleri’nin türbesine gitmesine gerektiğini, her gidişinde siyah kısır kölük keçi götürmesini, orada keçinin kesilip sadece dalağını yemesini söyler. Keçinin gerisini de yabanda hayvanlara bırakılmasını belirtir. Dönüşte ise asla geriye dönmemesini öğütler. Türbede kırk rekât namaz kılmalarını, Tanrı’nın adını kırk gün zikretmelerini bildirir. Dördüncü Cuma sabahında eve kapanmalarını söyler. Ayrıca “İlezi Bağları”ndan bir yediveren çubuğu kopartıp bu çubuk en sevilen yere dikmelerini emreder. Çocuk olunca adını Mustafa koymalarını, yedi sene boyunca tıraş etmemelerini, kimseye bunun erkek olduğunu söylememelerini de ikaz eder. Bu sır çözülürse çocuk ölecektir. Çocuk yedi yaşına gelince saçları kesilip erkek olduğu belli etmelerini, fakat asmanın üzümlerini ise ömür boyunca aileden kimsenin yememesini öğütler (s.79-80). Karı ile koca düşü birebir uygularlar. Çocuk doğar, kız gibi yetiştirilir. Asma da kasabanın güzel bir yerine dikilmiş, üzüm vermiştir. Mustafa yedi yaşına gelince baba ile Mustafa kasaba meydanına indikleri bir gün Mustafa tıraş olur, herkese erkek olduğu gösterilir. Babanın bir anlık dalgınlığına gelen Mustafa üzümleri çok sevdiğinden ağaca tırmanıp

üzüm yerken sokaktan geçen bir deve yüküyle birlikte üzerine devrilir ve ölür. Öyküde tasavvufî imgelerle işlenen ölüm konusu evliya rivayetlerine dayandırılarak işlenmiştir.

Ali Karaçalı'nın *Kamçı* kitabındaki Cezayir savaşını odağa alan “Bir Işık Seli” öyküsünde ölüm yaşayan insanlar için kullanılır. Yeryüzünde yaşayan insan yığınları çevresinde gördüğü olaylar karşısında sessiz, zulme boyun eğmiştir. “Diriler mezar taşlarından daha mı duyarsızlaştı ...” (s.13). İnsan gafil bir haldedir. Köleliğe, zulme karşı sessizdir. Anlatıcı insanları uyarmak onları isyan etmeye çağırır: “Böyle beklemek utanç verici! Böyle dolaşmak yeryüzünde, ölümden farksız!” (s.13). Ancak tüm telkinlere rağmen insan yaşayan ölü gibidir: “Onlar, yeryüzündekiler, sanki sizlerden de ölü! Duymuyorlar beni, anlamıyorlar! Sağırlar gibi duruyorlar, körler gibi. Sanki kalpleri yokmuş gibi. Olmamış gibi” (s.13).

Kâmil Doruk'un *Antik Sevgililer* kitabında ölüm konusu, dünya hayatına sırtını çevirmiş karakterin ölümü bekleme anları şeklinde yer alır. Ölümü beklemenin nedeni, dünya hayatı ve düzeni karşısında yaşanan hayal kırıklıkları, kendini ve ruhunu unutmuş insanların hırslarıyla dolmuş bir yeryüzü gerçeğinden kaynaklanır. Kitaptaki öykü metinleri, başına tarih konularak ve saat belirtilerek ilerler. Gece sabah saatlerinde yazılmış olan metinler, insanın ölümü düşündüğü, karanlıktan aydınlığa bir temsiliyetin olduğu anlarda yazılır. Bu durum zamanın her an akılda tutulması için ve ölüm gerekliliğinin yakınlığını hatırlatmak için tasarlanmıştır (Tosun, 2015: 111). Metinlerde var olma savaşını aktaran anlatıcı, yeryüzünde hâkim olan kötülük, eşitsizlik ve değersizlik karşısında geceye sığınır. Dünya hayatına sırtını çevirmiş insanların aydınlık bir istekleri yoktur. Bu nedenle anlatıcı aydınlığı değil, karanlık geceyi sever. Gece ile var olur. Gecenin karalığı anlatıcının sevgilisidir. Yazarın öyküde geceyi bir var oluş zamanı olarak görmesi de ölüme dair düşüncesini ortaya koyar. Yazarın bütün öykü metinlerinde üzerinde en çok eğildiği konu zaman mevhumudur. “Zamanın renginin merak eder dururum. Saatin kaç? Çalışıyor mu? ... Saat, saat, saat saat... Ve bembeyez....” (s.33). Zamanı anlardan oluşan bir şekilde tasavvur eden anlatıcı, her şey olmaya hazır bir bilincin yansımaları olarak ölüm bilincini kendi içinde sürekli yeşertmektedir. Geceye ve karanlığa sığınmak bir anlamda ölümü beklemek demektir. Aydınlık sabahlar anlatıcı için kendinden geçmiş,

kendini unutmuş insanların zamanıdır. Oysa gece ve karanlık sevgisi, dünyayı bırakmış, öte dünyaya kavuşmayı bekleyen insanların ölüm beklentisini gösterir. “Ölüm karşısında dünyanın renk atması sadece bana öyle görünen bir yanılsama mı acaba?” (s.33). Ölüm her an beklenmektedir. Dünya hayatı anlamsızlaştıkça ölüm büyük bir istekle arzulanır.

Öykülerde yaşanan hayatın geçiciliği düşüncesi üzerine sıklıkla durulur ve dünya, insanın var oluşuna imkân vermeyen bir yer olarak tasavvur edilir. Herkesten ve her şeyden kopuk olan anlatıcı ölümü de bu şekliyle yorumlar. “Durup Dururken” öyküsünde yaşama dair olumsuzdur. “Benimse Sesim Bile Kesilmiş Olacak” öyküsünde yaşamın kendisine dayattığı tüm düzenleri reddeder. “Sonun Başı” öyküsünde anlatıcı ölüm düşüncesini daha net açıklar. Ölüm gerçekliği karşısında insanın yaşama uğraşını anlamsız bulan bir tavır takınır. Ölüm yegâne gerçektir. İnsanlar ise ondan habersiz bir şekilde yaşamaktadırlar. Ölümü bekleyen, bu nedenle yaşanan hayatı anlamsız bulan anlatıcı ölümü bir var oluş olarak düşünür. Dünya hayatının geçiciliğine inanan anlatıcı ölümü herkesin eşit olduğu bir an olarak görür: “Şimdi eşit kullar onlar, yani, aşağı-yukarı; eşit ebatlı mermer istasyonlardan eşit rekâtlarla uğurlanacaklar” (s.34).

Hüseyin Su’nun *Tüneller* kitabındaki “Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına” öyküsünde çok sevdiği babasının ölümü üzerine köye dönen anlatıcı eve geldiğinde ona bir Kur’ân-ı Kerim verilerek “oku” denir. Babanın ölümü Kur’ân ve gül motifi ile sembolize edilir:

Babam, ‘Yâsin’ okurdu yatmadan önce. Duvarda güller biter, uzanırdı Kitab’ın sayfalarına. (...) Dudakları açılırdı babamın gül yanakları gibi kat kat. Bıyıkları ve sakalları bağların çitleriydi. ‘Peygamberimizin alnından damlayan terin düştüğü yerden.’ Gül yanaklarında, duru damlalar olurdu. Tavandan güller ağardı üzerimize. Birbirlerine karışarak uçuşurlardı havada sarı kırmızı güller. Babam ‘Yâsin’ okurdu. Bir gül cengi başlardı odada. Yorganı göğsüme değin indirirdim; güller dökülürdü üzerime; göğsüm, yüzüm, gözüm, koynum gülle dolardı. Babamın elindeki Kitab’ın sayfalarından boşanırdı gül sağanakları. Bırakırdım kendimi gül serinliğine, gül derinliğine. Güller, ellerimden tutup çekerdi düşlerin enginliğine. (s.31-32).

Babasının ölümü dingin bir şekilde karşılayan anlatıcı rıza ve teslimiyetle olayı sakince karşılar: “Aüabeyim, koluna uzanarak nabzını tuttu. ‘Tamam’ dedi birisi.

Kitab'ı bıraktım. Kadınlar birbirlerine koyuldular. Annem, 'Yavrum!' diye sarıldı” (s.33).

İslâmî duyarlıklı öykü metnlerinde ölüm konusu genellikle geleneksel imgelerle sıkça konu edinilir. Modern hayatın ölümü unutturan tavrına karşın ölümün bir hakikat olduğu metinlerde işlenir.



4 KİMLİK SÖYLEMİ: MODERN DÜZENDE MÜSLÜMAN ÖZNELER

Çalışmanın bu bölümünde öykü metinlerinde tespit edilen karakter ve tiplerin ifade ettiği anlamlar analiz edilecektir. Metinlerdeki şahıs kadrosu, kimlik kavramı çerçevesinde değerlendirilerek söylem analiziyle yazarların kimi/kimleri göstermeye çalıştığı incelenecektir. Bu kapsamda öncelikle kimlik kavramı, dinî kimlik, birey, fert gibi kavramlar ele alınacaktır. Daha sonra öykülerdeki kimlikler değerlendirilecektir.

4.1 Kimlik Kavramı ve İslâmî Söylemde Kimlik

Kimlik, kişi ya da toplumsal grubun mensubiyetini gösteren, tanıtan ve özelliklerini açıklayan bir kavramdır. Kimlik kişinin toplum içindeki yerini ve anlamını ifade ederken toplumun da dünyadaki diğer milletlerle olan farkını gösterir. Genel anlamda kimlik kavramı herhangi bir kişi veya grubu diğer kişi ve gruplardan ayıran özelliklerinin toplamıdır (Aydın, 1999: 12; Bozkurt,1995: 10-12)

Kimlik kavramı toplumsallaşma süreciyle birlikte kişinin toplum içindeki rol ve görevlerini tanımlamak üzere oluşur.⁶⁰ Sürekli olarak değişkenlik gösteren kimlik, kişinin sahip olduğu düşünceye, çevresiyle olan ilişkisine, yaşa, mesleğe, zamana ve mekâna göre değişkenlik arz eder. Bu kapsamda kişinin cinsel, ailevi, mesleki, millî, dinî gibi toplumsal rol ve statüsüne göre değişkenlik arz eden kimlikleri bulunur. Tarihsel süreç içerisinde geleneksel toplumdan modern topluma ve çoğulcu

⁶⁰ Kimlikleri oluşturan unsurlardan biri de edebiyattır. Edebî metinler millî kültürlerin (bkz: Jusdanis, 1998) ve geleneklerin (bkz: Hobsbawn, 2006) icat edilmesinde aracı rol işlevini üstlenmektedir. İnsanlar edebî metinlerdeki karakterlerle kendileri özdeşleştirmeye meyillidirler (Wellek-Warren, 2012: 108).Edebî metinlerde oluşturulan karakterler aracılığıyla çeşitli kimlik söylemleri üretilir. Bu yüzden edebî metinler millî kimliğin kaynaklarından biri olup milletlerin özelliklerini gösteren metinler mekânsal olarak tanımlanırlar (Jusdanis, 1998: 949). Edebî metinlerde kimlik ve kültür oluşturma işlevi bulunmaktadır. Edebiyat metinlerinin toplumsal süreç içerisinde şekillenmesi nedeniyle metinler içinde kimlik oluşumu belirlemektedir. Türk edebiyatı içinde de roman türü başta olmak üzere öykü, tiyatro, şiir gibi edebî türlerle topluma yönelik kimlikler tarihsel süreç içerisinde oluşturulduğu gözlemlenmektedir (Alver, 2006:33). Edebî metinlerde beliren söylem biçimleri belli bir kitleye hitap eder. Özellikle ideolojik bir nesne olarak edebî metinler kullanıldığında millî ve dinî söylemler üretilerek kitlelere belli kodlar etrafında birleştirme amacıyla söylemler üretilmektedir. Edebî metinler ortaya koyduğu yaşam biçimi, insan ve evren tasavvuru ile okuyucusuna bir dünya görüşü benimsetmeye çalışır (Alver, 2006:35). Bu nedenle her metin bir söylem içerir.

postmodern yapıya göre kimlikler değişim, dönüşüm gösterebilmektedir (Alver, 2006:33)

Kimlik kavramının öne çıkmasını sağlayan esas durum kişinin toplum içindeki yeridir. Modern toplumlarda insanlar çeşitli kategorilere ve sınıflara ayrılarak tanımlanmakta, insanların sahip olduğu hususlara göre kişilikleri belirlenmeye çalışılmaktadır. Bu bakımdan kişinin sosyal, siyasal, etnik, kültürel ve dinî kimliğini ifade eden unsurlar önem taşımaktadır. Bu tür kimlikler kişinin kendisini ait hissettiği sosyal gruplara göre belirlenmektedir. Bu çalışmada ise kimlik kavramı kişinin veya toplumun dinî kimliği üzerinden tanımlanmasına yönelik olarak bir kimlik kavramı belirlenmeye çalışılacaktır.

Dinî kimlik kişinin veya grubun ait olduğu ve kendisini özdeş hissettiği dine göre şekillenen kimliğidir. Dinî kimlik, belli bir grup veya cemaat içinde oluşur. Dinler ve ideolojiler kendilerine göre insan modeli oluşturabilmek için kendisine göre ideal kimlikler oluşturur. Kişiler de tarih öncesinden bugüne kendilerini bir dinî grubun içinde anlamlandırmış, tanımlamış ve göstermişlerdir (Arslan, 1993: 3-4). Dinler kişilere evrensel kimlikler sunarak onların yeryüzünde neyle bileceklerini ve nasıl bir kimlik edinmeleri gerektiğini açıklar. Bu bağlamda İslâmîyet kişinin hem bu dünyada hem de diğer dünyada nasıl bir kimlikle yaşaması gerektiği üzerine şekillenmiş bir dindir. Dinin insana dair tavsiyelerinin tümü onun belli bir ideal kimlikle oluşturulması amaçlıdır. İnsanlardan beklenen ideal kimliklerin oluşumu için örnek kimlik modeli olarak peygamberler gönderilmiş, peygamberler de söz ve eylemleriyle ideal bir kimlik ve kişilik bilinci kazandırmaya çalışmıştır.

Dinî kimlikler, cemaate dayalı kimlik bilinci içinde oluşur. Cemaate dayalı kimlik kolektif kimliği işaret eder. Kolektif kimlik, insanlarda belli bir bellek (bilinç) oluşturan geçmişe dayalı bir kimlik modelidir. Kolektif kimlik, grubun aidiyet bağını sağlamlaştırmak için gelenek, örf ve âdetler, alışkanlıklar, töreler, inanç gibi geçmiş mirasa ait kültürel bilgilerin nesillere aktarılmasıyla oluşturulur. Süreç içinde değişkenlikler gösteren kolektif kimlik, toplumsal, siyasal ve mekânsal değişimlere göre farklılaşmaktadır. İnsanlar bağlı olduğu etnik, dinî ve kültürel kimliklerini tarih ve gelenekten gelen bellekleri ile korurlar. Belleğe işlenen anı, ritüel ve kodlar ile kolektif kimlik sürekli olarak verili bulunur (Bilgin, 1994: 52-53). Kolektif kimlik

kişinin kendisi ve grubu hakkındaki bilinci ifade eder. Kolektif kimlikle grup içinde “biz duygusu” oluşur. Grup içindeki üyeler bir arada bulunmayı ve biz duygusunu arttırmayı amaçlarlar (Yılmaz, 2000:67-71). Biz duygusu, kişinin kendisi ve grubunu temsil ederken kendisi ve grubunun dışında kalan kimlikler ise “öteki” kimliği ile tanımlanırlar. Böylece öteki kimliklere göre kolektif kimliklerin farklılıkları ortaya konur.

Dinî kimlik her ne kadar topluma yönelik kimlikler oluştursa da toplumların kültürel, tarihi ve geleneksel kimlikleri de dinî kimliği etkilemektedir. Toplumsal yapılar, kodlar ve normlar dinî kimliğin yapısında etkin olabilmektedir. Nitekim dünyadaki Müslüman kimlikli birçok toplum bulunmaktayken bu toplumların her şeyi aynı kimlikle tanımlanamaz. Bu yüzden toplumların dili, kültürü, medeniyet anlayışı dinî kimliğin oluşunu doğrudan etkiler. Ancak tüm bunlara rağmen İslâmîyet toplumların Müslüman kimlik adı altında birleştirip onlara İslâmî ahlâk ve öğretilere göre şekil verme, toplumun düzenini buna göre oluşturma amacı taşımaktadır. Bu yüzden İslâmcılık ideolojisinde buna yönelik bir kimlik tanımlama anlayışı vardır (Yücekök, 1997: 33).

Din, toplum içinde kişileri birada toplayabilen hâkim veya üst bir kimliktir. Dinin oluşturduğu anlam ve kodlar o dine bağlı olan tüm kişiler için aynı işleve sahiptir. İslâmî söylemde de buna benzer bir işlevle İslâmîyet’e inanan insanlar salt dindar kimliği ile öne çıkartılmak istenir. Bu yüzden İslâmîyet’e inanan kişinin kimliği “Müslüman” olarak tanımlanır. Bunun dışındaki diğer unsurlar; cinsiyet, etnik, kültürel, siyasal, toplumsal statü gibi kimlikler öne çıkarılmaz. 19. yüzyılda tüm dünyayı sarmaya başlayan ve 20. yüzyılda etkin bir model olan ulus-devlet anlayışına bağlı olarak kolektif bilinci inşa eden kimliğin, etnik kimlik olması nedeniyle dinî kimlikler geriye çekilmiştir. Ayrıca Batılılaşma süreciyle birlikte verili dinî kimliklerde değişiklikler ortaya çıkmıştır.

Geleneksel toplumlarda din bütün yapı unsurlarını belirleme özelliğine sahiptir. Toplumsal düzen cemaatlere dayalı olduğundan cemaat içindeki fertlerin toplumsal kültür içinde nasıl hareket edeceğini din tayin etmektedir. Modern toplumlarda ise din bu özelliğini kaybederken cemaate dayalı yapı da yok olmuştur. Din insana çeşitli hedefler koyarak yaşadığı müddetçe onu çeşitli şekillerde bir amaç

doğrultusunda yönlendirir. Modern kimliklerde ise uzmanlaşma ve kişisel yaşam nedeniyle belirsizliklere düşebilmekte, bu yüzden yalnızlık ve bunalım yaşayabilmektedir. Dinî kimliklerde insana verilen çeşitli anlamlar olduğu için kişinin dünyada yapıp ettiklerinin diğer dünyada yerini belirleyeceği düşüncesinden hareketle ona yön verir. Kişiler bu amaçlar etrafında kendisi, çevresi ve tabiata dair anlamlar üretir. Böylece yalnızlık, bunalım gibi ruhsal durumlara düşmesini engellemeye çalışmaktadır. Kişinin toplumsal bağla ilişkisinin azaldığı modern toplumlarda amaçsızlık ve anlamsızlık gibi bazı sorunlar baş gösterebilmektedir. Özellikle kentleşme ve iletişim kanallarının değişmesi üzerine resmi bir dil oluşmuş, bu da kişinin toplum içinde aidiyet bağlarını zayıflatmıştır. Kişiler kimlik arayışı içinde kendi özel çabalarıyla bir kimlik edinebilmektedir. Oysa geleneksel toplumda kolektif bilinçle verilen dinî kimlik ile insan doğumundan itibaren belli kodlar ve ilişkiler ağı içinde şekillenmeye başlar. Modernleşme sürecine giren Türk toplumunda da gelenek ile modern değerlere üzerine oluşan iki kimlik ortaya çıkmıştır. Buna göre geleneksel kimlik anlayışı ile laik seküler modern kimlikler bir arada bulunmuştur.

İslâmî söylemde geleneksel toplumdaki kişi ile modern toplumdaki kişi birbirinden farklı özellikleriyle değerlendirilmektedir. Buna göre geleneksel dinî yapıdan gelen ve cemaatin unsurlarını üzerinde taşıyan kişi “ferdiyet” ile tanımlanırken modern toplumun kişisi “birey” ile tanımlanmaktadır. Fert cemaat içinde, birey ise cemiyet içinde anlam kazanır.

İnsan kimliği Batı’da birey ile İslâmîyet’te ise fert ile karşılanmaktadır (bkz: Özel, 1998). Bu kavramın içinde bulunduğu insan grupları ise birey cemiyet ile fert cemaat ile ifade edilir. Cemaat, günümüz terminolojisinde toplumu ifade eder.

Mustafa Özel *Birey, Burjuva ve Zengin* (1998) adlı kitabında bireycilik kelimesinin kökünü araştırırken kelimenin Batı’daki karşılığı olan Latince “individual” sözcüğünün başlangıçta “bölünmeyen” demek olduğunu belirtir. Ancak günümüzde birey başkalarından farklılığı ve ayrılığı ile öne çıkmaktadır. Özel bu dilsel farklılaşmayı Raymond Williams’tan şu cümleyle aktarır: “Olağanüstü bir toplumsal ve siyasal tarihin dildeki kaydıdır” (Özel 1998:11). Latince “individual” sözcüğünün kökündeki “in” ön eki olumsuzluk bildiren bir ön ek olup kelimeyi “bölünemeyen” şeklinde yapar. Özel, Boetis’ten aktararak Batı dünyasında 8. yüzyıla kadar birey

sözcüğünün kullanılabilmesi için bir şeyin hiç bölünememesi (ruh ve birlik), sertliğinden dolayı ayrışamaması (çelik) gibi anlamlara gelmesi gerektiğini aktarır (Özel 1998:11). “İndivual” kelimesinin bu anlamı, Ortaçağ boyunca dinî literatürde ve Hristiyanlıktaki ‘teslis’i belirtmek üzere bölünemeyen anlamıyla kullanılmıştır (Özel 1998:11). Günümüze yakın anlamıyla birey kelimesinin “tek, yalnız başına yapabilen, kendine yetebilen” anlamında kullanılması ise Rönesans döneminden itibaren olmuştur. Bu dönemde bireyciliğin baş gösterdiği vurgulanır (Özel 1998:12). Bu dönemde yeni bir evren ve insan tasavvurunun Batı’da başladığı bilinmektedir. Sanat, siyaset, düşünce ve felsefede akıl-merkezci bir dünya görüşü başlamıştır. Rönesans’la başlayan yeni süreçte Özel’e göre birey kelimesinden ziyade bireycilik kelimesi ile yeni bir kullanımla insan anlayışı belirir (Özel 1998:12). Özel, 19. yüzyılda İndivüalizmin (bireycilik) başladığını belirtir. Bu dönemde özellikle Saint Simon’un öğrencilerinin bireyciliği kullanıma soktuklarını ileri sürer (Özel 1998:13). Buna karşı da bu dönemde bireyciliğe itiraz gelmeye başladığını dile getirir. Lamennals’in “sadece fiziki dünyayı tanıyan, manevi dünyayı umursamayan, düşünceyi uzviyetinin eseri sayıp onu maddeleştiren” bireyi akliselime çağırdığını, “insanın sadece toplum içinde yaşayabileceğini, kurumlar ve kanunların bütün gücünün fikirlerin bileşiminden doğduğu” şeklindeki görüşleriyle bireyciliğe kaşı çıktığını aktarır (Özel 1998:13). De Tocqueville ise demokratik sistemde bireyi, bencil zihni, atalarını unutma davranışı ile yalnız kişi olarak göstermiştir (Özel 1998:14). Friedrich List, bireycilikten gelen bireyi kapitalist anlayışın bir ürünü olarak görüp, bu birey anlayışını “kosmopolitizm, materyalizm, partikularizm” ve “millî toplumun refahının bireysel servet kazanıma feda edilmesi” şeklinde tanımlar, onu “aşağı” bir dil ile ifade eder (Özel 1998: 14). Özel ise bireyciliği; “kendisini çevresindeki kitleden tecrit etmeye yönelten, aile ve dostlarından ayıran, büyük toplumu terk edip tek başına kalmasına yol açan kasıtlı bir düşünce” olduğunu açıklar (Özel 1998:15). Özel, kitabın sonunda Batı’yı “birey ve burjuvanın vatani”, Doğu’yu ise cemaat ve zenginin yeri biçiminde tarif eder. “Batı burjuvazisinin cemaat halinde sindiremediği zümreleri bireyselleştirerek ehlileştirdiğini” de ekler (Özel 1998:17).

Mustafa Özel’in belirttiği görüşlerden hareketle Osman Şimşek, Batı tipi insanı birey ile Türk toplumunun insan tipini ise fert kelimesiyle göstermektedir. Şimşek’e göre Batı medeniyeti Eski Yunan’daki rasyonalist-materyalist düşünce geleneğinden

gelip Rönesans, Reform ve Aydınlanma felsefesi ile 18.yy'dan itibaren sadece akıl merkezli, pozitivist, laik ve seküler bir düşünce yapısıyla hareket etmektedir. Şimşek, bu akıl yapısına sahip ve Batılı değerlerin taşıyıcısı olduğu ileri sürdüğü insan tipolojisini birey ile tanımlar. Şimşek “dinin vahiysel orijinalliğinin toplumsal hayattan çıkaran Batı'nın insan tipi olan ‘birey’dir” der (Şimşek, 14.07.2021). Şimşek'e göre Türk-İslâm medeniyetinin insan tipi ise fert'tir. Buna göre İslâm medeniyetinde ferdin “yeryüzünde bulunmasının ana amacı Allah'a kulluk”tur. Fert “ontolojik vahiy merkezli, anti materyalist bir mahiyet taşımaktadır. İnsanın ‘kulluk’ üzere tanımlanması sosyal hayattaki bütün pozisyonlarını bu manevi hayatın sınırlarına göre biçimlendirmesi kendisinden istenmektedir.” Fert; maddî ve ekonomik çıkara göre şekillenmeyen, “diğerkâm, dayanışmacı, sosyal” olma özelliklerine sahiptir. Bu özelliklerle Şimşek, birey ve ferdi birbirinden ayırır (Şimşek, 14.07.2021). Şimşek ayrıca Türkiye'deki modernleşme süreciyle verilen eğitim sisteminin ferdi bireyselleştirme üzerine devam ettiğini, bunun sürdürülmesi sonucunda; bir medeniyetin inşa edilemeyeceğini, İslâm'ın özüne uygun davranılamayacağını, millî kültürün bütünsel kavranamayacağını, ailenin korunamayacağını ileri sürer (Şimşek, 14.07.2021). Sonuç olarak Şimşek birey tipolojisinin Türk-İslâm medeniyetinin savunduğu insan tipine özgü olamadığını, Türk modernleşmesi ile Batılı modern insan tipi yaratılarak materyalist değerlere doğru evrilmek istendiğini ekler. Bu durumda seküler/liberal bir birey ile millî ve manevi değerleri kaybetme durumunun olduğunu vurgular. (Şimşek, 14.07.202).

Yusuf Kaplan ise “Birey ve Ferdi: Kişi ve Şahsiyet” adlı yazısında fert ile bireyin aynı şey olmadığını, ferdin kendini aşarak kemale oluşmak için uğraşan bir şahsiyet, bireyin ise nefisini kutsayan, nefsinin kölesi olan kişi olduğunu söyler. Kaplan bireyi “beşerlikten insanlığa yükselememiş, sadece tüketme, hız, haz ve ayartı ile uyarılan bir insanımsı. (...) [S]adece tüketen, tükettikçe tükendiğini de fark edemeyecek kadar ruhunu yitirmiş, insanlığın sorunlarına karşı duyarsızlaşmış, sadece ben'ini, kendi egosunu, çıkarlarını, daracık dünyasını düşünen, kendisi dışındakileri ‘cehennem’ olarak gören bir insanımsı” olarak tarif eder. Kaplan, ferdi ise olgunlaşma ve kemale erme özellikleri ile tanımlar (Kaplan, 21.07.2021).

Aliye Çınar, Batılı bireyi Descartes'in "düşünüyorum öyleyse varım" sözüyle açıklar. Buna göre bu özle birey kendi ben'ini inşa etmiştir:

Modern düşünürlerin etik görüşlerindeki ben de, kesinlikle bütün bir şahıs olmayıp, yaşam ve benin gerisinde kalan iz halindeki benin (ego) sözde etik görünümünden başka bir şey değildir. Bu nedenle olmalı ki, Descartes düşüncesini eleştiren düşünürler mesela, Kierkegaard'a göre, Cogito, varoluşa egemen olamaz; çünkü o, varoluşun bir alçalmasıdır. Varoluşu, mantıksal önermelerden çıkarılmış bir sonuç gibi görmek için başında işlenen bir hatadır. Aksine düşünce varoluşu kesinlikle yaşanılardan çıkarır. Nasıl ki cogito, varoluşun bir alçalmasıdır, Varlık da aynı şekilde hakikatin bir alçalmasıdır. Sonuç itibarıyla, bu düşüncelerin etik görünümü de, gerçek anlamda ahlâkî bir varlık olan insanın bir alçalmasının, silik izleridir (Çınar, 2006: 11)

İslâmîyet'in yön verdiği Doğu'da ise insan, Muhammed İkbal'in Kur'an ayetleriyle gösterdiği gibi "Allah'ın seçtiği en iyi yaratıktır. İnsan bütün kusurlarına rağmen Allah'ın yeryüzündeki naibi ve temsilcisi kılınmıştır. İnsan kendisini tehlikeye atarak kabul ettiği hür kişiliğin emanetçisidir" (aktaran Gökalp, 2018:221). Buna göre insan Allah'a bağlı bir özgürlük ile vardır. Muhammed İkbal, Kur'an'dan verdiği ayetlerle Müslüman öznenin kimliğini açıklamaktadır:

Sonra Rabbi onu seçti, tövbesini kabul etti ve ona doğru yolu gösterdi. (Kur'an: 20/122) Hani Rabbin meleklere, "Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım" demişti. Onlar, "Orada bozgunculuk yapacak, kan dökecek birini mi yaratacağsın? Oysa biz sana hamdederek daima seni teşbih ve takdis ediyoruz" demişler, Allah da, "Ben sizin bilmediğinizi bilirim. (Kur'an:2/30) O, sizi yeryüzünde halifeler yapan, size verdiği nimetler konusunda sizi sınamak için bazınızı bazınıza derece derece üstün kılandır. Şüphesiz Rabbin, cezası çabuk olandır. Şüphe yok ki O, çok bağışlayandır, çok merhamet edendir. (Kur'an:6/165) Şüphesiz biz emaneti göklere, yere ve dağlara teklif ettik de onlar onu yüklenmek istemediler, ondan çekindiler. Onu insan yükledi. Çünkü o çok zalimdir, çok cahildir. (Kur'an:33/72). (aktaran Gökalp, 2018: 222).

Yukarıda tanımlandığı üzere Müslüman kimlik benzer tanımlamalarla İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde de yer alır. Ancak öykü metinlerinde Müslüman kimliği çeşitli özellikleri ilde değil, Batılılaşma karşısında aldığı biçim ile metinlere konu olmuştur. Yazarlar toplumsal değişme ve siyasal sürece Bağlı olarak Müslüman öznenin ülkedeki konumu ve anlamına yönelik söylemler üretmişlerdir. İslâmî duyarlıklı metinlerde fertten bireye dönüşüm geçiren toplum içindeki Müslüman öznenin trajedisi görülmektedir. Bu nedenle cemaatinden ve onu oluşturan dinî kimliğinden kopartılmak istenen Müslüman öznenin modern dünyadaki yeri ve konumu konu edinilir. Yabancılaştırılmış bir düzende öteki olarak kaldığı ileri sürülen

Müslüman kimliğinin, toplama yabancı bırakıldığı, içine gömülerek yalnızlaştırıldığı belirtilir. Çalışmanın bundan sonraki kısmında öykülerdeki Müslüman kimliklerin nasıl temsil edildiği incelenmeye çalışılacaktır.

4.2 Kimlik Söylemi: Yabancı ve Yersiz-Yurtsuz Özneler

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde işlenen karakterler, modernite söylemi bağlamında anlam kazanmakta olup düzen içinde konumlanan Müslüman öznenin durumunu göstermesi açısından önem kazanmaktadır. Yazarların 1960 ile 1990 arasında Müslüman kesimi hangi yönleriyle temsil ettikleri ve hangi özelliklerini vurguladıkları öykülerdeki kimlik söylem biçimleriyle tespit edilebilmektedir.

Metinlerde modernite bir kimlik sorunu olarak kendini baş gösterir. Medeniyet söylemi çerçevesinde kurulan kimlik söylemi, modernitenin mağdurları olarak temsil olunur. İslâmî kimliğin Batılı modernite karşısında dışlanmış olduğu düşüncesinden hareketle kurgular düzenlenir. Bu kapsamda metinlerde görülen kimlikler genellikle “yabancı”, “mağdur”, “mazlum”, “aidiyetsiz”, “yönsüz”, “yersiz-yurtsuz” gibi siyasal kavramlarla açıklanmaktadır. Bu bağlamda çalışmada incelenen öykü metinlerinin daha iyi anlaşılması için “öteki”, “yabancılaşma”, “yersiz-yurtsuz” ve “yaralı bilinç” gibi kavramlara değinilecektir.

Öykü metinlerinde öteki kavramı daha çok toplumsal anlamda kullanılan bir kavramdır.⁶¹ Toplumsal ötekiyi konu edinen Edward Said’e göre öteki, Avrupa merkezci yaklaşımın diğer medeniyetler üzerine hâkimiyetini kurması için kullandığı söylemsel bir kavramdır (2010: 96). Bu kullanıma göre Batı-dışı toplumlar Avrupalı olmayanlar olarak tanımlanır. Eric Fromm ise öteki kavramının kapitalist toplumlarda gelişen yabancılaşma kavramı ile birlikte değerlendirir (Fromm, 1990: 153-154). Bu bağlamda öteki, hâkim siyasal söylemin dışında kalan ve sistem içinde farklılık gösteren yabancı kimliği ile öne çıkar. Öykü metinlerinde de kendisini öteki olarak gören karakterlerin siyasal düzenin içinde yabancı kaldıkları gözlemlenir. Önceki bölümde modernitenin ve Batılılaşmanın yabancılaşma olduğunu belirten yazarlar bu düşünceye uygun olarak metinlerindeki kimlikleri de yabancı kimliklerle

⁶¹ Bernard Lewis’e göre İslâmî söylemde öteki olan *kâfir* olandır (Lewis, 2021: 17).

göstermişlerdir. Bu sayede yabancı ve yabancılaşma kavramının incelenmesi gerekmektedir.

Edebî metinlerde yabancılaşma kavramı konusunda öne çıkan temel durum anlam sorunudur. Yazarlar ele aldıkları karakterleri bulundukları yere ve zamana göre nasıl yaşadıklarını izah ederek onları açıklarlar. Anlam sorunu karakterlerin yaşadığı dünyayı yorumlaması ile biçim kazanır. Edebî metinlerdeki anlam konusunu Ahmet İnam şöyle açıklamaktadır:

Çağımızda, özellikle ülkemizde, edebiyât sıkıntısının, edebiyata özgü sorunların kaynağı nedir? Sorun, Bu gezegende yaşananların anlamlandırması sorunudur. Edebiyâтта Edebiyâttla görülen yeni bir yüzyılın başında yaşamakta olduğumuz yaşamın edebiyat yorumlarından görülen derin anlam dertleridir. Yaşadığımız hayatın anlamından gelen, kültürün diğer alanlarında farklı biçimlerinde kendini ortaya çıkaran dert, edebiyâtın yorum alanında kendini nasıl gösteriyor? Anlam sorunu bu yazının doğrudan konusu değilse de, insanın yaşamına anlam vermekte hep zorlukları olan bir varlık olduğunu söylemeliyim, yalnızca; çağının edebiyatıyla ilgili nicedir duyduğum sıkıntının köklerinde yaşamımızdaki anlam yoksunluğu duruyor (İnam, 2003: 22)

Edebî metinlerdeki anlam sorununu gösteren kavramlardan biri yabancılaşma olgusudur. Yabancılaşma psikolojide kişiliksizleşme, geçekliğini kaybetme, kimlik karmaşası, yalnızlık, umutsuzluk, güçsüzlük gibi durumlarla ifade edilmektedir (Budak, 2000: 994). Melvin Seaman yabancılaşmayı beş ayrı şekilde incelemektedir. Seaman'a göre güçsüzlük duygusu, anlamsızlık duygusu, normsuzluk hali, tecrit edilme duygusu, kendine yabancılaşma söz konusudur (Tolan, 1980: 127). Blaumer ise yabancılaşmayı güçsüzlük, anlamsızlık izlenimi, toplumsal yalnızlık duygusu, kendi özüne karşı dıştalık başlıkları ile incelemektedir (Tolan, 1980: 187). Felsefi anlamda ise yabancılaşma, "şeylerin, nesnelerin bilinç için yabancı, uzak ve ilgisiz görünmesi, daha önceden ilgi duyulan şeylere dostluk içinde bulunulan insanlara karşı kayıtsız kalma, ilgi duymama, hatta bıkkınlık ve tiksinti duyma" (Cevizci, 2005: 906) durumudur. Yine Ahmet Cevizci'ye göre yabancılaşma "kişinin kendi beniyile ya da zihinsel hâlleriyile, kendisi arasına duygusal bakımdan mesafe bırakması durumu, kişinin gerçek beniyile olan içsel temasını yitirdiğini anlamasının sonucu olan kendinden kopma hâli" (Cevizci, 2005: 415)

Yabancılaşma, kimlik söylemi ile ilgili bir kavramdır. Kişiliksizleşme ve yalnızlık modern yaşam biçimiyle ilgili durumlardır. Modern hayatın insana dayattığı

duyuş ve düşünce kalıpları insanı bulunduğu yere ve zamana karşı aidiyet sorunları hissetmesine sebep olabilmektedir. Yabancılaşma konusunda yaptığı yorumlarla kavrama ontolojik problemlerle yaklaşan Hegel'e göre yabancılaşma, "öznenin potansiyel gücünü muhafaza etmesiyle ya da öznenin gücünü doğaya aktarması ve böylece kendinden uzaklaşmasıyla doğar. Ancak özne kendini bildiği ve tanıdığı müddetçe bu yabancılaşmadan kurtulabilir" (aktaran Kızıltan, 1986: 18-19). Hegel'in açıklamasına göre insan önce yabancılaşmalı daha sonra kendi bulması gerekmektedir. İnsan özüne yabancılaşmadan özüne dönemez.

Modern toplumda birey, toplum ve kültür üzerine yaptığı çalışmalarla bilinen sosyolog Georg Simmel *Bireysellik ve Kültür* kitabında toplumsal bir tip olarak incelediği "yabancı tipi"ni üç şekilde açıklamaktadır. Öncelikle mekâna bağlı değerlendirme yapan Simmel, yabancı tipini hem gezgin hem de bir yere bağlı olan biçiminde, iki durumun sentezi kabul eder (Simmel, 2009: 149). İkinci durumda ise yabancıların bulunduğu mekânda bir arada bulunduğu diğer insanlarla arasındaki ilişki olsa da bunun hayatında belirleyici bir niteliğinin bulunmadığı dile getirilir (Simmel, 2009:150). Üçüncü olarak Simmel'e göre yabancı demek kimseyle belli bir etkileşimi olmayan demek değildir. Etkileşim olmazsa "şey" yok hükmündedir. Yabancı toplumsal grubun belli bir unsurudur. Gruptaki özgül ağırlığı onun hem gruba göre şekillenip mensubiyet bağı taşımasına hem de grubun dışında olup muhalif kalmasına neden olur. Gruba organik olmayan bir şekilde eklenmiş olsa da grubun organik bir üyesidir (Simmel, 2009: 154). Simmel ikilikler üzerinden kurduğu yabancı tipini bir sentezin ürünü olarak belirtip onu 'aynı anda' hem yakın hem uzak, hem iç hem dış, hem mensup hem muhalif, hem var hem yok olan kişi olarak anlamlandırmaktadır. Simmel'in yabancı tipinin yabancılaşmasını sağlayan neden ise metropol hayatıdır. Simmel'e göre yabancılaşma, büyük kent hayatı olarak tanımladığı metropol hayatındaki karmaşık ilişkiler sonucu beliren bir kavramdır (Simmel, 2015: 86). Metropoldeki yaşam biçiminin kapitalizme dayanması, buradaki karmaşık ilişkiler ağı, hız peşindeki arzular sonucu birey burada yapmacık davranışlar gösterme mecburiyetinde kalarak yabancılaşır. Yapmacık davranışlar bireyin kendisini fark ettirmesi amacıyla yaptığı davranışlardır ancak bu davranışlarla bireyi özünden koparmaktadır. Bu yeni birey Simmel'e göre anlamsız bir varlıktır (Simmel, 2009: 99).

Richard Sennett (2017: 10-21) ise yabancıyı, esnek kapitalizm diye tarif ettiği sistemde “karakter aşınması” ile açıklamaktadır. Sennett, “belirsizlik” ve “geçicilik” ile tanımladığı yabancı, esnek kapitalist sistemde, sürekli değişim mottosuyla ne olacağına karar veremeyen, her an başka bir aşamaya geçme zorunluluğu hisseden, aşma fikriyle yinelenen dünyasının bir süre sonra yabancılaşmaya uğrayacağını dile getirir. Kendi kendine oluşan bu durum kimliklerin yabancı olmasına yol açar. Çünkü “yürürlükten kaldırılmış kurallarının yerine yeni kontrol biçimlerinin” uygulanmasıyla karakter sürekli aşınmaya uğrar. Sennett, karakterin geçmişten aşına olduğu bilginin yerine yenisi konulunca bunun kimlikler üzerine olumsuz ve yıpratıcı etkisini olduğunu belirtir (Sennett, 2017: 9-10).

Simmel’in metropol hayatına endekslediği yabancılaşma ile Richard Sennett’in kapitalist belirsizlikle açıkladığı yabancı, Jean Baudrillard’da kapitalizm ve modernizmin eleştirisi olarak gösterilmektedir. Baudrillard’a göre modern toplumun hızlı tüketim biçimi insanı yabancılaşmaya sürüklemektedir. İnsanlar ilişkide bulunduğu nesnelerle ilişkilerini belirlemeye başladıkça yabancılaşma baş göstermiştir (Baudrillard, 2008: 40). Kapitalizmin yabancılaşmaya neden olduğu görüşü aslında Karl Marx’a dayanır. Marx yabancılaşmayı sömürü düzenine bağlar ve özel mülkiyet, emek, iş bölümü kavramlarıyla yabancılaşmayı açıklamaktadır. Marx’a göre kapitalist düzende üretim hızı arttıkça işçiler nesne durumuna düşmekte, insanlar arasındaki gelir düzeyi farklılaşmakta, bu da adaletsiz bir düzen içinde insanların nesnelleşmesine sebep olmaktadır. Nesneler ve üretilen meta değer kazandıkça insanlar değersizleşmektedir. Marx bu durumu yabancılaşma olarak izah etmektedir (Marx, 2013: 21). Yabancılaşma konusu Batı dünyasında farklı anlamlarda kullanılmıştır. “Hegel tinin dışsallaşmasının; Marx işçinin, emeğin ve ürünün; Durkheim işbölümünün, Simmel metropol hayatının, Weber rasyonelleşme ve bürokrasinin, Marcuse endüstri ve kitle iletişim aygıtlarının yabancılaştırıcı yönlerini ele almıştır” (Tekin, 2014: 30).

Bu çalışmada kimlik söylemi hakkında incelenen ve vurgulanması gereken bir isim de İsmet Özel’dir. İsmet Özel’in yabancılaşma konusundaki yaklaşımları dikkat çekmektedir. *Üç Mesele* (2009) adlı kitabında yabancılaşma kavramını derinlikli işleyen Özel, yabancılaşma kavramını medeniyet ve teknoloji kavramlarıyla birlikte

ele almaktadır. Özel yabancılaşmayı medeniyetle ilişkili görür. Özel'e göre medeniyet "içtenliğin yok oluşu, israfın artması, maddileşme, dünyevileşme, ahireti unutma, yabancılaşma" gibi ile ilgili bir durumdur. Özel'in medeniyete yaklaşımı İslâmî söylem içinde oldukça aykırıdır. Özel'e göre teknik ve medeniyet insanı hakikatten uzaklaştırır. Hakikatten uzaklaşmak ise yabancılaşmak demektir. Özel "Çağa yabancı olma, çağdan bîhaber olma anlamına gelmez. Tam tersine çağ hakikate yabancı kaldığı için hakikat adına yola çıkanlar, çağın bir unsuru olmayı reddederler ve çağa onun tanımadığı doğruları getirirler" (Özel, 2009: 80) şeklindeki yaklaşımıyla çağ eleştirisi yapmaktadır. Özel'in yabancılaşma kavramı Sezai Karakoç'un yukarıda belirtilen medeniyet söyleminden oldukça farklıdır (Özel, 2009: 85).

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde yabancılaşmanın nedeni "yersiz-yurtsuzlaşma"dır. Çünkü Müslüman özne modern yaşamın olduğu ülke düzenine kendisini ait hissetmez.

Yurtsuzluk, Heidegger'e göre insanın "özünün en yüksek değerini" gerçekleştiremeyip varlığından uzaklaşması, ona yabancı kalması ve onu unutması demektir. İnsan kendi yurdunda kaldığında ise "kendi özünün en yüksek değerine" ulaşabilmektedir (Aslan, 2006: 7). Öykülerde işlenen yersiz-yurtsuzlaşma ile ilgili benzer düşünceler sergilen Edward Said'tir. Said, *Yersiz Yurtsuz* adlı kitabında yersiz-yurtsuzluğu, otobiyografik unsurlarla sürgün entelektüel kimliğiyle açıklamaktadır. Said, yersiz-yurtsuzluğu insanın kendisine ait bir mekânda (evde) iken bile kendisini burada değilmiş gibi gören, yaşadığı topluma, düzene, dünyaya kendisini ait hissetmeyen, ürkek ve tedirgin ruh halleriyle yaşayan bir yabancı şeklinde açıklar. Said "büyük ölçüde yitik ya da unutulmuş bir dünyanın çetelesi" olarak belirttiği yersiz-yurtsuz yabancı kimliğini sürgün olmak ve yitik olmak ile açıklar (Said, 2014: 130).

İslâmî duyarlıklı öykülerde görülen özneler, kimlik yitimi ve yabancılaşma, sürgünlük ve yersiz-yurtsuzluk kavramlarıyla ilişkilidir. Öykülerde merkezin dışında, kültürel periferide kalma ve pasif bir varlık olarak kendi kimliğini inşa eden kimlikler, öteki olma psikolojisi ile yansıtılmaktadırlar. Bu durum sürgün psikolojisine benzemektedir. Öykü metinlerinde birçok karakter taşradan gelip kentte değişim yaşamaktadır. Bu da bir göç kimliğinin öne çıkmasına neden olmaktadır. Zygmunt Bauman'a göre göç ve sürgünlük bir ötekilik ve yabancılaşmadır. Bauman, sürgün ve

göç kimliğini çok çarpıcı şekilde dile getirir: “Göçmen yer değiştirmez, yeryüzündeki yerinin yitirmekle vatanından olmuştur ama yeni bir vatan da bulamamıştır” (Bauman, 2016:200-203). Ian Chambers da bu kimliği “kesintili bir var olma durumu” ile açıklayarak a’rafta olmaya, kimliğin geldiği yer ile bulunduğu arasında var olamamaya, kesintili bir yaşamla açıklamaktadır (Chambers, 2014: 43). Bu durum kimliğin mekânsız olmak, mekânsızlığın da kimliksizleşme demek olduğu söylenebilir.

İslâmî söylemde tasavvufî ilişkili olarak kullanılan yabancılaşma cennetten kovulma, Allah’tan uzaklaşma ile eş anlamlıdır. Buna göre, “Mânevî gurbetin, biri tutum ve davranışlarla, diğeri düşünce ile (himmet) ilgili olmak üzere iki şekli vardır. Bir toplumun yaşama tarzı dine uygun değilse o toplumda yaşayan dindar insan öz yurdunda da olsa garip sayılır... Mutasavvıflara göre ruhların esas vatanı bu dünya ve bu beden değildir, ruhlar âlemdir. Asıl vatanlarından ayrılan ruhlar dünyada ve bedende iken gariptirler ve kendi vatanlarına dönmenin özlemi içinde yaşarlar” (Uludağ, 1996: 201).

Türk edebiyatında ise yabancılaşma kavramı genellikle kimlik söylemi bağlamında incelenmektedir. Bireyin topluma yabancılaşması, aileye yabancılaşması, kendine yabancılaşması şeklindeki birey odaklı yabancılaşma türlerinden başka aydın yabancılaşması, dinsel yabancılaşma, düzen yabancılaşması, kültürel yabancılaşma, mekânsal yabancılaşma gibi yabancılaşma çeşitleri bulunmaktadır (bkz: Baş, 2003).

İslâmî duyarlıklı öykülerde yabancılaşma Simmel’in deyimiyle metropol içindeki yaşam bilinciyle ve Edward Said’in yersiz-yurtsuz yabancı ile ilişkilidir. Metropoldeki yaşam biçiminin yol açtığı yalnızlık, tüketim kültürü, hız, insanların değişmesine yol açmaktadır. Yazarlar ele aldıkları kimlik biçimiyle yabancılaşmayı reddederler.

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için yabancılaşma ve öteki kavramları bağlamında Dariush Shayegan’ın modern zamanlarda yaşayan Müslüman öznenin “yaralı bilinç”ine dair yaptığı tespitleri göstermek faydalı olacaktır.

Dariush Shageyan, birbiriyle uyumsuz iki durumun eşit veya özdeş kabul edilmesi halinde kavramların özündeki gerçeklerle oynandığını dile getirir. Yazar iki zıt unsurun özdeşleştirme durumu için “yamalama” sözcüğünü kullanır. Yamalama birbirinden farklı iki değişik dizgeyi epistemolojik olarak tarif etmektedir. Zıtlıkların ortaya konulması sonucu oluşan yamalama durumunda yeni bir söylem biçimi doğmaktadır. Ancak zıt kutupların ilk halini oluşturan olguların ise içi boşalır. Öne çıkan olgu, diğerini kendisini besleyen bir rezerv olarak gördüğü için onu tüketir. Bu durum bir olgunun asli değerini yitirmesine, diğerini ise salt tüketmesine vesile olur. Shayegan yamalamanın felsefi alt yapıdan kopuk, formülleştirme çabasından mahrum, salt modernleştirme amacıyla oluşturulan bir imgelerden oluştuğunu belirtir. Shayegan kadim içeriklere sahip formların modern paradigmlarla değiştirmeye çalışmanın nafile bir çaba olduğunu izah eder. Geleneksel unsurları ifade eden kadim formlar üzerine modern söylemi yamalamak, asli unsurun özünden kopmasına sebep olurken, yamalama sadece bunun üstüne kapatmakla yaralı bir işlev olmaktadır. Shayegan bu durumu da “çarpıklık” olarak ifade etmektedir:

Çözüldükleri noktada birbirlerine benzerler; ikisi de aynı olguya yol açar: Çarpıklık. Peki neden? Çünkü, üzerine yeni veya eski söylem yamalanın ‘zemin’ ne olur, ne de öteki; melezdir; yani ikisinin karışımıdır ve daha o anda bir kırılma ve parazit alanı yaratır. İki durumda da sakatlanmış bir bakışla karşı karşıyayızdır, tıpkı biçimleri bozan bir ayna karşısında olduğumuz gibi, görüntü çarpık ve bozuktur (Shayegan, 2014: 92).

Shayegan modern, laik veya dinsel herhangi bir yamalama durumunu özden kopma olarak nitelediği için yamalama sonucu ortaya çıkan kimliği “a’rafta kalmak” şeklinde kaydeder: “Yapılan yamanın doğası ister laik, ister dinsel olsun pek önemli değildir, sonuç hep ikisinin arası olur. Ya söylem, üzerine yamandığı zeminden ‘ileride’ olacaktır, ya da ‘gecikmiş’ olacaktır; ama hiçbir zaman gerçekliğe uygun olmayacaktır” (Shayegan, 2014: 93). Shayegan yamalama ile oluşan yeni kimliğin sürekli hatalarla, yanlış yargılarla, ak-karacı tavırlara yol açacağını söyler. Bu durumda yamalama ile ortaya çıkan kimliğin geçici çarelerle çözümüne gidilir, ancak bunun hep bir “geç kalmışlık” ile sonuçlanacağını belirtir. “Eleştiri yeteneğini hareketsizleştirip, çözümleme gücünü dizginler, geçici çareler ve kolay çözümlerle kendilerini hoşnut ederler. Fikirler sürekli olgular tarafından yalanlanır, çünkü ‘geç kalmış’lardır Fikirlerin ardında başka tarihsel evrim süreçlerinden gelen ‘a priori’ler vardır” (Shayegan, 2014: 94).

Dariush Shayegan modernleşme hareketi sonucu toplumlarda ortaya çıkan toplumsal ve bireysel kimlikleri yamalama kimlikler olarak adlandırdığından yeni kimlik söyleminin “yaralı bilinçli” kimlikler olacağını kaydeder. Shayegan’ın yaralı bilinç olarak tanımladığı kimlik söylemine 1960-1990 yılları arasında yazılan İslâmî duyarlıklı öykülerdeki kimlikler denk düşmektedir. Bu dönemde yazılan öykülerde yazarlar, ülkenin modernleşme sürecini eleştirirken geleneksel kültürün biçim verdiği insanların modernleşme sonucu Shayegan’ın ifadesiyle “yamalama” kimliklere büründüğünü ileri sürmektedirler. Geleneksel kimlik ile modern kimlik arasındaki zıtlıklar sonucu ortaya çıkan yamalama kimlikte “aidiyet”, “yabancılık ve “yön” sorunu ortaya çıkmaktadır. Yazarlar gösterdikleri yeni kimlik söylemini olumsuz ifadelerle açıklayarak modernleştirilme çabasındaki kimliklerin sancılarını anlatmaya çalışmaktadırlar.

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde kimlik söylemini belirleyen ana unsur modernite söylemidir. Modernite kavramı kimlik ve mekân söylemini doğrudan etkilemektedir. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundaki ilke ve devrimler ile 1950 ile 1980 sonrası ülkede yaşanan toplumsal değişimler veya gelişmeler yazarların kimlik söylemini belirleyen kıstaslar olmuştur. Dolayısıyla çalışmanın bu kısmında kimlik söylemi ile ifade edilen açıklamaların modernite ve mekân söylemini de bağlantılı olduğu söylenebilir. Çalışmada incelenen nerdeyse tüm yazarlar kimlik söylemi ile ilgili örnekler sunmaktadırlar. Çalışmada kimlik söylemi açıklanırken metinlerdeki karakterler birey kavramıyla tanımlanacaktır. Çünkü yukarıda ifade edildiği üzere modern kişi fert değil birey ile tanımlanır. Yazarlar modern düzenin Müslüman öznesine eğildiği için birey kavramı öne çıkmaktadır.

Rasim Özdenören’in kimlik söylemini gösteren insanlar, “genelde çözülmüş ve çökmüş toplumun kişileridir. Kültür ve inanç temelleri inkâr edilmiş, yıkılmış bir toplum düzeninden artakalmış insanlardır.” (Kabaklı, 2006: 722). Özdenören’in modern çağdaki Müslüman öznenin kimlik söylemini açıklamadan önce yazarın 1979’da yayımladığı *Gül Yetiştiren Adam* romanından kısaca bahsedilebilir. Özdenören’in bu romanda inşa ettiği Gül Yetiştiren Adam tipi İslâmî duyarlıklı öykücülüğün modern çağdaki kimlik söylemini ortaya koyan önemli bir eserdir.

Yabancı ve yersiz-yurtsuz kavramıyla açıklanabilecek olan bu romandaki kişi öykülerde incelenen kimliklerin özelliğini vermede oldukça tipik bir örnektir.

Gül Yetiştiren Adam romanında Cumhuriyet devrimlerinin ve modernleşmenin sürdürüldüğü hayatı reddederek bu hayata karışmamak için evden çıkmayan bir dindar Müslüman özne vardır. Melankolik bir tip olan karakter, manevi ve geleneksel kimliğiyle var olmaya çalışırken Batılı kültürün verili olduğu kent hayatında travma yaşar. Gül Yetiştiren Adam karakteri gül motifiyle Müslüman kimliğini sergilerken modern Müslüman'ın kişiliğini oldukça dramatik gösterir. Bu özne tıpkı Edward Said'in söylediği üzere yaşadığı topluma, düzene, dünyaya kendisini ait hissetmeyen, ürkek ve tedirgin ruh halleriyle yaşayan bir yabancı gibidir. Modern hayatı ve inkılâpları küfür olarak gören özne eve sığınmakla varoluşunu kendi sınırlı dünyasında gerçekleştirmeye çalışır (bkz. Özdenören, 2011a). Özdenören'in ve diğer yazarların yabancı ve yersiz-yurtsuz kimliklerle gösterdiği kimlikler tıpkı Gül Yetiştiren Adam karakteri gibi kendisi ve çevresiyle uyumsuz, düzen karşısında yitik, sinmiş ve varoluşunu gerçekleştiremeyen özne olarak belirmektedir.

Özdenören'in *Hastalar ve Işıklar* (1967) kitabında Özdenören'in ele aldığı birey kendisinden sonraki İslâmî duyarlılıklı öykü anlayışının kimlik söylemini belirleme özelliğine sahip bir kitaptır. *Hastalar ve Işıklar*'daki insan “bir yıkılıştan arda kalmış veya bir yıkılışı şuur sarsıntıları içinde yaşayan, köksüz ve dağınık bir insandır” (Lekesiz 2001: 47). Öykülerdeki karakterler yabancılaşmış kişilerdir. “Bütünüyle yabancılaştırılmış toplumumuzda bunalan kişilerin (daha çok gençler) çevreyle olan uyumsuzluklarını alegorik biçimde yansıtlar” (Tosun 1996: 20).

Kitaptaki metinlerde ele alınan birey bulunduğu yere ve zamana karşı uyumsuz olan, kendisi dışında akan hayatın içinde olamayan, bu nedenle çevresiyle çatışma yaşayan bir kimlik ile verilir. Bireyin hem kendisi hem de içinde bulunduğu çevreyle yaşadığı çatışmanın temelinde modern zamanın yaşam tarzına uygun bir duygu ve düşünce insanı olamamasından kaynaklanır. Bu nedenle öykülerde yabancı kimlikler öne çıkarılmaktadır.

Öykülerdeki bireyler bir kimlik arayışının değil, bir kimlik yitiminin sorgusu içindedirler. Sahip olunan kültürel kimlik henüz yeni yeni değişmektedir. Bireyler bu değişimin henüz fark ederler. Bu nedenle kimlik arayışından ziyade var olan

kimliklerinin korunması çabasında bulunurlar. Kimliklerini koruyamadıklarını anladıkları düzeyde de çatışma yaşarlar. Çatışma bireylerin içsel dünyası ile kendileri dışında akan dünyanın çatışmasıdır. Bireyler bir yabancılaşma yaşarlar. Dışarıya karşı kendilerini kapatırlar. İletişimsiz, suskun ve hüzünlü bir halde eve sığınır. Böylece içinde bulundukları ruhsal durumları daha da kötüleşir, vehimlere kapılırlar. Yazar bireylerin sığındığı ev hakkında yaptığı tasvirlerle bireyin halini göstermeye çalışır.

Hastalar ve Işıklar kitabında kimlik söyleminin hüzünlü, huzursuz ve yabancılaşma düzeyinde verilmesinin arka planında değişim olgusu yatar. Değişimin kimlik üzerindeki etkileri bütün metinlerde olumsuz olarak verilir. Öykülerde işlenen birey bulunduğu yerde kısıtlanmış duygusuyla yaşar. Çevresinde olup bitenlere anlam verememektedir. Anlam veremediği şeyleri sorgulamasıyla psikolojik sorunlar yaşar. Bu nedenle hastalıklı bir ruha dönüşme tehlikesi içindedir. Sürekli bir tedirginlik ve anlamsızlık içinde debelendikçe akıl sağlığını kaybeder. Bireyin bu hali “yaralı bir bilinci” işaret etmektedir. Özdenören’in kitabındaki öykülerinde ele alınan bireylerin hastalıklı ve yaralı bir ruha sahip olmaları onların farkındalık yetisiyle açıklanabilir. Bireyler içinde bulundukları zeminin kendilerine ait olmadığını hissederler. Kaygan ve her an her şey olmaya müsait bir zemin insanların ruhunu olumsuz manada etkiler. Bireyler bu nedenle huzursuz ve kaygılıdır. Fark ettikleri bu zemin, onları sorgulamalara itse de içinde bulundukları yaşam tarzı onlara bir çözüm sunamaz. Gittikçe hiçleşen, bulunduğu dünyada varlık sorunu yaşayan kişilere dönüşürler.

Kitaptaki “Profil” öyküsünde birey dünyadaki yerini sorgular: “Burda mıyım? Yani burda mıyım?” (s.30). Burada mıyım sorusu, karakterin kendisine yönelttiği varlık sorgusunu gösterdiği gibi, Özdenören’in yarattığı bireylerin yaşanan dünyadaki kendilerine ait olmayan zemini de sorguladığı bir sorudur. Edward Said’in bahsettiği yersiz-yurtsuzluk tam da budur. Burada olmak, yaşadığı yerle anlam bulmak demektir. Yazar “olmak” fiiliyle kimlik söylemini daha da derinleştirir. Yazarın ortaya koyduğu kimlik, yaşadığı zaman ve mekâna ait olmadığını düşünen, bu nedenle “burada olmak” kaygısını içinde derinden hisseden kimliklerdir. Bu yönüyle trajik bir kimlik söyleminin belirdiği görülür. Bireylerin trajedisi yaşadıkları mekânla anlam bulamayan hayatlarıdır ve düşünce biçimleridir. Bu durumda bireyler yalnızlığa hapsolmaya başlarlar. “Profil” öyküsündeki karakter, düşünmeyi yalnızlıktan kurtuluş

yolu olarak görür: “Son günlerimde bir bakıma tek yalnızlıktan kurtuluş yolum bu olmuştu” (s.31). Ancak düşünmek bir yerden sonra karakterin akıl sağlığını bozulmasına neden olur. Böylece karakter eşyaya dair sorunlar yaşar: “Bende bir eşya hastalığı yaratmıştı” (s.31). Bir süre sonra da karakter yalnızlığın ruh haliyle kafkaesk betimlemelerle kendini görmeye başlar:

Vücuduma düşen kurtçuklardan rahatsız olurlardı. Onların beyaz, vıcıl vıcıl kımıldanışlarına bakamazlardı. Bense onları seviyordum. Onların canlı kıvrılışları hayranlık uyandırıyordu içimde. Güneşten rahatsız olmalarını istemezdim. Ne de olsa bir parçamdılar. Günden güne büyüyorlar, gürbüzleşiyorlardı. Kolumdaki bir yara deliğinden çıkıp da azıcık ışık görünce başlarını aceleyle içeri çekmeleri sevindirirdi beni. Evet, sevgiyle beslemem gerekiyordu onları; ışık göstermeden ve özenle. Bir sabah gözlerimi açınca –sabaha karşı nasılsa biraz dalmışım- gözlerimi açınca, artık yalnızsın diye bir ses yürüdü içimden (s.32).

Özdenören’in bireyleri hastalıklı bir vücut gibi hastalıklı bir ruha da sahiptir. Düş görmeye, ışıktan kaçıp karanlığa sığınmaya başlarlar (s.32). Toplumdan, insanlardan kaçan bireyler sessizliğe ve yalnızlığa kavuşma niyetiyle eve sınırlı olarak kendilerini kaybederler. Özdenören’in “Yıkıntı” ve “Tutuk” öykülerinde evin bir odasına sığınan insanlar yalnızlık içine kendilerine alan yaratırlar. Dışarıya karşı kendilerini eve kapatırlar. Ev onlara bir sığınak olur. ‘Öteki’ olarak görülen dışarı onlara korku verir. Aydınlık gündüzler onların yaşamalarına uygun değildir. Aydınlıktan kaçır, karanlığa ve içlerine dönerler. Dışarı yazarda kaçınılan, öteki olan bir olguya dönüşür. “Yıkıntı” öyküsünde odaya kapanan birey dışarıya kapatır kendini: “Karanlık bastırdıktan sonra doğruca yukarı, odama çıktım. Artık her şey bitmiştir. Kimseyi görmek istemiyorum. Odamı bir mumla aydınlattım. Perdeleri çektim. Beni tanıyabilmeleri olanaksızdır artık. Perdelerimi gündüzleri kapatıyorum. Geceleri açıyorum. Beni tanıyamazlar” (s.38). Karanlığa gömölme isteği bireylerin dışarıya karşı kendi ait hissetmemesinden dolayıdır. Bireyler nerede olduklarını sorgulayarak dışarıyla bağlarını kopartırlar: “Perdelerim kapalı dışarıya. Gün vurmaktan kapıyorum onları. Çünkü ben nerdeyim... niçin ben nerdeyim” (s.40). Bulundukları yerle aralarında uçurumlar olan bireyler bir anlamda insanlıktan çıkmış, insan hüviyetlerini kaybetmişlerdir. İnsan kimliğini kaybetmiş bireyleri yazar da eşya ile tanımlayıp gösterir. Bireyler daha çok evle, ev içindeki eşyayla anlam bulur. Yazar bireyi merdiven, kapı ve ev tasviriyle açıklar: “Merdivenler ben çıkarken gıcırıyor. Ben inerken gıcırıyor. Kapı tahtalarının pörsüdüğünü görüyorum. Bütün bir gece

kurtçuklar durup dinlenmeden çalışıyor. Bir cehennem uğultusuyla. Öğüttükleri taşlarla. Bilhassa geceler. Kocaman ev durup durup öksürüyor yaşlı ve tıkanık sesiyle “(s.38). Karakter yalnız kaldıkça ve dışarıyla koptukça akıl sağlığını kaybeder. Odayla, eşyayla konuşmaya başlar. Özdenören ironik bir dille anlattığı bireyi, kafkaesk unsurlar ve modernist bir anlatımla başarılı bir şekilde yansıtır:

Taşlıkta kalan paslı sular, meşe dumanı, ha-ha. Bir şeye alışamamanın ağır, pürtüklü yüzü.. ağaç kabuklarında, odalarda, elbisemizin üstünde dolanıyor, kara kargalar, iğrenç hamamböcekleri gibi tenimizde geziniyor. Bir son günde, son yeryüzü parçasının üstüne vuran son güneş ışığı da orada yavaş yavaş erirken perdelerin gölgesine sığınmış, yüreğim çırpınarak, gözümde bu son izin de yitmesini bekleyerek duruyorum (s.41)

Büyük bir trajedi ve yalnızlıkla anlatılan birey yabancılaşmanın sonucu olarak akıl sağlığını kaybeder. Özdenören yaşanan çağın insanı için tek olumlu bir iz vermez. Çünkü yaşanan çağda insanlığa dair bir umut yoktur. Hastalıklı bir zaman ve zeminde hastalıklı ruhlarda olumlu bir şeye rastlamak mümkün değildir Özdenören’in metinlerinde.

“Tutuk” öyküsünde de yalnızlık için odaya kapanır karakter: “Kendini hırslı bir yalnızlığın ortasında kurumuş çöl dikenleri gibi acınası bir kimsesizliğe mahkûm duyuyor” (s.49). “Tutuk” öyküsünde birey ölü olarak anılır. Odaya sığınan birey bir ölü gibi pencereden dışarıyı seyretmekle geçer hayatı. Yazar bu bireyi her anlamıyla ölü olarak işlenir. “Yorgun. Bir de kendi, öyle mi, yorgun ve ölü. Ölü” (s.50). Kendisinin farkında olan birey kendini ölü olarak tanımlar. Ölü kendisini her fark edişinde korkar. “[E]tinin altında şimdi yalım gibi parlayan iğneleyici sesiyle ölü. Kendi. Ürperir gibi oldu. Bu alışılmış derisiyle ölü” (s.50). “Eskiye” öyküsünde birey hastadır: “Hasta mıyım? Hastasın. Göçüyor muyum? Göçüyorsun. (Âlâ)” (s.55). Birey hastalığın içinde kendisiyle konuşur, boşluğa düşmüş kendini kaybetmiştir. Şizofren bir bilinçle bilinç akışıyla konuşturulan birey bilinmez in içindedir: “Dışarıda boyuna gidip gelen, telâşlı ayak sesler. Bir inilti, çok uzaktan. Gelin mi? Babam mı? (Kuyudaki Yusuf.. mu?) tahtalar yamru yumru gıcırdayıp duruyor. Bir gün yıkılacak bu ev. Yıkılacak bir gün. Her şeyle birlikte bilinmez bir yöne doğru koşar adım gidiyoruz” (s.55). “Yankı” öyküsünde insan, “Yalnız korkulu ve yorgun bir imge” (s.69) şeklinde tasvir edilir. Ev ise insanın kendisidir: “Günün birinde ev temelinden sarsılınca gökyüzü de paldır küldür devrilecektir. Evin içi soğuk ve güneşli. Ama her

an içindesiniz. O soğukluk ve bozulmuşlukla. O sizin içinizde. Onsuz yoksunuz. ... O bozulmuşluk bile silemeyecektir bu umutsuz izlenimi” (s.70).

Özdenören’in kimlik söylemini belirleyen bir unsur da yönünü kaybetmektir. Bireyler yaşadıkları dünyada içinde bulundukları mekânlarda kaybolmuşlardır. “Koridor” öyküsü insanların bulundukları yerlerde çıkışı olmayan bir açmaza düştüklerini gösteren önemli bir öyküdür. Öyküde bir eve giren karakter evdeki koridorlar içinde kaybolur. Ev bir devlet dairesidir. Burada işlerini halletmek isteyen karakter aradığı daireye gitmek için koridorlar içinde koşturmaya başlar. Koridorlar çıkışı olmayan bir şekilde sürekli uzayıp gitmektedir. Bir koridor başka koridora açılmakta, uzanıp giden koridorlar sonsuz bir girdaba dönüşmektedir. Saatin tik takları ise zamanın hızla geçtiğini, her adımda ona hatırlatır:

Ne bir kapı, ne bir işaret. Her adım atışımla koridor da biraz daha uzuyordu. Bir ışık sızıntısının önünde soluk soluğa, çevreme çok acele bir göz atmak için duraladım. Sonra sol baştaki bir koridora doğru daldım. Artık durmadan sütunların arasında o koridordan bu koridora, bundan ötekine girip çıkarak çığınca koşmağa başladım. Hangisinden çıkıp hangisine vardığımı bilmiyordum (s.36).

Koridorlar arasında yönünü kaybeden, nereye gideceğini bilemeyen karakter en sonunda dairede tıkanıp kalır. Buradan çıkamaz: “Birden, saatin vakit gongunu vurduğunu işittim. Artık yapacak bir şeyim yoktu. Kapıya doğru sendelemeğe çalıştım. Ama o da kapanmıştı artık, kapanmıştı” (s.37). Öyküdeki yönünü kaybeden insan bir diğer önemli metafordur. Yazar yaşanan çağda yön­süzlük ile tanımladığı insanları, dünyada nereye, nasıl gideceğini bilemeyenler olarak gösterir. Yön­süzlük, yönünü kaybetmişlerin yeni hâklidir. Modern zamanda kendi ait olmayan bir zeminde insanlar yön­süzdür, yönlerini kaybetmişlerdir.

Rasim Özdenören’in “Koridor” öyküsünde çıkışı olmayan koridorlar Mustafa Kutlu’nun *Bu Böyledir (tarih)* öykü kitabına da benzer bir şekilde çıkışı olmayan bir park olarak geçer. Yazarlarda ortak bir insan betimlemesi yapılarak yönünü kaybeden bir insan kimliği öne çıkartılır. Dünya bir anafora benzetilerek bir girdabın içinde sallanan bireyler çıkışı olmayan şeylerin içinde debelenirler.

Hastalar ve Işıklar kitabında birey “Kundak” öyküsünde bulunduğu kişilikten çıkış için çare arar. Bir umuda kapılır. Ancak bu gerçekleşmez: “Yeni bir hayat bekliyordum. Belki çölde, belki bir dağ başında. İnaniyordum buna. Titreme yavaş

yavaş geçiyor. Sıcak, yakıcı bir ter alnımda damarlanıyor. Yeryüzünü yakmak, ateşimle temeline kundak sokmak istiyorum” (s.94). Ancak kurtuluş umuduna rağmen birey kendisinin hastalık içinde olduğunu bilir ve vazgeçer bundan: “Ruhum hasat benim. Vücut bahane. Bedene yayılan hasta ruh. Baş döndüren. Bir ateşe doğru iteleyen” (s.99). Kitap boyunca verilmek istenen düşünce “Kundak” öyküsünde net bir şekilde ifade edilir:

Tuğlaları karanlıktan olan bir duvar örülüyor dünyayla aramda

Beni eşyadan tecrit ediyorlar.

Kendimden...

Zaman bitiyor. Gelenler gidiyor. Eşya da yok oluyor. Uzak boşluklar göz kırpmıyor”(s.100)

“Yeryüzü adamı değilim ben. Bunu bilmiyorlar (s.101)

“Eskiyen” öyküsünde ise Müslüman kesimin toplu halde bir görüntüsünü veren bir öyküdür. Öyküde ev metaforu kullanılarak bir cemaatin kimliği vurgulanır. Ev, evin tabanı ve yoksulluk içindeki aile bir kimlik söylemini gösterir. Öyküde baba evde hasta yatağında acılar içindedir, evin yengesi yeni bebek doğurmuştur, anne namazda dua halindedir, evin tabanı eğrilmiş, nemli bir halde çürümüş durumdadır. Tek gözlü bir odanın içindekiler bir metafor olarak öyküyü farklı yerlere taşır. Yoksulluğun en trajik olanı verilirken dışarıda eşit olmayan şartlarda bazı insanlar zevk u sefa içindedirler. Fakat annenin dua etme hali evdekilerin belli bir bilinçle dünyanın faniliğine inanan insanlar olarak gösterilirler. Öykü gösterdiği Müslüman kimliklerle modern dünyada dışarıya karşı kendini kapatmış, yersiz-yurtsuz Müslüman öznenin yabancılığını işler.

Özdenören’in ilk kitabı olan *Hastalar ve Işıklar*’da gösterdiği kimlik söylemi Müslüman kişiyi modern zamanda yabancı, yalnız ve çıkışsız bir yerde hapsolmuş halde tanımlanmaktadır. Yazarın bir trajedik unsur olarak gösterdiği kimlik söylemi, kendilerini yaşanan zeminde öteki olarak gören insanların kimliğini açıklamaktadır. Özdenören kitabında inşa ettiği kimlik biçimini sonraki metinlerinde de benzer imgelerle devam ettirmektedir.

Özdenören’in *Çarpılmışlar* (1977) kabındaki öykülerde kimlik söylemi yabancılaştırma olgusuyla verilir. Yabancılaştırma olgusu, insanların dinî bilinçten

kopması şeklindedir. Yazarın *Çarpılmışlar* kitabındaki yabancılaşma, varoluşsal sorgulamalar, dindar bilincin dinsizliğe geçmesi şeklinde verilmektedir. Nitekim kitaba isim olan çarpılmak sözcüğünün bir öykü adı değil de kitabın asıl temasını veren bir nitelikte kullanılması da çarpılmak olarak işlenen yabancılaşmanın çağdaş insanın bir kimliği olarak belirtilmesi dikkat çekicidir. Bu yönüyle yazarın *Çarpılmışlar* kitabı hem İslâmî duyarlıklı öykü hem de Türk öykücüsü içinde oldukça farklı bir dil ve söyleme sahiptir. Öykü metinlerinin diyalog ve bilinç akışı tekniğine dayanması, öykülerde noktalama işaretlerinin hiç kullanılmamış olması da *Çarpılmışlar* kitabını özel kılan unsurlardandır. Öykü metinlerindeki biçimsel unsurlar Müslüman öznenin modern zamandaki kimlik durumunu ortaya koymaktadır. Düzendan kopmuş bireyler yaşadıkları toplumla uyumsuz hale gelmişlerdir. Kitaptaki öykülerde çarpılmak olarak gösterilen yabancılaşma, dinini kaybetmek ve kendini kaybetmek ile ifade edilir. İslâm dinine uygun yaşamayan fakat dilinden Allah'ı ve Kur'ân'ı düşürmeyen insanlar, eylemleri sonucu yaptıklarıyla çarpılırlar. Çarpılma insanların günahkâr bireylere dönüşmesi şeklinde izah edilir metinlerde. Öykülerde dünya hayatının etme bulma yeri olarak gösterilmesi de kimlik söyleminin dindar bilinç ile kurulduğunu göstermektedir.

Özdenören'in dünya hayatını bir mahşer gününe benzettiği, mahşer meydanı anlamına gelen "Arasat" öyküsünde insan çarpılmış, günahkâr ve zalimliği ile konu olur. Arsa kelimesinin çoğulu olan arasat, "kıyametin kopmasından sonra diriltilecek olan insanların dünyada yaptıkları bütün fiillerden sorguya çekilmek üzere sevkedilecekleri yerin adı"dır (Yavuz, 25.03.2021). Özdenören'in en uzun öykülerinde olan "Arasat" bir mahşer meydanı olarak gösterilen bir mahallede günahkâr ve zalim insanların yabancılaşma biçimlerine eğilir. Öyküde işlenen Ejder, kötücül bir karakter olarak inşa edilir. Öyküde toplum, aile ve birey yabancılaşma içindedirler. Ailesini ve yaşadığı toplumu imgeleyen Ejder, sevgisiz büyümüş, istenilmeyen bir evlilik yapmış, kumar ve içki içinde pavyon hayatı yaşayan, karısını sürekli döven, evli olmasına rağmen başka kadınlarla yatıp kalkan, Elif adlı genç bir kıza tecavüz eden bir kişidir. Ahlâk ve kural tanımayan, kimseden korkmayan ancak bir kimlik de edinmemiş olan Ejder, yaşadığı hayatın bir sonucu olarak öyküde tecavüz ettiği Elif'in ailesi tarafından öldürölür. Ejder'i bir yabancılaşmaya götüren nedenler ise öyküde kullanılan iç monolog ve geriye dönüş tekniğiyle açıklanır. Ejder

küçüklüğünden beri sevgisizlik ve ilgisizlik içindedir. Kendisini istenemeyen karısı babasının isteği üzerine onunla evlenmiştir. Ancak karısı ona hiçbir zaman sevgi göstermez. Herhangi bir işte de çalışmayan Ejder annesinden kopardığı paralarla yaşamını sürdürür. Ejder cinsel arzularını tatmin edemeyen, kimse tarafından sevilmeyen biri olduğu için pavyonlara takılır, bir ırgat işçisinin kızı olan Elif'e tecavüz eder. Ejder'in yabancılaştırması şu cümleyle verilir: "kendi değildi sendeleyeni sınırları yitmiş çözülmüş bir kararsızlığın anaforuydu" (s.8). Öyküde yer alan tüm kimlikler bir yabancılaştırmanın içindedir. Ejder tecavüz, dayak ve içki ile, Ejder'in karısı kocasına hiçbir zaman sevgi göstermemekle, baba kaçakçılıktan kazandığı haram kazanç ile, anne kocasının ve oğlunun eylemleri karşısında suskun kalmasıyla, tecavüze uğrayan Elif'in babası olayın kapanması için kendisine teklif edilen parayı kabul etmesiyle, Ejder'in arkadaşı Fahri eşini ve baldızını pazarlayan biri olmakla değerlerine ve dinlerine yabancılaştırılmış insanlardır. Öyküye konu olana babalar, anneler, kadınlar, erkekler ve oğullar toplumsal normlara, dinî yasaklara ve kanunlara yabancılaştırılan birer kimlik ile temsil edilirler. Bu nedenle öyküde yer alan kişiler nezdinde toplum da yabancılaştırılmış, ahlâkını ve değerlerini yitirmiş bir toplumdur. Özdenören bu kimlikleri genellikle Batılı modernite sonucu oluşan kimlikler olarak gösterir. Bu türden bireyleri ahlâksızlığı kural haline getirmekle suçlar: "O, gerçekte, ahlâksızlığını kural haline getirmiştir ya da daha doğrusu ahlâksızlığını kurallara bağlamıştır. Ahlâksızlık, bir kez kural haline gelince, yani herkesin kabullendiği nesnel bir kimliğe kavuşunca, tavırlardaki, davranışlardaki sakatlıklar meşrulaşacak demektir" (Özdenören, 2009: 77).

Çarpılmışlar kitabında toplumun ve bireylerin yabancılaştırılması konusunda yazar karakterlerin çarpık bilinçlerine dikkat çeker. Karakter dindarlık için dinî ibadetlerini yaparken günah işlemeyi sorun görmez. Özdenören bu durumu Müslüman öznenin en büyük trajedisi olarak işlemektedir. Müslüman öznenin bu trajedik durumunu, yukarıda değinildiği gibi, Dariush Shayegan, iki farklı formun ortaya çıkaracağı sonucun çarpık olacağı şeklinde dile getirmektedir. Shayegan bu türden kimlik söylemini "yamalama" ve "yaralı bilinç" ile ifade etmektedir (Shayegan, 2014: 92-94). Özdenören de modern ile geleneksel arasında kalan toplum ve bireyi çarpık kimlikler tasvir etmektedir. "Arasat" öyküsünde Ejder kendisinin nasıl biri olduğunu bilir: "ben kötüyüm diye sürdürdü aşşağılığın tekiyim daha elim ekmek bile tutmuyor"

(s.25). Ejder, her şeyin bilincinde olup yine de her türlü kötülüğü yaptığı için çarpılmıştır. Özdenören'in kitabında yer alan bireyler yabancılaşmanın farkında olmasına rağmen içinde bulundukları hayatın kendilerine vaat ettiği nimetlerden dolayı değişmezler. Karakterler bilinçaltında yatan bazı şeyleri hatırlayarak içinde bulundukları durumu sorguladıkları olur. Ejder'in böyle bir anında yazar bilinçaltından akan bir sözü ona hatırlatır: "işte öyle bir ân da gelecek celâl perdeleri tarafından bir nida işitilecek ey mücrimler şimdi sizler ayrılıңыз" (s.9). Mücrimler, cezayı hak eden uyarılmalarına rağmen yollarını zalimlerdir. Yazarın yabancılaşmayı özden kopmak olarak işlerken özünden kopan insanların bunun farkında olduğunu, ancak değişmek için özüm üretmedikleri göstermektedir. Bu duruma örnek olarak yazılan ve haram paranın çarpılmaya sebep olduğu "İşimamıştı Sabah Daha" öyküsü "Arasat" öyküsünün açılımını vermektedir. Bu öyküde Ejder'in zalim ve serseri bir insana dönüşmesinin arka planında babasının etkisi vardır. Öyküde Ejder'in babasının malını neyle kazandığı belli olur. Kaçakçılıkla geçinen baba eve haram para sokar. Haram parayla büyüyen Ejder de doğal bir sonuç olarak gösterilir.

"Mor Sinekler" öyküsünde ise çarpılmanın nedeni dilinde Allah, elinde Kur'ân eksik etmeyen insanların çelişkili yaşamlarıdır. Dindar gözüken ancak her halleriyle bataklıkta olan insanlar doğru ile yanlış idrak edemeyen kişilerdir. Evlerinde din, iman konuşan insanlar, kazançlarında, ahlâklarında, kadın-erkek ilişkilerinde, aile, çocuk eğitimlerinde din dışı bir görünümle ile verilir. Bu nedenle aile beladan kurtulamaz. Öyküde sabah gün ışımadan camiye giden baba, "siz iman ve şükrederseniz Allah ize niçin azap etsin" (s.105) sözlerini işitir camide. Ancak dindarlığın sadece dille olan bir şey olduğunu, hayatının her yanına uygulanması gereken bir şey olduğunun bilincinde değildir. Kaçakçılık işi yapmaya devam eder. Malını bu yolda kazanır, sonuçta da evlatlarını bu uğurda kaybeder. "Sedir Yaprağı" öyküsünde de çarpılmış olan kimlik aynı şekilde günah yüklüdür. Berber çırağı olan Rıdvan ustasının annesiyle ilişkisini öğrenir. Babasını durumu bildirmesine rağmen baba da bilir, ancak müdahale etme gücü kendinde bulamaz. Oğlunun aklına girerek berberi öldürtür ona. Özdenören'in *Çarpılmışlar* kitabında yer alan insanların tümü çarpılmaya giden süreç içerisinde sürekli uyarılır, karşılıklarına türlü belalar gösterilir, ancak vazgeçemedikleri için çarpılırlar. Karakterler mahşer gününün bilincindedirler. Buna rağmen kötülük işlemeye, günah içinde bulunmaya devam ederler. Yazar ortaya

koyduğu kimlik söyleminde iki zıt kutuplu dünya arasında kalan bireyleri çarpılmış olarak göstererek müslüman öznenin kimliğini tespit etmeye çalışmaktadır.

Rasim Özdenören kimlik söylemine dair yaptığı vurgulamalarda biri de “bireysel özgürlük” konusundadır. Özdenören bireysel özgürlük ile varoluşçuluktan gelen modern bireyciliğin özgürlük arzusunu dile getirir. Özgürlük meselesi genellikle iki kuşak arasında yaşanan değişimin soncunda yeni neslin özgürleşme istediğinde yapmaktadır. Bu konuda işlenen öykülerde işlenen ailelerde kuşaklar arası çatışma vardır. Toplumsal değişimin iki kuşağı karşı karşıya getirdiği, yeni neslin eski neslin sahip olduğu değerleri beğenmediği görülür. Yeni nesil için ortaya konulan bireylerin kimlikleri kişilik kazanmak isteyen bireyler olarak dikkati çeker. Öykülerdeki karakterler bireyliliğini kazanma çabası içinde gömülmektedirler. Ancak yazar bireyciliğe karşı çıkararak bireyciliği “köksüzlük” olarak tanımlamaktadır. Öykülerde ferdiyet ile birey arasında mukayeseler yapılmaktadır. Kimlik söylemindeki cemaat toplumunda bireyliliğini kazanan kişilerin yozlaşma içinde oldukları gözlemlenir. Özdenören’in öykülerinde “bireysel özgürlük” kavramına yaptığı atıflarla Batılı bireycilik fikrine karşı çıktığı gözlemlenmez.

Rasim Özdenören’in *Çözülme* kitabındaki “Şimdi Çok Uzaklarda” öyküsünün ana karakteri olan Yakup’un kişilik kazanıp özgürlük tutkusuyla yanması yazarın bireysel özgürlük hakkındaki görüşlerini ortaya koymasına vesile olmaktadır. Öyküde kentteki modern yaşam biçiminin sonucu oluşan bireye ait olarak verilen özgürlük düşüncesi çözülmenin ilk emareleri olarak sunulur. Özgürlük düşüncesi henüz fikri olarak olgunlaşmamış bir zihinde belirdiğinde kişinin anlamadığıyla çözülmeye baş göstereceğine işaret edilir. Yakup kasabada doğup büyümüş, kasaba geleneğinden bir yaşam tarzı edinmiştir. Yakup henüz fikir üretecek bir zihne sahip değildir. Yazar, Yakup’un bu durumunu özgürlük istenci karşısındaki söyleminde belli eder: “Özgürlük mü, ne derler, öyle bir düşünce yalpalayarak dolaşıyordu beyninde” (s.30). Yakup anlam veremediği kavramları arzu ederken başına nelerin geleceğinden habersizdir. Yakup askerlikten sonra döndüğü kayınpederinin evinde beraber mutlu yaşarken başkasının sırtından geçindiğini düşünür (s.22). Kayınpederinin evinin bulunduğu küçük kasabada kendisini köle hisseder: “Yakup, onur kırıcı diye düşündüğü bu durumdan kurtulmak istiyordu. Tek yolu bu kentten kaçmaktı.

Durumunu bir çeşit kölelik diye düşünüyordu” (s.26). Yakup sürekli kaçıp kurtulmak ister. Özgürlük hayaliyle kente göç eder. Yazar kendi düşüncelerini de sunarak yazdığı şu alıntıda, özgürlüğün Allah’a ait olmakla anlam kazandırırken Yakup’taki sorunu kişiliğin baş göstermesine bağlar:

Yalnız tuhaf bir şey vardı burada anlayamadığı, kişinin özgürlüğü kendine özgü tek başına bir şey midir, yoksa ortaklaşa bir duygu mudur? Yani bunun başkalarıyla paylaşılması olabilir mi? O zaman özgürlüğün kendisi ortadan kalkmaz mı? Hayır, diye cevap veriyordu buna içinden, ortak bir duygu olmalı bu, diyordu, çünkü kaynağı tekdir özgürlüğün, O’ndandır.. Ters durumda dayanılmaz bir yük olurdu özgürlük insanın sırtında. Öyleyse niçin kaçmıştı? Şimdi niçin geri dönemiyordu? Bu, apayrı bir sorun olmalı, genel anlamda özgürlükle ilgisi yok bunu, kişiliğe değgin bir şey bu, diye düşünmeye başladı (s.31).

Ailesinden kopup özgürlüğünü kazanmak isteyen yeni neslin, geleneğin kabuklarını kırmak, yeni bir özne olarak var olmak istedikleri görülür. *Çok Sesli Bir Ölüm* kitabında yer alan “Çatışma” öyküsünde kendine ait bir kişilik edinmek isteyen, özgür kişiliği ile yeni bir hayat sürdürmek isteyen Şermin’ gösterilir. Şermin karakteri özgürlüğünü kazanma konusunda öne çıkartılan bir karakterdir. Şermin yazar tarafından olumsuz izleklerle olsa da belli bir kişilik kazanan biridir. Geleneksel yaşam kodlarıyla çevrelenmiş aile ortamında babası ve halasının din ve gelenek telkinlerine karşın kendi çizdiği yolda yürümek ister. Kadın olarak çalışır, para kazanmak ister, yabancı dergiler okur, giyimine dikkat eder ve ailenin geleneklerine ters olan erkek arkadaşı edinir. Birkaç erkek arkadaş edinmiş, kendisini aldatmalarına nedeniyle onları terk etmiştir. Bu nedenle doğal bir sevgi, gerçek bir aşk arayışındadır. Bu istekler Şermin’in saf biri değil, kişilik kazanmış bir bireyin isteklerini göze çarpar. Kendi arzu ve isteklerinin uyduğunu düşündüğü Sadık adlı biriyle tanışır, ona âşık olur. Sadık’ta geleneğin izleri olmakla birlikte o da yeni bir kişiliğe girmeye hazır birisidir. Eğitim için geldiği büyük kente ailesinin ona yardım etmemesinden okulu bırakarak çalışmaya başlar, bir pansiyon dairesinde hayatta kalmaya çalışır. O da Şermin gibi kabuklarını kırmak için çabalayan, bir kimlik kazanma süreci içindedir. İkisi de toplumsal değişimin izlerini yaşamaktadır. Yeni bir dünya, yeni bir hayat söylemiyle ikisi de bir aşk ilişkisinin aile tarafından garipsenmesine anlam veremez. Özellikle Şermin kendisine sürekli telkinde bulunan, Sadık’la ilişkisi nedeniyle onu döven babasına karşı gelir. Babasını yarım adam olarak niteleyip onun kötü kişiliğini yenmek ister. “‘Dayanamıyorum bu adamlara’ dedi ‘bu yarım adamlara, yarım kalmış

adamlara, nefret ediyorum. Kişilik başkadır, kötü bir kişilik bile bir kişiliktir” (s.130). Şermin’in kişilik dikkati önemlidir. Şermin insanın mutlaka bir kişilik kazanması gerektiği, ne olursa olsun bir kişiliğinin olması gerektiği bilincinde biridir. Şermin kendisine olan bütün olumsuz bakışlara rağmen kendisinin farkında ve buna rağmen herkese meydan okumaktadır. Sürekli iç sorgulamalarla yaşadığı hayata dair düşünceler içindedir. Kendisini, yaşadığı çevreyi sorgularken bir kimlik geliştirdiği görülür. Şermin sahip olduğu gerçekliği ile anlaşılmak ister. Sahip olduğu kimliğin içindeki yıkıntılara ve vicdanın sesinin kendisini iyi hissettirmemesine rağmen anlaşılmasını ve buna saygı duyulmasını ister:

‘Aptalın biriyim ben’ diyordu ‘kirliyim ben deliyim. Kendimi tanımıyorum, aynaya baktığımda soruyorum: bu ben miyim, diye. Bakıyorum: öyleyse değişen ne? Kendime katlanamıyorum, başkalarına katlanamıyorum. Kimi seviyorum ben, bilmiyorum. Belki hiç kimseyi. Hiçbir şey olmadan, birden, herşey yıkılmış gibi şimdi, sokaktayım gibi, kendimi sokağa alıştırıyorum gibi, beni sokağa itiyorlar gibi. Neden böyle? Ama neden böyle? Neden? Yıkıntı içimde başladı benim, bir yerlerden gelip büyüye büyüye. Sevişirken bile o şeyin gümbür gümbür yıkıldığını, içime doğru o zavallı yıkıntının çöktüğünü duyuyorum, doruktan yuvarlandığını, duyuyorum sokağa doğru.. sokağa.. anlatabiliyor muyum bunu? Anlıyor musun yani? (s.131)

Bu bilinç Şermin’in büyük bedeller ödemesine sebep olur. Özdenören’in karakterleri belli bir kimlik kazanma sürecinde büyük acılar yaşarlar. Şermin, Sadık’ı eve davet ettiği bir gün babası onları basar ve Sadık’ı av tüfeğiyle vurur. Şermin de babasına karşılık verir ve çıkan boğuşmada babası ölür. Bu yönüyle Özdenören’in ele aldığı bireylerinin kişilik kazanma süreçlerini sancılı bir sürece dönüştürdüğü görülür. Yazarın özellikle *Çok Sesli Bir Ölüm* kitabındaki karakterleri belli bir kişilik kazanma derdinde olan karakterler olduğu görülür. Yazarın bu duruma bir ölüm imgesiyle yaklaşımı ise dikkat çeker. Yazar yeni bireyciliğin var olan toplumsal geleneği öldürdüğünü açıkça beyan eder.

Özdenören’in öykülerinde bireysel özgürlük içinde olan karakterlerin olumsuz izleklerle tasvir edilmesi yazarın Batılı bireyciliğe dair fikirlerini gösteren bir durumdur. Özdenören özgürlük temasıyla Batı’da varoluşçu felsefenin insan, birey ve özgürlük hakkındaki düşüncelerine karşı çıktığı görülmektedir.

Batı’da 19. yüzyılın sonlarından itibaren başlayan ve 20. yüzyılın ortasına kadar etkisini devam ettiren felsefi görüşlerden olan varoluşçuluk özellikle Jean Paul

Sartre ile kişilik ve özgürlük problemlerini açıklamaya çalışmaktadır. Sartre, felsefenin temel problemlerinden olan insan ve var oluş hakkındaki görüşleriyle özgürlük kavramına yeni açılımlar getirmiştir. Sartre, *Varlık ve Hiçlik* adlı kitabında özgürlüğü insan varoluşunun temel şartı olarak kaydeder: “Aslında biz seçimleri yapan özgür kimseleriz, fakat özgür olmayı seçemeyiz; özgürlüğe mahkûmuz” (Sartre, 2009: 565). Sartre’a göre özgürlük, insanın evrensel boyutta düşünebilmesi ve toplumsal gelişim için belirleyici bir etkidir. Özgürlük herhangi bir şeye bağlı olmadan, bağımsız bir öz olarak insanın var olması için temel koşuldur. Özgür birey Sartre’a göre insanın kendi eylemlerini kendi belirleyen bir varlık olmasını sağlamaktadır. Sartre’da insanın özgürlüğe mahkûm olması onu sorumluluk sahibi bir özne kılmaktadır. Bu durum insanın kişiliğini kazanması demektir ayrıca. Kişiliğini kazanan birey için özgürlük eylemde bulunmak, özgür iradeye sahip olabilmektir. Özgür irade sürekli bir var oluş içindedir. Sürekli var oluş kendini gerçekleştirme ve kendini var etme demektir. Bu durumda insan benlik kazanmaktadır. Benlik, bireyin kendisi ve başkasına ait olanı ayırt etmesi demektir. Sartre benlik kazanmayı, diğer anlamıyla kişi olmayı “kendinde varlık” (l’etre en soi) kavramı ile açıklar (Sartre 2009: 114). Sartre için özgürlük bireyin kendisinde içkin olan bir durum olduğu için özgürlük de özden önce gelir. Özgürlüğün var oluşa denk düşmesi Tanrı’nın yokluğu düşüncesinden hareketle ortaya konulur: “Bu demektir ki, insan kendi başına bırakılmıştır; ne içinde dayanabileceği bir destek, ne de kendi dışında tutunabileceği bir dal; artık hiçbir özür ve dayanak kalmayacaktır” (Sartre, 1985: 71). Tanrının olmadığı fikri Heidegger’de insanın dünyaya fırlatılmışlığı, Sartre’da ise insanın dünyaya bırakılmışlığı düşüncesini doğurmaktadır. Sartre insanı özgürlüğe mâhkum göstererek insanı ontolojik olarak nihilist bir paradigma ile karşı karşıya bırakmaktadır. Sartre’ın düşüncesinde varlığın özgürlük problemi ile oluşturulması ve insana yüklenen anlamlar insanı hiçliğe götürmektedir. Nitekim bu durum değer kavramının sorunsallaşmasına neden olmaktadır. Bireysel özgürlük üzerine kurulan bu paradigma insanın değerlerinden soyutlanarak salt kendi özüne ilişkin değerlerle varlık çabasına girmesidir. Salt bireysel değerler de “mutlak hakikat” ve “evrensel değerler”in yok sayılmasıdır. Bu noktadan hareketle İslâmî söylemde mutlak hakikatin varlığı ve değerler üzerinden kurulan kimlik biçimi farklı bir özgürlük ve kişilik gerçeğini zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle Özdenören ve Sezai Karakoç gibi yazarlar

varoluşçuluk felsefesindeki kişilik ve özgürlük problemine İslâmî perspektifle cevap vermeye çalışmışlardır. Yazarlar varoluşçu benlik anlayıştan farklı olarak “bağlı kalarak özgür olma” bilincine sahiplerdir.

İslâmî söylemde özgürlük konusu insanın Allah’a kul olmasıyla anlamlıdır. İslâmî benlik konusundaki fikirleriyle öne çıkan Muhammed İkbal’in görüşleri öykü metinlerindeki benlik konusunu daha iyi açıklamaktadır. İkbal’e göre insanın özgürlüğü Allah’ın ahlâkı ile ahlâklanmak üzerine kuruludur:

Bu aynı zamanda bir müminin Allah’ın ahlakı ile ahlaklanması ve böylece benliğini güçlendirmesi durumudur. İkbal’e göre bu ahlaklanmanın üç aşaması vardır. Bu manevi bir yücelmedir. Bu yücelmenin ilk aşaması itaat, ikincisi nefsin zaptı üçüncüsü de insanın kendini Allah’ın yeryüzündeki halifesi olduğu gerçeğini idrak etmesidir. İtaat, İlâhi kanuna tam bir teslimiyettir. Nefsi kontrol etmek ise benliği kuvvetlendirir. Ona göre nefsin kötülüklerinden kurtulmanın anahtarı “La ilahe illallah”tır. Bunun ile bütün kötülükler aşılır ve kuvvet kazanılır. Üçüncü aşamada ise kişi Allah’ın varlığı ile şeref kazanır ve ona yaklaşır. Bu manevi bir yücelişin en son aşaması olup İkbal’in ifadesi ile “bir nur noktasıdır”. O özünü aşktan, aşkın ateşinden alır. Bu ilâhi bir aşk olup benin başka benlere açılmasına yardımcı olur. Çünkü İkbal’e göre benlik temelini aşk ve sevgi üzerine kurarsa kâinat düzeninin gizli ve açık tüm güçlerini ele geçirir (Gökâlp, 2018: 223).

İslâmî duyarlıklı öykülerde dile getirilen temel anlayış Batı ile İslâm medeniyetinin yaşam kültürünün farklı olduğudur. Bu nedenle iki medeniyetin insana yüklediği anlamlar da farklı olmaktadır. İslâmî söylemde insanın münferit yaşaması tasvip edilmez. Cemaate dayalı bir birliktelik içinde oluşan kişilik İslâmî söylemde daha anlamlıdır. Bu nedenle Özdenören’e göre İslâm kültüründe bireycilik yoktur. Özdenören’de benlikten kurtulma insanın nefsinden kurtulması ile anlamlandırılır (Özdenören, 2015: 142-143). Bu ifadeler Muhammed İkbal’in benlik üzerine söylediği görüşlere benzemektedir.

Rasim Özdenören’in İslâmî benlik üzerine kurguladığı metinlere benzer nitelikte olan Sezai Karakoç’un öykülerinde kimlik söylemi de İslâmîyet üzerine inşa edilmektedir. Karakoç’un kimlik söylemi her şeye rağmen Allah’a inanan bir söylem biçiminde kurulmaktadır. Karakoç, *Portreler* kitabındaki “Tuzak ya da Son Günler” öyküsünde inşa ettiği kimlik anlayışı ile J. P. Sartre’ın insan anlayışına karşı bir insan ve düşünce geliştirilir:

Anlıyor ve görüyordu ki, her şey gelip geçiciydi. Baki olansa yalnız Allah’tı. Tek olmak Allah’a mahsustur; mutlak özgürlük de. Mutlak özgür olan sadece Allah’tır.

İnsan ancak Allah'a doğru yol almakla bir parça gerçek özgürlükten tadar. Onun dışında, özgür olmak için toplum ilişkilerinden ne kadar kaçsa bunun bir yararı olmaz. Aksine daha beter bir esirliğe ve mahkûmluğa saplanır. İnsan, sorumluluklar yüklenerek Allah'a yaklaşır ve böylece de özgür olur. Bunun aksi, özgür olmak, adeta sorumluluktan kaçmak olur. Bu kaçma, bir çare değil, tersine, içinden çıkılmaz bir başka tutsaklığın tuzağına düşmekle sonuçlanan zavallica bir girişimdir (s.52).

Karakoç, varoluşçuluktaki insanın kötülüğü düşüncesine de karşı çıkmaktadır. Yazar Müslüman kişinin iman ve Allah inancını bir kimlik söylemi ile ortaya koymaktadır:

İnsan, kötülük yaparak özgür olur" inancındaymışçasına davranan, mutluluğu bu yolda arayan insanlar bulunduğunu biliyordu. Hatta farkında olmayarak belki de çoğu insanlar böyleydi. Ama o bu tesbitinden acı çekiyor, böyle bir gidişten nefret ediyordu. Böyle tutumu lanetliyordu. Kötülük başarının şartı, tohumu gibi benimseniyor çağımızda diye düşünüyordu. Ama bu tavır çağımız için hiç de iyi bir not vermez tarih felsefesinin gözünde inancındaydı (s.53).

“Tuzak ya da Son Günler” öyküsündeki Halil Bey karakteri Karakoç’un sözcülüğünü yapan bir karakterdir. Halil Bey aracılığıyla yazarın belirttiği kimlik biçimi Müslüman öznesinin kimliğidir. Kitapta Halil Bey bir düşünce tipi olarak tanımlanır. Sezai Karakoç’un aksiyon yerine düşünce tipini öne çıkardığı görülür: “Durmadan tahlil ede ede, kendini bir parça tanır olmuştu. O bir ‘düşünce tipi’ydi; ‘davranış tipi’ değildi. Trajedisi de bu noktada düğümleniyordu. Ruhça yükseldiği anlar vardı. O onları yakalıyordu. Fakat onları bütün hayatına yaymaya gücü yetmiyor, güç yetiremiyordu” (s.52-53). Halil Bey’in bir düşünce insanı olmasını sağlayan ise öte dünya düşüncesi olmuştur: “Anne ve babasının ölümleri, yakınlarından kopmalar ve uzaklaşmalar, onu yıllarca hep yoğun bir şekilde fizikötesi üzerinde düşünmeye sürüklemiş, bu düşünmeler mizacını etkilemiş, ona zihni bir insan kişiliği vermişti” (s.49). Halil Bey’in düşündüğü şeyler ise ölüm, özgürlük, madde, dünya üzerindedir: “Yolda giderken, evde, kahvede kısacası her yerde ve her zaman, ölüm, hayatın anlamı ya da anlamsızlığı ve uyumsuzluğu, evrendeki büyük ahenk, özgürlük, sorumluluk, madde ve ruh, insan ve tabiat, tarih ve toplum konuları, onun sürekli düşünme alanının göze batan unsurlarıydı” (s.44). Özgürlük, herhangi bir kısıtlamaya, zorlamaya bağlı olmaksızın düşünme veya davranma, herhangi bir şarta bağlı olmama durumudur.

Sezai Karakoç, bedensel olarak değil akıl ve zihin temelli algılanması gereken özgürlüğü kaybeden insanın ölüme yüz tutacağını ifade eder. Hayatı boyunca özgürlük kavramının içini doldurmak ve hakkını vermek için uğraşan Halil Bey, kaderin çeşitli tuzaklarla onu esir etmek istemesine izin vermez. Halil Bey için özgürlük, kelime olmaktan öte bir yaşam biçimidir. “Bir sefer, yüksek bir memurun evine bırakılacak paketini, o zatın dostu olan babası, yerel deyiş gereği: “köleniz götürsün” dediği için reddetmiş, “ben kimsenin kölesi değilim. Her insan hürdür. Kimse kimsenin kölesi değildir” (s.45) diyerek kaçıp gider. Halil Bey, Sezai Karakoç’un diriliş düşüncesini de temsil eden bir aydın tiptir. Halil Bey’in “Kendi imkânlarıyla kendine taşlık, sert bir arazide bir yol açma” (s.46) uğraşı onun diriliş umudu içerisinde bulunmasını göstermektedir. İsmi Halil olan karakter saflığı, temizliği ve bozulmamışlığı ile anlatılır. Yazarın kimlik söyleminde düşünce tipini öncelediği ve bu tipi önemseydiği gözlemlendiğinden entelektüel bir kimlik ile Müslümanı tanımladığı anlaşılmaktadır. Yazarın Müslüman kimliği, umutlu, imanlı biri olup doğadaki hikmeti bilen ve gören insandır.

Portreler kitabındaki “Geç Kalmış Adamın Hikâyesi”ndeki adam Müslüman duyarlılığına sahip biridir. Babasının isteği üzerine Fatma Hanım’a yardım etmek için başka kentten gelip onu görmek ister ancak Fatma Hanım’a yetişemez. Fatma Hanım ölmüştür ancak adam onu görmese de onu görmek için mücadele etmiştir. Adamın geç kalmış olmasına rağmen gelme isteği ve yetişme arzusu Karakoç’un diriliş düşüncesindeki umudu hatırlatmaktadır. Karakoç’un öykülerinde sefalet ve savaşa rağmen umut tükenmez. Doğa her yanıyla bu umudu insanda yeşertmektedir. “Geç Kalmış Adamın Hikâyesi” metninde yeniden dirilen umutlar hayatın akışında görülmektedir: “Yine de hayat devam ediyordu. Kelebekler uçuşuyor, ağustos böcekleri durmaksızın ötüyor, yedi renkli gökkuşağı ufuklarda gözüküyor, genç kızlar, gene de geleceğe ait düşler kuruyorlardı” (s.14). Öykülerdeki kimlik söylemi, diriliş düşüncesini ifade eden sözcüklerle kurulmaktadır. Metinlerde anne şefkat, gül kokusu, nur yüzlü ihtiyarlar ile; çocuklar, çocukluğun saf temiz inancı ile temsil edilirler. Diriliş düşüncesini ifade eden sözcükler ahir zamanda hala bozulmamış insanların varlığına işaret etmektedir.

Yaşanılan çağı olumsuz imgelerle tanımlayan Karakoç'un modern insanı ise kötücül biridir. Yazarın *Meydan Ortaya Çıktığında* (1979) kitabında yer alan “Kartal” öyküsünde modern insan, “yeryüzünün en aşağılık varlığı” olarak tanımlanır (s.70) “Yer kabuğundaki bütün canlılar alçakgönüllüydü. İnsan denen yaratık hariç. Öbürleri yeryüzündeki alinyazısı sınırlarına saygılıydı. Ama insanoğlu, yeryüzüyle yetinmeyip gökyüzüyle de uğraşıyordu” (s.70). İnsanlar üzerlerine sinen “pis kokular” içindedirler (s.71). İnsanın zavallı küçük bir varlık olduğu söylenir: “Gerçi, kartal, yeryüzünde olup biten şeylere dikkat etmiyordu. Çünkü: onları dikkate değer şeyler olarak görmüyordu. Ufak tefek şeyler, ufak tefek! Usanç verecek kadar yavaş ve ufak kımıldanırlar!” (s.70). İnsanlar, aydınlığın simgesi güneşi yok etmek istemektedirler. Buna direnen kartal en sonunda yenilir ve ölür. “Ziyaret” öyküsünde yeniden dirilen insanlar yaşayan insanların arasına girerler. Ölüler kasabadaki tüm insanların değiştiğini görürler. Kasaba insanları modern insan hüviyetinde anlatılıp ölü olarak tanımlanmaktadır:

Asıl ölü bunlar. Ölmeden önce ölmüşler. Ya da, daha doğrusu, gerçek anlamında ölmeden önce ölmenin de anlamından bir zerre kadar olsun haberdar değiller. Ölmeyi bile hak etmemişler. Ölümden sürgün gibi yaşıyorlar. Yani hiç ölüm nedir bilmemişler. Ölümden habersiz oldukları için ölümler (s.67).

Modern insanın kişiliğini edinmek istemeyen Müslüman kişi ise ancak bulunduğu toplumdan kaçarak bunu gerçekleştirebilmektedir. *Portreler* kitabındaki “Dağ” öyküsünde karakter, dağa çıkıp mağaraya yerleşir. Karakter modern insanın kimliğinden sıyrılıp yeni bir kimlikle var olmaya çalışmaktadır. Karakter kendini bulmak ve Karakoç'un diriliş düşüncesi bağlamında dirilişini gerçekleştirerek var olma savaşı vermektedir: “Belki, sakın düşünmek için. Belki düşünmesine etki yapabilecek bir ortamdan uzaklaşmaktı bu. Çünkü: ne kadar çaba göstermişse istediği asgari ruh diriliği ve güvenliğine erişememişti. Suçlar, derisine batan dikenler gibiydi” (s.99). “Dönüş” öyküsünde yeni bir kimlik için tabiata dönüş bir seçenek olarak sunulmaktadır. Tabiat Batılı kişilikten kurtulup doğulu kişilik edinmede önemli bir seçenektir:

Batı insanına has parçalanma bölünme dramını doğu insanına mahsus bütünlenme, dolunlaşma yasasına çevirebilir. Belki de tabiata dönüşün, bir dinleniş, gerekli bir tatildir. İçindeki yapay yorgunluğu gidermek için gerekli bir geri çekiliştir. Bir güç tazelemesi, bir kısırlıktan kurtuluş, yeniden doğallaşmadır belki de... (s.62)

Sezai Karakoç'un öykülerinde kimlik söylemini belirleyen kıstas dindir. Çünkü Karakoç dinin sanatın da özünü doğuran ana ilkedir:

Ey estetik! Ey sanat! Ey edebiyat ve şiir! Seni doğuran ana öze, yani dine, neden en kısa zamanda, yoz katkılarının, yabancı duygu ve düşüncelerin, yanlışların pencerelerini açıyorsun? Gerekli bir özgürlüğü sömürmüş olmuyor musun? Din ve medeniyetin bu dar kapıdan geçmesi gerekli diyeceksin. Evet, doğru, fakat bir an önce dönmek üzere. Kendi özüne, samimiliğine dönmek üzere. Edebiyat sarhoşluğundan ve aldanışından Havva ve Âdem tövbesine ve inanç özüne, dönmek şartıyla (Karakoç, 2014: 19)

Karakoç'un öykülerinde dinden çıkmak bir kimlik yitimini ifade etmektedir. Bu da özünden kopmak, yabancılaşmak olarak adlandırılır. Karakoç kimlik söyleminde yabancılaşmayı dinin belirlediği yaşam biçiminden ayrılmak olarak ele aldığı için öykülerdeki kimlikler de dine göre anlamlandırılmaktadırlar.

1974 yılında yayımlanan Cahit Zarifoğlu'nun *İns* adlı kitabında bulunan ve kitap ile aynı adı taşıyan öykü ise İslâmî duyarlıklı öykünün kimlik söylemini ortaya koymada tek başına yeterli bir öykü olarak öne çıkan bir metindir. Zaman ve mekân üstü bir insan anlayışının belirlediği öyküde tasavvufi bir gerçeklik üzerinden kurulur. "İns" hayvandan insana ya da beşerden insana, bireyden toplumsallığa, ilkelikten medeniliğe, en genel tanımıyla ins'ten insan olmaya doğru bir dönüşümün öyküsüdür. İnsanın ilkel halinden olgunluğuna ve medenileşmesine dair tasavvufi arka planıyla dolu bir metindir. Dönüşümün temelini fark etmek, düşünmek ve anlamaya dair yolculuk oluşturur.

"İns" öyküsü, İslâmî duyarlıklı öykücülükte insanın kimliğinin ne olduğunu ya da ne olması gerektiğini açıklayan bir metindir. Hz. Âdem ile Hz. Havva anlatısına benzerlikler taşıyan metinde dinî ve tasavvufi terimler oldukça fazla olsa da metnin kendine has bir üslubu vardır. Metnin kimlik söylemini gösteren asıl özelliği insan olmaya dair öne çıkan düşünme seyrini göstermesidir. İns destansı mücadeleler ve epik ifadelerle anlatılır. Bir yolculuk ve arayış metni olarak kurgulanan metin İns'in doğuşu, hızlıca büyümesi, anne babasıyla yolculuğa çıkışı, anne babasının yolda ölmesi, geçisi ve kadınıyla yolculuğa devam ederken yolculuk bir insanlaşma serüvenine doğru gelişir. Çocukları olur ve İns tabiatı, zamanı anlamaya başlar. Çoğaldıkça kendisi dışındaki insanları gözlemler. Etrafında olup bitenleri gördükçe de değişmeye başlar. Ve böylece anlam başlar: "Karanlığın ve sıcaklığın içinde düşünceye

vardı. Anlamak istedi” (s.22). Anlam İns’in değişimini, insan olmaya sürecini başlatır. İns her şeyin nedenini öğrenmeye karar verir. Gözüyle gördüğü, dokunduğu, hissettiği her şeyi anlamaya çalışır. Böylece sorular sormaya başlar:

Bozulmamış olan dağların, ağaçların, başı boş hayvanların nedeni var mıydı? İnsanların çoğalmalarının ve tabiatın gösterdiklerini değiştirmelerinin neden var mıydı? (s.23).

Hayvanı bütün hareketlerinde izleyecek, her sıçrayışını, her kıvrılışını bir manaya getirecek, sonunda onu gerçekten elleriyle tutacak, karnını açacak ve işte anlayacaktı... Suların nedeni var mıydı... (s.23).

Belki de aniden, mecburen anlıyacaktı... (s.23)

İns’in doğadaki değişimi kavramaya başlamasıyla insanlaşma süreci, belli bir kimliğe bürünme evrimi tamamlanacaktır. İns doğadan ve insanından kendisinden anladığı şeyler üzerine değişimde bir kuvvetin olması gerektiğini fark eder. Zarifoğlu, insanın düşünüp anlaması sonucu ulaşacağı kaidenin Tanrı’nın varlığı olacağını gösterir. Ortaya koyduğu kimlik söyleminde de Tanrı’dan bağımsız bir kimliğin olamayacağıdır.

İns, yorumlamaya, anlamaya, görmeye başlayan İns böylece beşerden insana doğru değişim gösterir:

Önce ataları vardı.

Şimdi yoktular: Keçisi vardı. Şimdi yoktu.

Kadınında durdu. Önce kendi vardı, İns, sonra kadını vardı (s.23-24)

Sorgu ve anlam arayışı ile İns değişir. İns var olanları düşündükçe bunları kelimeye dökmek ister. Ancak henüz ilk insan için kelime yoktur. “İns düşünüyordu. Ne gibi düşünüyordu? Kelime yoktu, kelimesiz” (s.35). Ancak İns’in kelime ile ifade edemediklerini doğa ona gösterir. Doğadan gördükçe anlamaya başlar. İns’teki gibi değişim doğada vardır. Hikâye boyunca İns’in değişimine paralel olarak her şey birbirini tamamlayan bir bütün olduğunu vurgulamak için İns’in geçtiği her yer, her şey kendi içinde değişim gösterir.

Herşey sallandı. Uzaktaki ve yakındaki dağlar suyun yüzündeki dal gibi sallanıp yere battılar. Yerden ateşler aktı, duman her yanı kapladı tabiatın gösterdikleri değişmez oldu. Bunlar İnsin gözünün önünde oldu, şaşmadı. Bunlar

hergünde kımıldamıyor olarak gördüklerinin aynıydı, yalnız şekil değişmişti ve kımıldamıyanlar kımıldıyorlardı. Ateşin ve yerin içinde uyuyan can uyanmıştı, yer soluk alıyor içini atıyor, kurtların ve ceylanların birbirlerinden kaçarak yaşadıkları dağları kuşatıp içine alıyordu (s.27).

Doğayı görüp anlayan İns anlam dünyasını zenginleştirir. Böylece insan gibi doğanın da değişimden ibaret olduğu görülür. Öykü boyunca kimlik söylemini belirleyen değişim, var olan her şeyin kaderi olarak metinde yer alır. Değişim ve dönüşüm var olanların kimliğini belirleyen temel olgudur. Her şeyin gerçek özüne kavuşmasını sağlayan değişim ve dönüşüm kimliğin kabuklarını ve özünü birbiriyle olan ilişkisini sağlar. Bu nedenle yazar öykü metnini değişimin mecburiyetiyle sonlandırır: “Ey yeryüzü değişeceksin; ey insanlar, değişeceksiniz” (s.38).

Zarifoğlu “İns” öyküsünde insanın neliğini açıkladıktan sonra diğer öykü metinlerinde modern insanın kimliğine dair söylem biçimleri ile dikkat çeker. “Savunma” öyküsünde modern insan ne olduğu bilinmeyen “üçüncü şey” olarak tanımlanmaktadır:

Okulda aldıklarımın ve kanımdakilerin anlaşıp dışarı ittikleri bir şeydim ben. Üçüncü şeydim. Diğer ikisiyle aramda geçenleri bazen anımsıyorum. Kanımda olan; ateşi seven canlı şeylerdi, kavrayışı ve cevap verışı derhal olan. Derhal. Okuldan aldıklarımın yaptığım düşmanlıklara daha doymadım. Ateşi az olan, ısıtmayan cansız olan. En çok bozulduğum da cansızlıklarına karşı kımıldamaları. Odada yalnız kalınan ölünün çarşafı kımıldatması gibi ve ölü saçın dibinden ter çıkışı gibi(...) Düşünmeme yardımcı oluyorlar. Rahatça kendimi parçalara ayırıyor, bazılarını karşıma alıyor, birini başka bir kente yolluyor, birini uyutuyor, en çok ben olanı da karşıma alıyorum. Böylece onu gözetleyebiliyorum (s.52).

Öyküde modern insan “ateş” ile nitelenmektedir. Ateş hırs ve arzuyu göstermektedir. İnsanın ilkel bir dürtüsüdür hırs. Bilinçaltındaki arzuların insanı ele geçirmesi durumudur. Yazar, “İns” öyküsünde insanın Hz. Âdem anlatısına benzer bir şekilde ilkel insandan medeni insana doğru insanı anlamlandırırken “Savunma” öyküsünde modern insan ise ıkelliğine geri döndürmektedir. Hırslarla ve arzularla yaşamak ıkellik kimliğine saplanmaktır. Yazar hakikatten, doğadan kopan insanın kimliğini medeniyet dışı kavramlarla açıklayarak kimlik söylemini ortaya koymaktadır. “Kentın Ortasında Bir An” öyküsünde modern insan barbarlıkla itham edilmektedir:

Yerdeki can çekişiyor hâlâ dayanıyoruz can çekişmesine, soğuk, saçlarımızı dikleştirten esinti geçiyor durmadan içimizden, yemek anlamsız şimdi, uyumak ve

yorgunluk ve politika, ve sevgi, sanat, yolculuk ve sevgili, - “biz var mıyız” bir ses kimin belli olmadan “hayır ve elbette” yanımdaki isteksiz cevaplıyor onu... (s.74).

Zarifoğlu’nun kimlik söyleminde modern insan, yabancılaşmayla söz konusu edilmektedir. Yazar modern insanın yabancılığını makineleşmek imajıyla işlemektedir. Modern insan “Suçlular” öyküsünde insan makinenin dişlileri arasında kemirilmekte, dişliler onu ezmektedir (s. 103). Makine yabancılaşmanın araçlarından biridir. Makine-insan kendisine, çevresine ve düzene yabancılaşmış kişidir. Makine, insanın ruhunu ele geçirerek insanın her şeye madde gözüyle bakmasına neden olur. Kişiliğinden sıyrılmış, maddeleşmiş insan ise ürkek ve tepkisiz birine dönüşür. “Kentin Ortasında Bir An” öyküde tepkisizleşme makine-insanın tipik davranış biçimi olmuştur. Öyküde anlatılan bir kentte her gün insanlar vurulmaktadır. Öyküdeki olayda da bir yol ortasında bir at arabacısı vurulur. Olay yerindeki polis için at arabacısının ölümü sıradan bir iştir. Polis ve ölünün etrafındaki meraklı kalabalık ölüm karşısında bile tepkisiz bir şekilde olayı gözlemlemektedirler. (s.72)

Mustafa Kutlu ise Batılılaşma ve kentleşme üzerinden kimlik söylemini işleyen yazarlardandır. Kutlu’nun *Yokuşa Akan Sular* (1979) öyküsünde bireyin kentle olan yabancılaşmasından kaynaklı olarak yabancılaşma söz konusudur. Köyden şehre fabrikada çalışmaya giden Bican ve Seydali kentin çalışma hayatından dolayı onları var eden özlerinden koparlar. Bican ve Seydali fitratlarına aykırı bir yaşam biçimi içinde kimliklerini yitirirler. Nitekim Mustafa Kutlu’nun öykülerinde kimlik söylemi kimlik yitimi kavramıyla ele alınmaktadır. Kimlik yitimi ise geleneksel değerlerden modern değerlere doğru olan değişimin sonucunda bireyin kimliğini kaybetmesidir. Yazar *Yokuşa Akan Sular* kitabında kimlik değişimi şöyle ifade etmektedir:

Unut sabah namazında safta durmayı. Nöbettesin. Unut amcaoğlunun cenazesini, fazla mesai. Boynundaki hamaylı çöz at, güldürme kimseyi yavuklunun verdiği çevreyi göstererek. Bak eller dünyayı değiştirmişler, sen de değiştir dünyanı. Yarınlar senin.

Çocuğunu başkaları büyütecek, hafta sonları görürsün. Aşını başkaları pişirecek sen yersin. Karını akşamdan akşama bulursun. Yorgunluktan kemiklerin sızlayacak aldırma. Taksitle al evini, taksitle döşe, taksitle yaşa. Seni de başkaları yaşıyor inan buna. Ziller, düğmeler, levyeler, planlar, çok uluslu şirketler (s.9).

Öyküde yabancılaşma insanın insanlığına yabancılaşması şeklindedir. Dolayısıyla insanın fitratına aykırı bir kimlikle yabancılaşma teması sürdürülür. Kimlik söylemi bir kedi tasviri ile anlatılmaktadır: Bican'ın "ömründe hiç görmediğim" dediği kedi "Kapının ağzında kulağının yarısı kopmuş, tüyleri dökülmüş, meczup" (s.21) şekilde tasvir edilmektedir. Bu kediye göre Bican, "Aslımızı yitirmesek iyidir" (23) diyecektir. Kutlu'nun aslımızı yitirmesek dediği kimlik söylemini açıklamaktadır. Mustafa kutlunun neredeyse tüm öykülerinde kimlik söylemi insanın yabancılaşması konusu üzerinden verilmektedir.

Mustafa Kutlu gibi kent vurgusu üzerinden öyküler yazan Ali Haydar Haksal'ın öykülerinde kimlik söylemi yabancılaşma, aidiyet problemi ve yalnızlık kavramları işlenmektedir. Haksal'ın öykü kitaplarının isimleri bile yabancılığı ve yalnızlığı gösterir. 1990'a kadar yayımladığı dört öykü kitabının isimleri *Evdeki Yabancı* (1986), *Sesim Bana Yetmiyor* (1987), *Sarıldığım Soğuk Bir Ceset* (1988) ve *Sokağın Adı Issız* (1989) şeklindedir.

Evdeki Yabancı (1986) kitabında kimlik söylemi yalnızlık, kirlenme ve körleşme ile ifade olunur. Kitapta İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde sıkça görülen çağ eleştirisi yapılarak kimlik söylemi belirginleştirilmiştir. Öykülerde insanlar yalnız ve yabancılardır. Bu nedenle varlık anlamını yitirmiştir onlarda. Yaşıyor olmak insanlar için bir anlam ifade etmez. Duyarsızlaşma, ilgisiz kalma ve körleşme insanların en bariz özelliğidir. Çevrelerinde olup bitenlerle ilgilenmeyen, tek başına yaşayan, hayatın akışına bırakılmış insanlar Haksal'ın kimlik söylemini vurgulayan unsurlardır. Çağı eleştiren yazarda en önemli konu ise insanın özünü kaybetmiş olmasıdır. Öykülerde insan fitrata uygun olmayan bir çağ düzeni belirgin kılınarak hiçleşmiş ve varlığı anlamsızlaştırılmış bir insan kimliği söylemi verilir. "Yeryüzünün Üzerinde Kara Kargaların Kara Gölgesi" isimli öyküde yazarın tüm metinlerinde işlediği kimlik söylemini belirleyen bir insan tasviri yapılır:

insan enlemi ve boylamı kalmamıştır.

urlardan kurtçuklardan daha önce dökülmüştü, yamrı yumru bacaklar, başkasına boyca ve ence yaradı. kırılan gerdanın altında somuttur bu (s.35).

Şiirsel anlatımlı öykü metninde modern insanın yönünü ve kiblesini kaybettiği izah edilir. Nasıl bir varlığa dönüştüğü tasavvur edilemeyen insan yeni bir şekil ile var

olmaktadır. Ancak bu şekil bir kalıba sokulamamaktadır. Özünden koşmuş olan insan şeklini de kaybetmiştir. Yazar kimlik söylemini “enlemi ve boylamı kalmamak” ifadesi ile açıklarken İslâmî duyarlıklı öykücülükte beliren kimlik söylemini içindeki yönsüzlüğü ve yabancılaşmayı da böylece ortaya koymaktadır.

“Duldada Bir Adam” öyküsünde söylenen “Yeryüzünün karın ağrısını duyan yoktu” (s.30) cümlesi insanların ilgisiz, bilgisiz ve yabancılaşmış kişiliklerini tanımlamaktadır. Öyküde insanın düştüğü ilgisizlik halini gösteren bir durum da yağan yağmuru görememeleridir (s.28). Çünkü bu zamana bereketsizlik hâkimdir. Bereketsiz zamanın yabancı insanları kör bir şekilde yaşamaya çalışmaktadırlar. “Şaşırmışlar” öyküsünde insanın kendisini unutması, bir şaşıрма hali ile anlatılır. Farkında olmama, yaşamı bilmeme, kendini unutma hali bireyin temel içgüdülsü olmuş durumdadır. Varoluşuyla temelsiz, anlamsız yabancılaşmış kişilerdir bunlar. “Dağa Yeni Vuruldu” öyküsünde zamandan şikâyet edilerek yeni zamanın insanların vasıfları eleştirilir. İnsanlarda en büyük sorun hayâ sorunudur (s.51). İnsanların zaman korkuları vardır. Zamana yetişememe, tedirginlik, endişe bir umutsuzluğa yol açmaktadır. Bunun en büyük nedeni özgürlüklerini kaybetmiş olmalarıdır: “Sen bu zaman diliminde hür değilsin” (s.52). Böylelikle yazar çağından memnun olmamayı insanların zamana olan korkularıyla verir. Zaman konusu “Akşamüstü Güzdü” öyküsünde tekrar edilir: “Ve artık zaman çok çabuk geçiyor, bu, bende bir tedirginlik oluşturdu. Umulan şeyler hep bir olumsuzluğa dönüşüverdi, üstüme çöreklenen bir umutsuzluk mu, bir uğursuzluk mu?” (s.53). Çağın insanlarına zaman yetmemektedir: “tik tak /tik tak /değişen ne bu zamanda” (s.53). *Sesim Bana Yetmiyor* kitabında da zamana dair vurgular önem taşımaktadır. “Gecenin Kıyısında Gülün Kokusu” öyküsünde “bütün zamanlar elimden alınmış yerle gök arası engin bir boşluk, sonsuz bir uçurum, elimde tutmaya gücüm yetmiyor” (s.8). “dünya ummadığım korkunç bir hızla dönüyor başımda yetişemiyorum, onunla birlikte durmadan dönüyorum, yetişemedim ama o döngünün hızıyla sürükleniyorum” (s. 15). Zamana hâkim olamayan birey kendisini yaşadığı zamana ait hissetmez. Yazar zamandan şikâyet mevzusunu kimlik söylemini belirleyen aidiyetsizlik kavramıyla açıklamaktadır. Bu da yersiz-yurtsuz kimliği ortaya koymaktadır.

Sarıldığım Soğuk Bir Ceset (1988) kitabındaki “Mavi Gözlü Kuş” öyküsünde aidiyetsiz bireylerin kimliğine vurgu yapılmaktadır.

‘Günlerimi kuran ben değilim, dışımda gelişenleri ve değişenleri önleyemiyorum. bazan bu olanların hiç ayırımına varmıyorum.’ neden böyle olduğunu şaşıyor, bunun karşısında eli kolu bağlı biçimde duruyordu. Biliyordu ki bulunacağı herhangi bir girişimden sonuç alamayacaktı. bazan bu soruyu kendine sormaya yüreklenebiliyor, adeta kendinden kaçıyor. Hızına yetişemediği, farklı bir değişimin karşısındaydı (s.70).

Zamanın hızına yetişemeyen, çağın kendini unutmuş, tanrısını unutmuş, özü yozlaşmış insanından ise umut kesilmez. “Yeryüzünün Üzerinde Kara Kargaların Kara Gölgesi” öyküsünde insanın özü ona hatırlatılarak insana doğru yola getirilmek istenir:

ey kutlu insan

sözümüz, yakarışımız ve isyanımız,

bu isyanımız, ey kutlu ve ey sevgili, kutlu'ya karşı değildir/

hani edebin sınırı aşılsa dizler kırılın

gözler önünde toprağa düşsün, kollar yamrulsun, beller bir yumak top gibi büzülsün akıllar kör bıçak gibi kendini kesmenin ama kendine korkunç ve bitimsiz işkenceler çektirsin ama akıllar o iğrenç varlıklarıyla önlerine dökülsün, bir daha toplanmasın. budur (s.35)

Yazar *Evdeki Yabancı* adlı kitabında yer alan “Evdeki Yabancı”, “Ölen Babamdı”, “Büyüyen Deniz Uğultusu” adlı öykülerinde kitabın önceki metinlerinde işlenen hiçleşmiş insandan farklı olarak hala kendini bilen, yeni nesillere rehber olabilecek insanları ele alır. Üç öyküde de ortak olarak işlenen Mehmet adlı yaşlı bir adam Rasim Özdenören’in *Gül Yetiştiren Adam* kitabının benzeri bir karakter inşası yazılır. Mehmet eve sığınmış, dışarıya sadece namaz kılmak için gider. Ancak eleştirdiği düzen içinde var olmaya devam etmektedir.

Ali Haydar Haksal’ın ilk öykü kitabı olan *Evdeki Yabancı* ismi ile bağlantılı olarak bireyin kendisi, toplumu ve kültürü ile olan yabancılaşması, bunalımlı ruh halleri, yalnızlığa bürünmüş kimlikler ile ifade edilmektedir. Yazarın ilk kitabından sonra da bu konular yazarın kimlik söylemini belirleyen unsurlar olmaktadır. Konuyla ilgili olarak yazar bunu insanın kendisi olarak yaşamamasına bağlamaktadır: “Şimdi; insanlar bireysel ve yeteneklerini ve özelliklerini dışa vuramıyorlar. Ve bu insanların elinden alınmış durumda. Bu iletişim ağı içinde insan kendine ait düşünebilme

yeteneğini kaybediyor. Bu durumda insan bir başkası adına düşünüyor, bir başkası adına yaşıyor. Kendisi olarak yaşamıyor” (Koca-Oğuz,1994).

Ali Haydar Haksal’ın yalnızlığı bütün boyutlarıyla anlattığı *Sarıldığım Soğuk Bir Ceset* kitabı yalnızlığın derinlikli trajedisini anlatan bir kitaptır. Kitap bir yalnızlık metnidir. Yazarın kitabındaki her metin bir karakterin dilinden anlatılır. Bir anne, bir baba veya bir çocuk gözünden yaşanan yalnızlığın boyutu anlatılır. *Sarıldığım Soğuk Bir Ceset* kitabında kimlik söylemini belirleyen yalnızlığın nedeni ise karakterlerin yaşadıkları yer ve zamana uyum sağlayamamalarıdır. Bu bakımdan yazarın kitapta ele aldığı kimlik söylemi anlamsızlıkla kendini bulur. Kitapta yer alan “Gölgemin Üstünde Ayakizleri” öyküsünde kendisi ve çevresiyle uyumsuz insanın kimliği karanlık bir mezara benzetilir:

hiçbir yetenek ve özelliği olmayınca eli kolu bağlanır insanın. nereye gidebilir, sığınabilirdi. ne yana gitse o gölgesini karşısında bulacak, onun içine gömülecekti. bir mezar gibiydi ve karanlıktı. bir sesler duyuyor, başını kaldıramıyordu. bir lanetli gibi, sanki üstüne tükürüle tükürüle geçilip gidiliyordu (s.87).

Öykülerdeki karakterler bulundukları yerden kaçıp kurtulmak isteseler de bunu başaramazlar. İçinde debelendikleri yerin acısını çekerler. Bu acı karşısında ötekilik hissine kapılırlar. “Bu Kentte Düşümün Akşamları” öyküsünde öteki olan karakter “onlar” diye tanınır ve şöyle anlatılır:

‘onlar’ diye mırıldandım. yanımdakiler, inlediğimi sandılar, değildim.

bir deli gömleği giymiştik

asıl renklerini anlamak güçtü

yakalarını kirler yemişti

cepleri yanlarından kopuk

sarkık

gene de elleri ceplerinde

bir volta atar

bazan bir tutuklu gibi bazan bir kral gibiydi (s.106).

Haksal'ın *Sesim Bana Yetmiyor* kitabında yer alan metinlerde de karakterler kendilerini yaşadıkları yer ve zamana ait hissetmezler. Başka dünyanın insanıdır. Aidiyet sorunundaki temel problem yaşanan değişim olgusu karşısında çaresiz kalınmasıdır. Karakterlerde görülen kimlik söyleminin içeriğinde annelerin ve babaların aracılığıyla dramatik bir hayat yaşadıkları gözlemlenir. Kimlik söyleminde Haksal'ın yabancılık, yenilmişlik ve kaybetmişlik hissi bariz bir şekilde açığa çıkar.

“Gecenin Kıyısında Gülün Kokusu” öyküsü bir genç kız ile annesinin ilişkisine dayanır. Annesinin ona belirttiği yaşamı kabul etmeyen ve yeni bir benlikle yaşamına odaklanan genç kız annesi tek başına yaşamasına rağmen onu bırakıp hayatını yaşamak ister. Evde yalnız ve bunalmış karakter olan anne ise yaşadığı zamanın insanı değildir. Anne kendi zamanının insanlarını, hayatını anlayamaz.

dünya, ummadığım korkunç bir hızla dönüyor başımda. yetişemiyorum, onunla birlikte durmadan dönüp duruyorum. dönüyorum, yetişemedim, ama o döngünün hızıyla sürükleniyorum. bütün çabam boşuna mı, ayak diremem boşuna mı? ters dönüyor bu kez eşya, allak bullak oluyorum. karmaşıklıyor ortalık. dönen benim, dönen zamandır, dönen dünyadır (s.15).

Anne evde kısıtlanmış bir halde yalnız ve donuktur. Yaşamı anlamsızlık ve hiçlik ile geçmektedir. Dünyanın gidişatına aklı ermez. Çünkü bu zamanın insanı değildir. Tek çevresi olan kızıyla anlaşılamaz. Değişime direnmek ister ama başaramaz. Böylece terk edilir ve yalnızlığa mahkûm olur. Yazarın aynı kitabındaki “Kuytu Gölgeleler” öyküsünde bu kez bir baba değişime direnmek ister. Baba oğul ilişkisiyle anlatılan öykü iki ayrı dünyanın insanını gösterir. Oğul yeni değerleri temsil ederken baba geleneksel hayatı temsil eder. Baba, oğlunun evi satmak istemesine, içki içmesine ve pavyona gitmesine direnir. Yeni zamanın insanını ve değerlerini bilemez: “Bu kentin içinde gittikçe bir yalnızlık yaşıyor. Alışık olmadığı bir durum, bir yabancılık, bir hüznün kendini iyice çevrelemiş” (s.101). Baba artık aileye sözünü geçiremez. Onun ve sözünün zamanı geçmiştir: “Evin denetimi elinden çıkmış, çocukların her biri kendini bir yana çeker olmuş, kendi başlarına buyruklar. Kendisine bağlı olan eşi bile, onu artık dinlemiyor, son zamanlar bir tuhaflaşmış” (s.112). Aileyi temsil eden ev artık eskisi gibi değildir: “Bu evin tadı kaçmış bir kez, benim anlayamadığım bir takım şeyler oluyor, bu benim de gücümü aşıyor” (s.113). Oğlunun değişimi onu korkutur. Oğlu uğursuz bir eldir. “Bir el bu evin içinde dolanıyor, benimle ilgili ne varsa alıp

götürüyor, uğursuz bir el” (s.117). Buradaki “uğursuz el” sözcüğünün yabancı anlamını da verdiğini belirtilebilir.

Öyküde geleneksel olan babanın yaşadığı yabancılıktan farklı bir yabancılaşma ise oğulda görülür. Oğul bir başka yönden yabancılık çeker. Oğul yeni hayat değerleriyle yaşamak isterken ailesinin eskide kalmışlığını yadırgar: “Ailede hepimiz birbirimize birer yabancıyız. Onlar bütünüyle bana yabancı, nasıl onlarla bir arada olabiliyorum, doğrusu anlayabilmiş değilim” (s.103). Metinde yabancılaşan öznelere birbirleriyle uzaklaşırlar. İki ayrı dünya anlayışına sahip olurlar. Yazarın her iki tarafa da eşit yaklaştığı görülür. Baba ve oğul kendi diliyle kendi hayatını anlatır. Yazar müdahale etmez. Bu yönüyle değişen yaşam koşulları iki dünyanın kendisini anlatmasına dayanır. Öykü sonunda baba ile oğul kavga ettiği sırada baba merdivenden düşüp ölürken yazar kaybetmişlik ve aidiyetsizlik ile gösterdiği geleneksel kimliklerin ölümünü de böylece göstermiş olmaktadır. Bu bakımdan Haksal’ın İslâmî duyarlıklı öykü anlayışında kimlik söylemini kaybetmişlik üzerinden sergilediği ortaya konmuş olur.

Ali Haydar Haksal’ın *Sokağın Adı Issız* kitabında yer alan birçok öyküde kimlik söylemi yine yaşanan yer ve zamandan memnun olmayan, karanlık bir bakışla ve bir trajik ruhla yaşanan çağa bakıldığı görülür. “Ruhuma Kanat Vurur Kuşlar” adlı öyküde kadın karakterin bunalmış, huzursuz hayatına odaklanılır. Kadın yaşadığı yerden, hayattan zevk almaz. İnsanları kendisine benzeterek her şeyi sevimsiz görür: “ne yanıma dönsem karanlık görünüyor. insanların yüzleri asık, gözleri donuk, bakışları sabit v sevimsiz. çünkü benim görünüşüm bundan ayrı değil” (s.62). “Bir Gecenin Yarısı” öyküsünde zamanında akışına ayak uyduramayan insanlar vardır: “dünya donuk bir zaman geçiriyor” (s.75). Karakterler zamanın kendileri dışında aktığını belirtirler: “gücümün ötesinde bir zaman akıyor. ... dış dünya ile kendi aramda gelir giderim, biliyorum bu da beni aşar. Dünya bu kadar karanlık mı, önümü neden seçemiyorum?” (s.78). Öyküde yalnızlık ve bunalım içindeki karakterler varlıklarını sorgular, kendilerini anlamsız olarak değerlendirirler:

bu dünya ne zaman kuruldu, ben neresinde yer aldım, bilmiyorum (s.81).

kimin adına konuşuyorum, beni konuşturan ne? başımda dönen, ne yıldızları olan, ne de ufku olan bir dünya. içimde durmadan kararan ve giderek de artan ne?

dünyam daralıyor, gittikçe balçıklara gömülen ve orada sürüklenen biriyim. hiçbir güce, zorbalığa karşı koyamıyorum (s.81).

“Gül/Deren” öyküsünde de aynı tavır tekrar edilir. Öyküde insanlardan nefret eden, onlarla konuşamayan, onları canavar olarak gören karakterler bulunur: “Bu dünyanın insanları çok karanlık, ruhları karanlık” (s.98). Metinde verilen karanlık imgesi Haksal’ın olumsuzlukları betimlemek için en çok kullandığı metafordur. Karakter yaşadıkları psikolojik durma bağlı olarak dünyayı ve zamanı tanımlarlar. Bu nedenle varlıklarını anlamsız bulan karakterler dünyaya dair duygu ve düşünceleri de olumsuz olarak belirir.

Söylenmeyen (1975) kitabında Durali Yılmaz çağdaşı olduğu insanları içinde bulundukları yaşam formlarının sevgisiz, mutsuz ve yabancılaşmış özne oluşlarıyla eleştirir. Yaşadığı dünyayı bilmeyen, anlamayan, onu hoyratça kullanan insanların ele alındığı öykülerde huzursuz, heyecansız insan betimlemeleri ile ortaya bir kimlik söylemi konulur. Ortaya konulan kimlik söyleminin arkasında yatan neden, üzerinde yaşanılan dünya düzeninin çarpıklığı ve insanın doğayla ilişki biçimidir. Maneviyattan uzak, hırslar ve arzular ile bakılan yeryüzü insanı yabancılaştırmıştır kendine. Kentte modern bir yaşam içinde tabiattan kopan insan bu yönüyle özünden de kopmuştur. Hem modernite hem de kent, kimlik söylemini belirler. Arzuların modernitenin huzursuzlukları ve şehrin biçimi sonucu insanın kimliğinin olumsuz niteliklerini gösterir. Tüm öykü metinlerinde ise içten içe bir kurtuluş umudu vardır. “Kumru” öyküsünde insanlar tarafından seilmeyen kumrular anlatılır. Anlatıcı insanların kumruları sevmemesine anlam veremez. İnsanlar kumruları tanımadığı, onların yaşamına dair maceralarını bilmediği için sevmez. “Kumruların kısa süre insanlık yaşamlarını ve sonsuza dek uzanacak olan kuş yaşamlarını anlayacak güç yok bu insanlarda” (s.22). İnsanların kendilerinden başka doğadaki diğer varlıklardan uzak oluşu, kendi özünden kopması olarak verilir. Topraktan, tabiat içindeki güzelliklerden mahrum olan insanlar bu nedenle acılar içinde yaşarlar. “Derenin Kanı” öyküsünde yabancılaşan ve özünü kaybeden insanın temel nedeni doğadan uzaklaşmasıdır. İnsan bu durumda yalnızlığa ve kimsesizlik içindedir. “Dünya daralmağa başlamıştı” (s.49). İnsanın kendini yeniden keşfetmesi için doğaya açılması gerekir. Doğaya açılan insan her şeyi çözüme kavuşturabilir. Doğaya bakarak kendinde biriken tüm sorunların

cevabını burada bulabilir. İnsanlar doğa içindeki mucizelerden, güzelliklerden habersiz olduğu için ölü gibi yaşamaktadırlar.

“Yılanı Öldürmek” öyküsünde dünyada yaratılan varlıkların neden yaratıldığını sorgulamayan insanlar yılanları öldürür. Zararsız yılanları öldüren insanlar doğayı bilmediği için hikmetsiz yaşar, bu nedenle başka birçok kötülüğün olmasına neden olurlar. “Biz, yılanların öldürdüğü kimseleriz” şeklindeki bir ses insanı adeta tehdit eder. İnsanların bilgisiz, acı dolu, sevgisiz bir hayat yaşadıkları söylemi “Camdaki Dünya” öyküsünde de sürdürülür. Öyle bir dünyada yaşanılıyor ki insanlar savaşlar, yoksulluklar, acılar içinde debelenmektedir. Anlatıcı camın buğusuna çizdiği dünya ile dünyadan memnuniyetsizliğini ifade eder: “Dar bir kuyudayım; üstüme taş yağıyor” (s.11). Dünya kuyusu anlatıcıyı her şeyden nefret hale getirmiştir. “Ey insanlar, kurduğunuz düzenlerle kendi kendinizi dişlemekten bıkana dek sürdürün bakalım çabalarınızı” (s.11). Gösterilen insan tasavvuru tümüyle olumsuzdur. Öyküde cama çizilen dünyada anlatıcı var olan yerleşik dünyadan ayrı, kendi düşsel dünyasını çizer. Var olan dünyanın mutsuzlukları ve acıları anlatıcıyı ruhsal bunalımlara sürüklerken anlatıcı hayali tasarımlarla tabiat özlemi içerisinde. “Uyur Gezerler Kenti” öyküsünde insanların ölü gibi yaşadıkları söylenir. “Gölgeler” öyküsünde ise bu kez geçmişini unutan, tarihindeki kahramanlıkları umursamayan, kendini bilmeyen insanlar verilir. İnsanlar kendilerini takip eden gölgelerinin vehmi ile ruhsal çöküşe girdikleri şeklinde bir tasvir verilir. Öykülerde insanlar her anlamda kuşatılmış ve çaresiz durumdadırlar.

Dünyada yaşanan kriz ve insanın düştüğü çöküş karşısında yazar umutsuz değildir. Her şeyin çözümünü veren ve yazarın diğer metinlerde ortaya koyduğu kimlik söyleminin çözümü içeren öykü sembolik bir dille anlatılan ve yeniden doğuşu anlatan “Söylenmeyen” öyküsüdür. “Söylenmeyen” öyküsü Sezai Karakoç’un diriliş düşüncesini hatırlatan bir metindir. Toprağa gömülmüş, yok olmuş denilen bir düşüncenin bir karakterde yeniden doğmasını konu edinen öyküde sembolik bir dille karanlığın çöküşü, aydınlığın doğuşu anlatılır. Yaşanan zulümler, savaşlar, yoksulluk ve karanlığa karşı anlatıcı yeni bir dirilişin merhamet duygusuyla yaklaşır insanlara: “Yeni bir dirilişin getirdiği kalbimle acımak istiyorum onlara” (s.41). İnsanların bulunduğu duruma karşı yazar, bir dirilişin kapısını açar:

Yeniden doğuyorum. En yüksek dağın göğsünde parlayan damlacık gibi, büyüye büyüye tabanda dereleşen, meçhulde denizleşen bir su damlacığı gibi. İnsan suyuyla sulanmış toprak doğuşumu yeniliyor. Bütün insanlığı yıkayacak, yeni bir oluşa götürececek abıhayat gibi doğuyorum. Bütün ölümleri yenip, ölememesine geliyorum (.s43)

Yeniden doğuş ya da ihya, İslâmî söylemde Karakoç'un diriliş düşüncesiyle anlam bulur. Karanlıktan aydınlığa, çöküşten zirveye, alçaklıktan medeniliğe doğru bir ihyadır bu. Durali Yılmaz'ın metinlerinde 'söylenmeyen' şeklinde geçen ve metaforik olarak ortaya konulan düşünce biçimi ise İslâmî bir düşünüş ve yaşayıştır. Yılmaz'ın öykülerde bir kimlik söylemi biçiminde ortaya koyduğu insanların mutsuz, sevgisiz, acılar ve savaşlarla geçen hayatlarındaki eksiklik, 'söylenmeyen şey' olarak da ifade edilen İslâm'dır. İslâm'la ifade olunan ise Müslüman öznedir.

Yazarın modern dünya sistemini ve insanların bunalımlı bir çağ tasviriyle yansıtması önemlidir. Müslüman kimliğinin bir anlamda yersiz-yurtsuzluğunu gösteren metinlerde, insanların huzursuz olmalarındaki temel neden İslâmî bir yaşam formu içinde bulunmayışlarıdır. İslâmî yaşam formundan mahrum, bu nedenle yabancı, bilinçsiz, yalnız ve bunalmış insan tipi güncel zamana ve modern dünyaya bir eleştiri olarak verilir. Durali Yılmaz öykülerinde ortaya koyduğu soyut dünya düzeni ile İslâmî kimliğin modern zamanlardaki mutsuzluğunu ifade eder. Doğayı, tabiatı görmeyen, bilmeyen, zulme, savaşlara, karanlığa boğulmuş dolayısıyla topraktan ve sudan uzaklaşmış olan insanlar kendilerinden uzaklaştıkları gerekçesiyle kimliklerini kaybetmişlerdir. Arka planda modernite ve büyük şehirlerin kaosu içinde yabancılaşan kimliklerin ortaya konulduğu metinlerde kimlik söylemi her yeni ihtimalde söylemeyen bir ihyayı beklemektedir.

Şevket Bulut'un *Kefensiz Ölüler* (1984) kitabında yer alan bazı öykülerde kimlik söylemini gösterir nitelikte bazı dikkat çekici unsurlar bulunmaktadır. Kitapta yaşadıkları yokluk ve zulümlere rağmen Anadolu insanının mert, yiğit, merhametli ve dindar kişiler oldukları öne çıkartılır. Anadolu'daki bürokrasi ve okumuş kesim kötü ve acımasız olarak işlenirken yoksul vatandaş olumlu niteliklerle ele alınır. Güneydoğu Anadolu bölgesi insanları üzerine yoğunlaşan kimlik söyleminde cesaret, yardımseverlik, saflık ve masumiyet gibi kavramlarla kimlik söylemi ortaya konulur. "Kefensiz Ölüler" öyküsünde yaşadıkları kıtlığa rağmen dinlerine uygun yaşamak isteyen köylüler ölülerini kefenle defnetmek isterler. "Halo Mecit'in Firarı" ve "Mert

Düşman” öykülerinde kabadayı olan Halo Mecit, cezaevinde müdürün zulmüne uğramasına rağmen mert ve merhametli bir şekilde ona yaklaşır. “Fıstık Ezmesi” öyküsünde rüşvet almayan, işini düzgün yapan memurlar konu olurken “Bir Tanker Su” öyküsünde işine hile karıştırmak istemeyen sondaj işçisi Kuyucu Memik’in helal kazanç çabası anlatılır. “Eşkiyanın Kanunu” öyküsünde hakkını kimseye bırakmayan eşkiyalar vardır. Öykülerdeki karakterler temiz, namuslu, dürüst insanlar olmaya gayret eden, değerleriyle yabancılaşmayan insanlardır. Yabancılaşan insanlar ise taşraya ait değerlerden sıyrılan, “kentli olan” yakıştırmasıyla açıklanırlar.

Şevket Bulut’un metinlerinde açığa çıkan kimlik söylemi dindarlık bilinci ile anlam kazanan bir kimliktir. Temiz, namuslu ve dürüst olarak gösterilen karakterlerin bozulmaya meyilli imtihanlardan geçseler de sahip oldukları dindarlık bilincinin onlara verdiği ahlâk ile bozulmazlar. Kimlikleri ile taşradaki düzen içinde yaşamayı seçerler. Yazar dindarlık bilincini ise yerlilik ve millîlik anlayışı üzerine kurar. Karakterlerdeki kimlik yapısı yerli bir dindarlık ile tescillendirilir. Yerli kimlik vurgusu bireyi değil, cemaat içinde yaşayan ferdiyetle ilişkilendirilebilir. Öykülerdeki geleneklerine, örf ve âdetlerine bağlı olan insanların kimlikleri toplu olarak yaşadıkları cemaat yapısıyla anlam kazanır.

Şevket Bulut’un öykücülüğünde bireycilik değil toplumsal kimlikle var olan insanlar değerlidir. Taşra söylemine de uygun olan bu kimlik söyleminin cemaate yapısına dayalı bir şekilde kurulduğu, içinde bulunulan cemaatle anlam bulan kimlikler olduğu söylenebilir. Şevket Bulut’un olaylara dayanan öykücülüğünde karakterler yaratılarak olay anlatılır. Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Şevket Bulut gibi yazarlar Anadolu insanının irfanıyla var olduğu, geçen bin yıllık süreçle olgunlaşan bir kimlik ile insanların hareket ettiği vurgulanır. Bu süreçte savaşlar, kıtlıklar, türlü acılarla yaşayan insanlar birebirleriyle günümüze ulaşmışlardır. Anadolu manevi bilinçle var olmuştur. Manevi bilincin şekillendirdiği kimlikler dindar ve maneviyatlı kişiliklerdir. Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Şevket Bulut gibi yazarlarda bu yönüyle birey değil ferdiyetin öne çıkarıldığı, ferdin ise içinde bulunduğu cemaat ile şekillenen bir yapısı olduğu görülür. Ali Haydar Haksal’da ise fert değil birey vardır. Bu nedenle bireyler yabancılaşan, yozlaşan kişiler olarak temsil edilirler. Yazarın mekân söylemi bağlamında anlamlandırabilecek bireyleri yalnız

kişiler olarak dikkat çeker. Haksal’ın bireyleri kibirli, ukala kişiler olarak değil düzen içinde sinikleşmiş, kimliğini kaybetmiş kişilerdir.

İslâmî duyarlıklılı bazı öykü metnlerindeki kimlik söylemi Rasim Özdenören’in *Gül Yetiştiren Adam* romanında verilene kimliğe birebir benzer bir şekilde verilmektedir.

İsmail Kılhoğlu’nun *Ateş Yalını Üstünde Bir Toplantı* kitabında yer alan “Yalnız Bırakılmış Adam” öyküsünde yalnız adam Tanrı’dan ve maneviyattan uzaklaşmış insan kalabalığından kaçmak için yalnızlığa kaçar, yalnızlığını da en iyi yaşadığı evine kapanır. “İçimde ‘bana bir insan gerek’ sessizliği çnlıyor, bu çnlayış ‘kanla boğulmuş sevgiden’ ile kesiliyor. Yeniden eve yöneliyorum” (s.9). Öyküde ev bir sığınaktır. Kendini kaybetmiş bir toplum içinde karakterin kendini en iyi bulduğu yer evdir. Ev bir teselli mekânıdır. Evde var olur, ele var olur.

Ali Nar’ın *Kan Denizi* kitabında yer alan “Yabancı” öyküsünde Müslüman öznenin modern zamanda yabancı kalması işlenir. Öyküde konu edinilen Hicri Bey yaşadığı İzmir’de kendisini ait hissetmediği bir dünya içindedir: “Ve Hicri Bey yürüdü, frenk mukallidi insanlar arasından geçti, frenkvari caddeleri çiğnedi, frenk stili fuar kapısından dalıyordu” (s.32). Hicri Bey tipi öykü metnlerinde çokça işlenen yabancı tipini gösteren bir tiptir.

Necip Fazıl’ın “Mini Etek” öyküsünde yabancı kalan bu kez yaşlı dede karakteridir. Osmanlı paşası Miralay Sabri Efendi torunlarının mini etek giymesine şaşar. Mini etek giyen torunu Birsen’in yüzüne kezzap döker, kız kör kalır. Mahkemede yargılanıp hapse düşer. Dede yaşadığı zaman karşı sürekli ölmek isteğindedir. Torunlarının modern yaşamı onun kendisini yabancı görmesine neden olmuştur.

Buna benzer bir karakter de Sadık Yalsızuçanlar’ın *Şehirleri Süsleyen Yolcu* kitabındaki “Riyad” öyküsünde bulunur. Kâmil Baba adlı karakteri Gül Yetiştiren Adam karakterine benzer. Kâmil Baba yaşadığından düzenden memnun olmayan, çevresiyle uyumsuz bir yabancı kimliktir. O da iç dünyasına kapanmış, içindeki hayatıyla var olmaya çalışır. Evin bahçesine ektiği çiçeklerle oyalanır, çiçeklerle konuşur, hayaller kurar, geleceğe dair umutlar besler. Kâmil Baba, doğacak torununun

isminin Riyad olmasını ister. Riyad büyüdüktan sonra Kâmil Baba'nın umutlarının temsilcisi olur, düzene başkaldırır. Düzeni değıştirir ve dönüşüm başlar (s.23).

Görüldüğü üzere kimlik söylemi modernite ile anlam kazanmaktadır. Yazarlar modernleşmeyle birlikte insanların fitratlarının değıştiğini ileri sürerler. Buna da yabancı bir kimlikle tarif ederler. Yabancı olmak ise yersiz-yurtsuz ve bir anlamda hiç olmaktır.

4.3 “Adamlar” Söylemi

1960-1990 döneminde İslâmî duyarlıklı öykü metinlerini üreten tüm yazarlar erkektir. Bu nedenle yazılan metinler eril bir duyuş ve düşünüş biçimine dayanmaktadır. Bu durum “Adamlar Söylemi” şeklinde ifade olunabilecek bir konuya işaret etmektedir. Adamlar söylemi, önemli bir kimlik biçimi olarak açıklanmaya muhtaçtır

Öykülerde kimlik söylemini gösteren aksiyon tipi, düşünce tipi, yazar tipi, dava tipi gibi kimlikler “adamlar” üzerine kurulmaktadır. Yazarların eril bir dil ve anlatım ile kurdukları karakterlerinin arka planında geleneksel yaşam biçiminin etkisi bulunmaktadır. Kültürel bir durumu izah eden erillik, modernizmin sıkça işlediği kadın figürünü bilinçli olarak işlemez. Adamlar, babalar ve oğullar ile anlam kazanan öyküler, ataerkil aile ve toplum yapısını göstermektedir. Bu durum yazarların toplumu algılama biçimlerini, toplumsal kültür kalıplarını ve iktidar mekanizması gibi yapıları nasıl düşündüğünü gösteren bir nitelik taşımaktadır. İslâmî söylemde söz konusu olan bu durum Türkiye'deki modernleşme süreci bakımından da değerlendirilmektedir. Ayşe Saraçgil Türk modernleşmesinin yukarıdan aşağıya doğru yapılan modernleşme şeklinde “ataerkil yapılarla modernizm arasındaki ‘pazarlıklı’ ilişki” olduğu belirtir. Saraçgil, erkek ve kadın bedeni üzerinden kurgulanmış edebî metinleri analiz ederken ataerkilliğin kurgulanışına dikkat çekmektedir. Saraçgil, modernleşme döneminde edebî kurgunun arka planında erkeklik kavramının inşa edilip yeniden düzenlendiğini belirtmektedir (Saraçgil, 2005:10-13),

Öykü metinlerinde görülen adamlar söylemi Türkiye'deki yerlilik söylemiyle de ilişkilidir. Fırat Mollaer'e göre Türkiye'deki yerli söyleminde adamlar, düzenin

muhafaza edecek kahraman figürünü göstermektedir (Mollaer, 2018: 137). Mollaer’e göre yerlilik öncü adamları sever. Öncü adamlar edebî metinlerde parlatılarak epik anlatılar eşliğinde kurgulanmaktadırlar: “‘Eve dönen adam’lar, ‘yedi güzel adam’, ‘gül yetiştiren adam’, ve ‘toros yüzlü adam’dan uzun adam’a... Bir kahramanlık fikrini merkezleştiren eril bir antropolojiye yaslanır” (Mollaer, 2018: 138). Mollaer yerlici söylemde adamların işlevinin ne olduğuna önem verildiğini aktarır: “Yerlici büyük adamlar genellikle entelektüel kapasitelerinden ziyade belli bir türde hareket etme yetenekleriyle öne atılırlar” (Mollaer, 2018: 139). Buna benzer durum öykülerde de bulunmaktadır. Öykülerde adamların genellikle otoriter kişilikleri ile öne çıkarıldığı görülmektedir. Mollaer bu durumu Max Weber’in karizmatik kişilik kavramı ile açıklamaktadır. “Karizma yalnızca içsel irade ve denetim kabul eder... Karizmatik egemenlik... bürokratik egemenliğin tam karşıtıdır... doğası gereği ‘kurumsal’ ve kalıcı bir yapı değil, kurumsal kalıcılığın tam tersidir, özellikle ‘saf’ tipinin bulunduğu yerlerde” (Mollaer, 2018: 139). Öykü metinlerinde en çok işlenen kimlik biçimi olan baba, karizmatik otoritesinin simgesi olarak var olmaktadır. Modernleşme ile birlikte babanın fonksiyonunda azalmalar meydana gelmiştir. Yazarlar babaya daha çok ilgi göstererek onun aile ve toplum içinde geriye düşmesiyle değişim ve yozlaşmanın başladığını göstermektedirler. Bu nedenle baba, yazarlar tarafından İslâmî kültür ve geleneğin koruyucusu hüviyetindedir.

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde dindarlık söylemi ile şekillenen bir cinsiyet ve beden anlayışı bulunmaktadır. Öykülerdeki bedenler erkeklerin kimlikleri ile temsil edilmektedir. Yazarlar; cemaate dayanan bireylik, Osmanlı İmparatorluğu’nun kültürel temellerinden gelen geleneksel aile bağları ve İslâmî kültürle oluşan cinsiyet dengeleri gibi kodlar üzerinde durarak cinsiyete dayalı kimlik biçimlerini kurgulamışlardır. Bu kapsamda erkek cinsiyeti öne çıkarken bunda yazarların erkek olmasının yanı sıra kadının kamusal alandaki yerine de vurgu yapılmaktadır. Edebî metni bir kamusal alan olarak gören yazarlar, kadın değil adamlar bağlamında kimlikler oluşturmuşlardır. İslâmî toplumsal kimliğin belirleyici olduğu adamlar söyleminde erkekler ailenin otoritesini ve toplumun aksiyoner tipini oluşturmaktadır.

Öykülerde adamlar söylemi “adam olmak” üzerine kurulan bir dille inşa edilmektedir. Nitekim öykülerde adam olmak deyimini sıklıkla geçmektedir. Mustafa

Kutlu'nun *Ortadaki Adam* kitabında yer alan “Bir Mektup” öyküsünde adam olmanın ne demek olduğu açıklanmaktadır. Adam olmak kimsenin adamı olmamakla önce izah edilir. Dinini, imanını, namusunu, şerefini, insanlığını bırakmayan insanlar adam olmak ile ifade edilir. Bunlara sahip çıkmayalar ise birilerinin adamı olarak tanımlanmaktadır (s.77). Kutlu'nun *Yokuşa Akan Sular* eserindeki “İkindiyi Kılmak” öyküsünde kentte yabancılaşan ve değerlerini unutan insan, “adamlıktan çıkmak” ile ifade edilir (s.48). İslâm Yaşar'ın *Çınlayan Kubbeler* kitabında yer alan “Köye Gelen Yabancı” öyküsünde kentte okuduktan sonra değişmeden köyüne dönen Aladdin'in adam kaldığı söylenir: “- Oğlum. Ben senin mühendis olduğunu duymuştum emme, adam olduğunu duymamıştım. Allahıma çok şükür şimdi adam olduğunu da gördüm. Bizim köyümüzden de adam çıkarmış dedim. Ölsem bile gam yemem gayri” (s.11). Şevket Bulut'un *Al Karısı* kitabında yer alan “Güveyi” öyküsünde ise adam söylemi erkeklik ile anlam kazanır. Öyküde gerdek gecesinde büyü ile erliği bağlanan Ömer bunu kimin yaptığını öğrenince silahını alıp onu vurur.

Adam kelimesi bazı öykülerin başlığında da bulmak mümkündür: İsmail Kılıhoğlu'nun, *Ateş Yalımı Üstünde Bir Toplantı* kitabındaki “Yalnız Bırakılmış Adam”, Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* kitabındaki “Bir Adam”, Sezai Karakoç'un *Potreler*'deki “Geç Kalan Adamın Hikâyesi”, Durali Yılmaz *Akrebın Dansı* kitabındaki “Sevgiyi Öğrenen Adam” ile *Gel İçimde Ağla* kitabındaki “Şiir İçin Yaşayan Adam” ve Ali Haydar Haksal'ın *Evdeki Yabancı* kitabında yer alan “Duldada Bir Adam”, “Adam Ölmek Bilmiyor” adlı öyküler başlığında adam geçen metinlere örnektir. Öykü metinlerinde adam kelimesinin geçmediği metinler ise erkek karakterlerle inşa edilmektedir. Öykülerin neredeyse tümü erkek karakterler etrafında dönmektedir. Kadın karakterlerin işlendiği metinlerde bile kadın, erkek ile anlam bulmaktadır. Yazarlar işledikleri olayı veya durumu erkek karakterlerin dünyasındaki gelişmelerle açıklamaktadırlar. Görüldüğü üzere adamlar söylemi İslâmî duyarlıklı öykücülükte temel bir kimlik biçimi olarak yer almaktadır. Adamlar figürünün bu kadar çok işlenmesi ise “düzeni muhafaza edecek bir kahraman figürüne duyulan inanç beslemektedir” (Mollaer, 2018: 137).

4.3.1 Dava Adamı Kimliği

Dava adamı tipi, İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde adamlar söylemi içinde değerlendirilmesi gereken bir kimlik biçimidir. Dava adamı, öykülerde inşa edilen “adam olmak” söylemiyle ilişkili bir özelliğe sahiptir. Dava adamı tipi dönemin siyasal ve kültürel yapısı içinde Müslüman kişiden beklenen eylem, düşünce ve duruşu gösteren aksiyoner tiptir.

Söylem bağlamında dava, insanlar arasındaki bilinç durumunu ifade etmekte olup bireyin sosyal, siyasal ve kültürel ilişkilerini belirleyen eylem ve düşünceleri gösteren bir imgedir. Dava imgesinin referansı, İslâm inancında mutlak bilgi kaynağı olan Kur’ân-ı Kerim’dir. Dava tipi ise idealist kişiliği ile dikkat çekmektedir. Modern zamanlarda gerçekleştirilecek bir “İslâmî diriliş” veya “İslâmî uyanış” için mücadele eden, insanları uyaran ya da onları uyandıran bir bilince sahiptir. Öykülerde dava tipi geleneksel imgelerle inşa edilen değil, modern zamanların bireyi olarak kişilik kazanmış bir kimliğe sahiptir. Toplumsal hareketler içinde değişime karşı direnen, insanların da direnç göstermesi için onlarla birlikte örgütleyici bir misyonla hareket etmektedir. Bu nedenle modern zamanların toplumsal düzeni içerisinde anlam kazanan bir tiptir. Özellikle İslâmî kesimdeki geleneksel değerlerin yozlaşmasıyla oluşan kriz durumlarında ortaya çıkan bir hüviyeti bulunmaktadır. Kriz durumlarında birlikte olduğu cemaati duruşu, davranışları, düşünceleri ve hitabetiyle etkilemektedir. İslâmî değer ve yaşam biçimine adanmış bir kişi olan dava adamı, canı ve malı ile bu uğurda mücadele etmektedir. Kendisi için değil inancı, değerleri, memleketi için mücadele ettiğini göstermektedir. Öykülerdeki dava adamları İslâm dinini savunmak, kendini ve çevresini modernitenin kötülüklerinden korumak ve kurtarmak için mücadele etmektedir. Dava adamı tipi İslâm davasını sahiplenene, İslâm davası için mücadele eden tip olarak öne çıkarılmaktadır.

Mustafa Kutlu’nun dava adamı tipini işlediği öykülerinden biri *Ya Tahammül Ya Sefer* (1983) öyküsüdür. Öyküdeki Murat karakteri İslâm davasına inanmış, ömrünü bu uğurda harcayan bir tiptir. Murat, yayıncılık faaliyetleri ile İslâm’ı yeni nesillere aktarma mücadelesi verirken bir medrese binasında İslâmî anlatma derdindedir. Öykünün girişinde Murat ve arkadaşlarının davaya olan inançları görülür.

Murat medresede yetiştirilen gençleri eğitirken onların İslâm davasının yılmaz erleri olarak gösterir: “Sizler dâvanın yılmaz erlerisiniz, bu dâva sizlerin omuzunda yükselecek” (s.8). Davanın amacı “memleketin çilekeş insanlarına” İslâm’ı anlatmaktadır. Öyküde yazar bir dava adamı portresi çizerken davadaki asıl amacın ne olduğunu izah eder:

Memleket kendisine sahip çıkacak, bu çilekeş insanları tutup kaldıracak, şu çorak toprakları yeşertecek nesillere muhtaçtı. Kitaplara, kütüphanelere gidiliyordu. Yaz sıcakları bastırıp, deniz mevsimleri açılıp, herkesler plâjlara, kırlara, kızlı oğlanlı toplantılara koşarken onların içinde dâvanın sönmeyen ateşi (s.8).

Murat medresede kurduğu dergi bürosunda yanında çalışan kunduracı Kerim ile davanın değişmeyen tipleridir. Öyküde konu olan iktisat profesörü Asım Bey ile siyasete atılıp bakan olan Yunus, üniversite yıllarında Murat’ın yanında eğitim almış, onunla aynı davayı sürdürmüşlerdir. Murat’la birlikte üniversite gençliğine ulaşabilmek ve dava anlayışını yaymak için bir dergi çıkartırlar (s.8). Dergi ile halka ulaşmak niyetindedirler. “Halkımız dâvamızın direği”dir (s.9) sözüyle halk içinde İslâm davasını diriltmek isterler. Derginin satıldığı her bir âdeti davayı omuzlayanlar için büyük bir kahramanlık olarak görülür (s.46). Dergi çıkarmak, öğrenci yetiştirmek, onları davaya kazandırmak, onlara çeşitli meslekler öğretmek, ilmi çalışmalar içinde bulunmalarını sağlamak gayesi ile davayı sürdürürler.

Öyküde dava adamı tipinin değişmesi söz konusudur. Yazar, dindar kesimlerde oluşan değişimleri göstermek için Murat’ın yanında eğitim alıp burada yetişen Asım ile Yunus karakterlerinin değişimini göstererek dava inancının nasıl ve neden kaybolduğunu anlatır. Fakat herkes değişirken öyküdeki değişmez dava adamı Murat değişmez. Murat’ın uğraşları zamanla öğrenciler üzerinden etkisini kaybeder. Öğrenciler mezun oldukça medreseye uğramaz olurlar. Medresede ders veren hocalar yavaş yavaş ölür (s.11). Zamanla nesil değişir, dava bilinci kaybolur. Herkes başka meşguliyetler içine girer. Dava böylece unutulur. Memurluk, iş hayatı, yaşam derdi insanları değiştirir. Murat davayı sürdürmek için müsaadesinde devam eder.

Medresede yetişmiş olan Asım ise iktisat profesörü olmuş, yeni bir yaşam tarzına bürünmüştür. Evliliği sayesinde kurduğu dünya anlayışıyla İslâmî yaşamdan uzaklaşmıştır. Eşi Fetanet’in seküler yaşam tarzı bu uzaklaşmada belirleyici olmuştur.

Eşinin zengin bir aileden gelmesi nedeniyle Asım da bu zenginlikten payını almıştır. Zenginlik konusu yazar tarafından dava için kötü bir unsur olarak lanse edilir. Medresede yetişen bir diğer isim olan Yunus ise siyasete atılarak değişmiştir. Avukat olan Yunus girdiği ortamların etkisiyle değerlerini kaybeden bir diğer tiptir. Öyküde siyaset de zenginlik gibi insanı yabancılaştırmaya götüren neden olarak gösterilir: “Siyaset çirkefti. İnsanların birbirini yediği, insanların alınıp satıldığı yerdî” (s.81). İslâmî kesimdeki insanların kapıldığı iki imtihan olarak gösterilen para ve makam dava bilincinin yok olmasına sebep olmuştur. Yunus da Asım gibi dava bilincini kaybetmiş, yoksulluktan kurtulmak isterken girdiği lüks hayatın içinde kaybolmuştur. Yazar şöhret, siyaset ve paranın dava ahlâkını bozduğunu açıklar. Dava adamının bunlardan uzak kalması gerektiğine inanır: “Siyaset, ticaret, şöhret ve muvaffakiyetlerle gündelik hareket endişelerinden çok uzaklarda çalışan, sanki hayatımızın mâverasında hazırlıklarını yapan bir hareket ordusunun fikir fedailerî bu dâvayı ancak başarabilir” (s.41).

Dava adamları için ayrıca eş seçiminin önemine dikkat çekilir öyküde. Asım karakteri dava için önemli bir fert olabileceksen zengin bir fabrikatörün kızı olan Fetanet’le evliliği sonucu İslâmî kesimden ayrılmak zorunda kalmış, eşinin bulunduğu sosyal sınıfa dâhil olmuştur. Eşinin seküler ve zengin bir aileden gelmesi nedeniyle Asım zamanla buranın yaşam tarzını edinmiştir. Asım yaptığı evliliğin kendisini davadan ayırdığını iç sorgulamalarla bilir (s.49). Fetanet’in güzelliği ve babasının parasına kanmıştır. Yazar Fetanet’in son halini anlatarak onun şişmanlamış, güzelliğini kaybetmiş birine dönüştüğünü gösterir (s.18). Böylece yazar dünyadaki fani şeylerin peşinden koşmanın faydasız bir aldanmadan ibaret olduğunu anlatmak ister. Eş seçimi sadece kadın üzerinden verilmez. Siyasete atılıp değişen Yunus’un eşi Neslihan, Müslüman bir aileden gelir. O ise Yunus’un istekleri sebebiyle başını açmış, giyimini değiştirmek zorunda kalmıştır. Neslihan ailesinin bulunduğu durumu beğenmeyen, her fırsatta bunu sorgulayan, hüznü biridir. Bu bakımdan yazarın eş seçimini sadece kadın veya sadece erkek üzerinden vermediği, her iki cinsiyet için de eş seçiminin önemine dikkat çektiği söylenebilir. Yazar para, şöhret, makam, güzellik gibi dünyaya ait şeylerin peşinden giden insanların bozulmasını vererek nefis terbiyesinin önemine de vurgu yapar (s.50).

Öyküde değişmeden kalan tek dava adamı Murat'tır. Murat, derginin de kapanması ve yayınevinin zor günler geçirmesi nedeniyle parasızlık içinde, borçlu biri olmuştur. Bu durum davanın insanlar nezdinde ne hale geldiğini gösterir. Yayınevinde yayımladığı ve tercüme ettiği kitaplar artık yeni nesle hitap etmemesi nedeniyle satılmazlar. Bu nedenle Murat yemek kitabı bile basmış, fakat o da satılmamıştır. Murat'ın mücadelesinin olumsuz neticelenmesi nedeniyle umutları tükenmeye başlamıştır. Yaşlanmış, davasının önderi olmaktan artık çıkmıştır. Ancak kitapta yeni dirilişin emareleri İlhan'da baş gösterir. Asım'ın oğlu olan İlhan babasının ve annesinin hayat tarzından memnun olmayan biridir. İlhan, Murat'ın olduğu medreseye arkadaşı Veysel'in sayesinde gitmeye başlamış burada öğrendiği İslâmî anlayışla bilinçlenmeye ve değişmeye başlamıştır. Murat'ın yayınevinde tercümanlık yaparak ona yardımcı olur. İlhan, Murat'ın yanında kaldıkça, Murat'ın eskiden yaptıklarını, şimdi yapmak istediklerini duydukça ona hayran olur. Babasının değişimini gördükçe babası gibi olmamak için savaşılmaya başlar. Bir süre sonra Murat ölür. Kendisiyle beraber bir devir kapanır. Dava adamlarından son adam ölür. Murat'ın ölümüne ağlayan tek kişi kunduracı Kerim'dir. O medresenin işlevini kaybetmesinden sonra köyüne dönmüş, köyde dava ahlakını sürdürür. İlhan ise kitabın sonunda bir seçimle karşı karşıya bırakılır. Okuldan mezun olmuş, tanıdığı zengin bir kızla ilişkisi vardır. O da babası gibi akademiye girmeye çalışır. Ancak geleceğine dair bir karar verir ve bu isteklerin vazgeçer. İstanbul'dan ayrılıp bir taşra kasabasına yerleşir.

Değişen dava adamlarının Anadolu'nun taşrasından İstanbul'a gelen insanlar olmaları da önem arz eden bir durumdur. Yunus Erzurumlu, Asım ise Aksekili'dir (s.58). İkisi de yoksul ailelerden İstanbul'a eğitim için gelip evlilik, ticaret ve siyaset aracılığıyla değerlerini kaybedip değişirler. Bu bakımdan kentsoylu olmayan bireylerin değişime daha müsait oldukları izlenimi doğmaktadır.

Hüzeyin Su'nun *Tüneller* (1983) kitabı da dava adamı tipini işleyen bir kitaptır. Kitabın ilk öyküsü olan "Tüneller" öyküsünde vaaz verenin bir dava adamı hüviyeti vardır. Dava adamı konuşması ve hitabıyla çevresini oldukça etkilemektedir:

O, konuşmasını sürdürüyor: "Önder (Hile yapana bizden değildir.) buyuruyor. Çağ, hile üzerine kurulmuştur. Hile ile işliyor. O halde tüm çağa karşı savaş vermek zorundayız." Çağı yeniden anlıyorum evrensel boyutlarıyla. Hepimiz anlıyoruz. Bir yandan da durmadan yekiniyor yüreğim. Olduğum yerde oturabilmem için kendimi zor eğliyorum. "Uhud Dağı büyüklüğünde mal verilse, üç günde

dağıttırdım.” gerçeği, bir burgu gibi işliyor içime. Sokakları, kentleri, ülkeleri, tüm dünyayı bir bir dolaşmak, bir Temizlenme Bildirisini insanlara duyurmak için palazlanıyorum. Kalbim, uçmaya hazır bir kuş gibi kanat çırpıyor. Bedenimde, bir yıldırımdan önce yukardan aşağı, sonra da aşağıdan yukarı balkayıp duruyor.” (s.9).

Dava adamının benzer özelliklerini taşıyan tipler “Rahvan”, “Isındıkça Buğulanan Toprak”, “Damardaki Kan Gibi” öykülerinde de vardır. Su’nun öykülerinde dava adamı tipinin niteliği epik unsurlar taşır. “Rahvan” öyküsünde dava adamlığı epik bir anlatımla verilir:

Kavşakları koşarak geçtiler, uçarcasına. Rüzgârda, gömleklerinin yenleriyle paçaları yeşeleniyordu yürüdükçe. İnce birer dal gibi günün keskin ışıklarını kırı kırpa serpiliş gidiyorlardı yolda. Arkalarına bakınca, geç kalmamak için ivdikleri, bir yere yetişmek istedikleri anlaşılıyordu. Kasırgalar içinde sürdürülen bir yürüyüşte, tam düşecekken, mânen tutulup kaldırılmışlığın, her zaman kullanılan kişilerin ruhsal erinci vardı gözlerinde (s.59).

Dava adamları öyküde, davaya coşkuyla bağlı, bir yolun en idrakli yolcusudurlar: “Başkalarının aşılmaz bildiği dağları aşmayı, başkalarının kaçtığı zorlukları göğüslemeyi amaçlayanlara, bu güç tırmanışı gözlerine kestirenlere, bu düğümü gözleriyle kesenlere bunun için...” (s.60). Şiirsel, epik ve lirik bir adamın olduğu dava adamı söylemi, gençlerin sırtını dayandıkları sağlam bir çınar gibidirler. “Gözlerini kırpmadan dünyaya ilişkin hiçbir şeye gönül vermeden dönüp bakmadan meyletmeden önünde sonunda arkada kalacak her şeye şimdiden sırtlarını dönerek hayat tekerliğini varoluş çizgisinde sürekli ileri doğru çevirmek...” (s.62). “Rahvan” öyküsü birbirlerine güvenemeyen insanların yaşadığı toplum bir karanlık dehliz olarak betimlenir. Güven olmayınca bireyler düşünceler içinde yalnızlığa boğulmuşlardır. Dava adamının güven veren bir tip olmasına dikkat çekilir:

Bunca insana, yanlarına yaklaşarak güvenirliliğini bir cümleyle kanıtlayıp da söylenilen şeylerin, uzatılan ellerin ulaşmasını engelleyen şey neydi? Burun burunayken bile, birbirlerinin varlığını görmemek gibi onmaz bir yalnızlık, göz gözü görmez, zifiri bir karanlık yok ediyordu tüm iletişimlerini (s.59-60).

Dava adamları düzen içinde yok olan güveni sorgular:

Kaynağı neresiydi bu olumsuzlukların, temelinde ne vardı? Bunca insan, neden birbirlerine güven değil de korku veriyorlardı? Herkesin yüzünde neden kuşku, güvensizlik okunuyor, içlerinden, olabildiği denli uzaktan geçmek düşüncesi geçiyordu? Birine yaklaşıp bir şey sorsa, küçük bir yardımda bulunmasını dilesse, yanıtlamadan, asıksurat uzaklaşırdı elbet. Arkasına bile bakmadan giderdi. ... Bu

dikenleri insanın iç ülkesinde üreten iklim nasıl oluştu, bu hava akımı ne yandan geldi, bu yel hangi yönden esti de tümü birden kuruyup kavut oldular, çalıklılaştılar? (s.61-62).

Öykülerde dava adamlarının mücadele ettiği insanlar vardır. Bunlar genellikle sinik, atalet içinde herhangi bir şey yapmayan insanlardır. “Isındıkça Buğulanan Toprak” öyküsünde dava adamının mücadele ettiği, uğurlarına dava güttüğü insanlar izah edilir:

Bunlarla bir yere varmak olası mıydı? Daha doğrusu, bunları yerlerinden oynatmanın, kafalarının içindeki örümcek ağından bir tel koparmanın olanağı var mıydı? Her yerde, içeride, dışarıda, bahçede, yolsa, çarşıda, yakalarının düğmesi ilikli, sürekli ayaklarının ucuna bakan, ayakuçlarından ibaret dünyalarından bir milim ötesini göremeyen, karşısına alınca da gözlerine sığınan insanları üretenleri ve üreyenleri acıyla seyrediyordu.(s.39).

“Damardaki Kan Gibi” öyküsünde bir şeyler yapmak isteyen bir genç ailesiyle çatışır. Öyküde genç, dinamik, dava adamı olabilecek gençlerin aileleri ve çevreleri nedeniyle parçalanmış hayallerini ve yolda alıkonulmalarını anlatılır. Toplumun atalet içindeki bireyleri geleceğin dava adamlarını etkilemekte, bu tiplerin yetişmesine engel olmaktadır. Toplum eleştirisini ağır şekilde yapılan öyküde toplumun uyuşukluğu yarınını yetiştiremeyen, üzerine ölü toprağı serilmiş gibi bir toplum anlayışı gösterilir. Ancak gençler aileden aldıkları terbiyeden dolayı itiraz edemez ve bir şeyler yapma hevesini gerçekleştiremeyecektir bu terbiyesinde. Aileye karşı saygı, anne babanın emrinden çıkamamak övülen, değerli bir terbiye anlayışı olarak anlatılırken anne babanın ve toplumun uyuşukluğu ise itiraz edilen bir durumdur.

Hüseyin Su *Tüneller* kitabında hem dava adamını hem de dava adamının mücadele ettiği insan tipini konu edinerek dava söylemini inşa eder. Nuri Pakdil’in etkisinde yazıldığı görülen öykülerde dava adamı tipi Nuri Pakdil’in öztürkçe kelimeleri ve yoksulluğa, haksızlığa karşı isyan eden düşünceleri hissedilmektedir.

Yazarların İslâmî bir bilinç ve ahlâktan yoksun olduğu düşündükleri toplumsal düzene isyan ya da düzenden kaçış da metinlerde öne çıkmaktadır. Yaşanılan toplumsal düzeni beğenmeyen, ona uymamayı seçen insanlar öykülerde işlenen bir konusudur. Modern toplumsal düzende insanlar boş yığınlar olarak düşünülür ve böylesi bir toplumdan kaçınılır. Topluma, toplumun kurallarına uymayan aykırı tipler

modernitenin kural ve düzenlerine karşıt söylemler geliştirir. Bu bağlamda yazılmış bir kitap olan Ali Karaçalı'nın *Kamçı* (1982) kitabında yer alan “Mevzilerde” öyküsünde yeryüzünde süren yoksulluk, savaş ve kölelik düzenine boyun eğmemek için toplumdan kaçıp bir mağaraya inzivaya çekilmiş insanlar anlatılmaktadır. A., T., S. ve K. isimli karakterlerin toplumsal düzenden ayrılıp bir mağaraya inzivaya çekilmelerini konu edinen öyküde karakterlerin kendi aralarındaki konuşmalarında toplumdan ve insanlardan uzaklaşmalarının sebeplerini anlatılır. Sistemin çarklarına yem olmak istemeyen arkadaşlar yabancılaşmış düzende var olma savaşı verirler: “Bu işleyen, öğüten işkence aygıtının yemi olamazdım bile bile. Var olmak istiyordum” (s.27). Ancak bu sistem içinde var olmak beyhudedir. Sistemin belirlediği değerler görmemeyi, düşünmemeyi, konuşmamayı gerektirdiğinden var olmak imkânsızdır:

İyi insan neydi onların gözünde? Bu bir yığın tutarsızlıklar toplamını benimseme. Onun bir uygulayıcısı olmak. En iyi yürütücüsü olmaktı yürürlükteki dizgenin, iyi insan olmak. Konuşmamaktı. Görmemektir. Duymamaktı. Düşünmemektir. Onaylamaktı. Göz yummaktı (s.25-26)

Dayatılan düzenin kendi içinde kurduğu koşullar, belirlediği ölçütler karakterler nazarında anlamsızdır ve düzeni sağlayan temel unsurlar olmaktan başka anlamları yoktur. Bu düzene uymayan karakterler farklı bir düşünce insanıdır. Sitem bu türden kişileri kabul etmez: “Yaşanılana karşıt düşmem ürkütüyordu onları, herkesden ayrı düşünmem korkutuyordu, ürkütüyordu” (s.26).

“Kamçı” öyküsünde de sistem içerisinde yerleşik olan bir zulüm anlayışı eleştirilir. Karanlıkla mücadele eden, karanlığın hâkimiyetine isyan eden bilinçli bireyler “kalkın ve atın üzerinizdeki ölü tozlarınızı” (s.11) nidasıyla mücadele bilincini yeşertmek ister. Kamçı zulüm ve karanlığı imgeler. Kamçı her inip kalktığında anlatıcının içinde isyan duyguları belirir. “Bir Işık Seli” öyküsünde Cezayir savaşına odaklanılır ve halkın işgal karşısındaki isyanı konu edilir. İşgal edilmiş olmak öyküde bir savaş tasviri ile değil düzen üzerinedir. Farklı coğrafyalardan yapılan işgal ve düzen eleştirisi genellikle aynı bağlamda verilerek başkaldırma düşüncesi verilir: “Artık usandık işgal edilmiş topraklarımız boyun eğerek yaşamaktan” (s.13). İsyani etmeden geçen her gün ölümden beterdir. İmgelerle ve kapalı bir dille anlatılan *Kamçı* kitabındaki metinler 12 Eylül darbesinin etkisiyle yazılmıştır. Öykülerde geçen

konular ve söylemler İslâmî kesimin düzen içerisindeki öteki olmuşluğuna bir isyan olarak öne çıkar. Farklı coğrafyalardan seçilen konular ve karakterlerin isimsiz oluşları da dönemin hâkim egemen ideolojisinin etkisi nedeniyledir. Yazarın imgeli, kapalı bir dil ve anlatım ile yaptığı düzen eleştirisi, yerleşik düzenin uygulamalarının zulüm üzerine olduğuna dairdir.

Metin Önal Mengüşoğlu *Gâvur Kayırcılar* (1973) adlı kitabında yer alan öykülerinde ortaya koyduğu karakterler ile İslâmî bir dava adamı söyleminin inşasını göstermektedir. Akılları ve kalpleriyle iyi olmaya çalışan karakterler Müslüman bir kimliğin yaşatılması için mücadele ederler. Fıtratları bozulmamış, zulüm, işkence, yoksulluk ve hayatın türlü arzuları karşısında direnmeye devam eden insanların konu edinildiği öykülerde dava şahsiyetin inşasının ve sürdürülmesinin örnekleri verilir. Allah’a inanan ve bununla var olan şahsiyetlerin zihni bir mücadele içerisinde oldukları görülür. “Düş Çemberleri” öyküsünde yalnız ve eve kapanmış Cevdet’in hayat, çalışma, iş, evlilik hakkındaki düşünceleri bir kişinin var olma dirayeti olarak kaleme alınmıştır. Bir şahsiyet inşası ve kendini aşma olarak yorumlanabilecek öyküde yazar Cevdet karakteri ile düşünsel olgunluğa erişimi, kendini aşmayı, yenilemeyi ve yeni bir şahsiyet kazanmayı ele alır. “Ağabeyimin Dönüşü”nde tek başına var olmayı başarmak isteyen bir kardeşin mücadelesi vardır. “bir kez alıştıktan sonra, anlıyorum, yaşamanın insana zor ve çekilmez gelen hiçbir yanı yok” (s.15).

Öykülerinde dava adamı kimliğin oluşumu verilirken çalışmaya özen gösteren yazar, takva ve kendini bilme ile bir şahsiyet oluşumunu ele alır. Zihinsel bir girişimle işe başlayan karakterler çevrelerini, insanların cahilliklerini düşünür ve hayat uğraşı hakkında fikirler edinirler. Zamanın siyasal ve sosyolojik meselelerini kafalarında yorarlar. Karakterler önce sıradan varlıkken inşa dilmeye, bir yeniden oluşum sergilemeye başlarlar. Karakterde oluşan bilinçle İslâmî bir formüle yakınlaşırlar. Toplumun ve aydın sınıfın dine bakışını eleştirir, cahillikten sıyrılmaya çalışırlar. “Benim Oğullarım” öyküsünde anlatılan küçük oğlanın değişimi bir şahsiyet kazanmanın sonucudur. Küçük oğlan “Biz düzelirsek herşey düzelir, kendimizi düzeltmeliyiz. İnsanlara anlatmalıyız. Feda olmalıyız. Allahtan başka kimseden korkmamalıyız” (s.96). Karakter inşasının öncelikle çevrelerini eleştirmekle başlayan karakterler zamanla takvaya verilirler. Önce kendilerini fark eden, daha sonra

çevrelerini fark eden karakterler zamanla kendilerini fark ettirmeye kalkışır. Olgunluğa eriyen zihinleri dindar ve takvalı birer bireye dönüşür. Karakterler yalnızlığa sığınmaz, toplumdan kaçınmaz. Ailelerini ve çevrelerindeki insanları uyarırlar. Bunu asıl cihad olarak görürler (s.32). Çalışmaya düşkün, dünya nimetleri karşısında isteksizdirler.

Metin Önal Mengüşoğlu'nun *Gâvur Kayırcılar* kitabında yer alan metinlerde dava adamları olarak kimlik söylemini belirleyen kişilerin halkın din görüşünü de eleştirdiği görülmektedir. Tekke ve dergâh dindarlığına karşı yazılmış olan “Âşık Ahmet” öyküsünde tekke dindarlığında bir şeyhin peşinden giden, aklını kullanmayan inanların cahil olarak nitelendirildiği, asıl dindarlığın bu olmadığı belirtilir. Öyküde Allah'tan başkasına kulluk eden, Allah'tan başkasına dayanan kulların oldukça sert eleştirildiği görülmektedir. Bozulmuş tekke kültürünün bireyi öldürdüğü, şahsiyetinin elinden aldığını, aklını ve düşünme yetisini kaybettiği öne sürülür (s.42). Bu nedenle öykülerde Allah'tan başkasına dayanmayan bireylerin kendi akıl ve düşünce yetileri ile hareket ettikleri görülür. Ayrıca öyküde bir Müslüman'ın sahip olması gereken özellikler verilir. Öncelikle Müslümanın kendini bilmesi gerektiği, şeyhler peşinden gidilmemesi, hurafelere inanmaması gerektiği söylenir. Özellikle Müslüman'ın cahil olamayacağı, okuması gerektiği, Kur'an'dan da verilen ayetlerle belirtilir. “Müslümanlığın en büyük düşmanı cehalettir ha, miskinlik, tembelliktir” (s.30). Çalışmak gerektiği, Allah'ın adının her yere yayılarak bu bağlamda cihad edilmesi gerektiği de vurgulanır (s.31).

Öykülerdeki karakterler kendi kendilerine var olan, bunu başarabilen, dindarlığı akletmek ve düşünmek üzerine temellendiren kişiler olarak dikkat çekerler. Öykülerde cemaat dindarlığından ziyade bireyin kendi şahsiyetiyle inandığı bir dindarlığın öne çıktığı açıktır. “Güzel Güzel Erirken” öyküsündeki dava adamının toplumdan kaçış nedeni toplumun debelendiği cahillikten kurtulmak amacıdır. Öyküde rüyasında tüm insanların mahşeri bir kalabalık olarak toplandığını gören Murat Hasanoğlu herkesin siyah giyimli olduğunu, belli bir ayın için toplandığını görür. Onlara katılmak istese de bir el tarafından bu engellenir (s.101). Bir anda tüm insanların eridiğini, yok olduğunu görür (s.102). Uyandığında bir hapishanede olduğunu hatırlar. Sürekli işkenceler görmektedir. İslâmî siyaset yapar, bu nedenle

işkencelere uğrar. Ancak tüm işkencelere rağmen “Allah bir’dir ve ben teokrasiye karşıyım baylar” der (s.105). Allah inancı onu diğerlerinden ayrılmaktadır. Müebbet hapse rağmen düşüncelerinden, Allah inancından vazgeçmez. “Arkamdan Ağlayacak” öyküsü de dava adamlığının inşasını konu edinir. Aranan ve suçlu bulunan Şakir her şeye rağmen düşüncelerinden vazgeçmez:

Bütün bu karmaşık olaylar arasında bu adamın nasıl böyle dinç bir iradeye sahip olabildiğini anlayamıyordu. ... Hakkında tutuklama kararı çıkmış, belki de memleketin bir yanına, görüldüğü yerde vur emri verilmiş bir adam hâlâ nasıl böyle kuşkusuz olabiliyordu (s.125).

Öyküdeki dava adamı tipinin inşası düşünceleriyle var olan ve bundan vazgeçmeyen biridir. Sahip olduğu düşünsel yetkinlik ile ölüme meydan okumaktadır. “Taha’nın Rızkını Kim Verecek” öyküsünde de yoksulluğa ve kimsesizliğe rağmen dininden vazgeçmeyen, kimseye boyun eğmeyen dava insanları vardır. “O zaman Allah’tan gayrı hiçbir gücün önünde eğilmeyeceğini anlıyordum” (s.138). Allah’a inanan insanlar, rızkını O’ndan beklemektedir (s.40). Öyküde rızık kavramının kimden bekleneceğini, insanın her türlü zorluğa rağmen kime sığınması gerektiği bilinci bir kimliğin yılmayan mücadelesi ile verilir. Annesi tarafından terk edilen Taha babası Bekir ile yoksul ve öksüz bir hayat yaşar. Ancak annesinin gidişi karşısında dirayet sahip olan baba Bekir, çocuğuyla olan yaşam mücadelesini Allah’a sığınarak arar. Dünyayı bir imtihan yeri olarak görüp savaşmayı seçerler (s.147).

Metin Önal Mengüşoğlu’nun öykülerinde kendi düşünsel tavrının yansımaları bulunmaktadır. Yazarın öykülerde ortaya koyduğu, bağımsız ve bağlantısız düşünsel Müslüman şahsiyeti, Müslüman kimliğinin bireysel düşünce yönüne dikkat çeker. Öykülerde tasavvuf, gelenek gibi konuların tenkide uğradığı görülür. Geleneksel dindarlık biçiminin hurafelerle büründüğü, sömürüye uğradığı açıkça teyit edilir. Özellikle “Âşık Ahmet” öyküsünde halkın bilgisizliğinden faydalanıp halkı kandıran tekkenin ciddi bir tenkidi yapılır. Bu bakımdan kimlik söylemi içerisinde yer alan dava adamları inşasının; bağımsız kişilik kazanmak, sadece Allah’a ve Kur’ân’a inanıp bağlanan bir yönü vardır. Bu bakımdan yazarda Mehmet Âkif etkisinin görüldüğü söylenebilir. Nitekim Mengüşoğlu’nda muhalif bir söylem ve buna uygun bir Mehmet Âkif çizgisinin belirgin olduğu saptanmıştır (Özçelik, 2001: 11)

Yaşar Kaplan'ın *Birinci Kitap* (1982) eserinde İslâmî kimlik söylemini belirleyen öykülerden olan “İdris'in İdris” öyküsündeki İdris idealist bir dava adamı profiliyle okuyucunun karşısına çıkar. Aydın bir öğretmen olan İdris insanları okutmak, aydınlatmak, onlara hakikati öğretmek için mücadele eder. Bu yönüyle İdris adının yazar tarafından biliçli tercih edildiği anlaşılmaktadır. İdris karakteri, İslâmiyette insanoğluna yazıyı öğreten peygamber olduğuna inanılan Hz. İdris'le aynı ismi taşıyarak aralarında isim sembolizasyonu yapılır. Böylece peygamberlerin misyonlarına benzer şekilde İdris bir dava adamı profilinde tasvir edilir. Metinde İdris bir yolculuk yapmaktadır. Yolculuk sırasında çocukluğundan şu anki anına değin yaşadıklarını düşünür, geçmişi belleğinden akar. Bir sürgün yolculuğu olarak tasvir edilen yolculuk, hicret betimlemeleri ile anlatılır. İdris bulunduğu bölgenin insanlarıyla anlaşılmadığından hicret eder. Ancak bir bilinmezin içinde yolculuk yapar. Yolculuk sırasında hayat, insanoğlu ve evren hakkında düşüncelere dalar. İdris'in geçmişi bilindikçe insanları hakikate çağırmak için yaptığı mücadeleleri görülür. Karanlık bir kuyunun içinde bulunan insanları kurtarmak, onlara umut olmak için kendini feda eden bir dava adamının mücadelesi anlatılır. İdris öğretmen olarak döndüğü köyüne mektep açmak ister. Bir imge olarak gösterilen mektep insanları bulundukları karanlık kuyudan çıkarmak, onlara hakikati öğretmek üzere temsil edilen bir kavram olarak inşa edilmiştir. Ancak mektep için arsa yoktur. Tüm köylülere yalvarır ancak kimse mektep için arsa yeri tahsis etmez: “Armağanım olsun istiyorum köyünüze. bir yapıtım olsun istiyorum, sonsuzluğa dek ayakta dikilecek. bir iz bırakayım istiyorum geçtiğim yerlerde. emelim budur benim, ilk ödevim, son ödevim, tek ödevim” (s.58). Çabalarına rağmen insanlar onu dinlemez. Oysa insanlar cahillik ve yokluk içindedir. Cahilliklerinin bedeli olarak kıtlık çekmektedirler. Çünkü hakikatte sırtlarını çevirmişlerdir. Bilgisizliklerinden çocukları ölmekte, bir mahşer kalabalığı tedirginliğinde hiç olarak yaşamaktadırlar. Hayatlarında anlam yoktur. Allah'ın hikmetlerini bilmezler. Bir inançsızlığa sürgün edilmişlerdir. Cahillik, inançsızlık ya da kötülük olarak tanımlanması mümkün olan karanlık madde evreni esir almış durumdadır. Karanlık madde insanları yutmaktadır. Yaşanan bir ahir zamanda insanlar yaşayıp yaşamama arasında kendilerini unutmış haledirler. İnsanlar kendileri gibi çocuklarını da okutmaz. İnsanlığa dair, medeniyete dair her şey yok olmuş gibidir. Tek bildikleri şey davalarını gütmektir: “insana olumluca

yaklaşmaya alışmadığınızdan böylesiniz. siz davalarınızı düşünüyorsunuz, bense çocuklarınızı” (s.59). Dava adamı İdris devasa karanlık ile mücadele etmektedir. Karanlığı yenmek ve aydınlık gelecek için tüm gücüyle insanları uyarmaktadır. Oysa insanlar derin bir uykudadırlar: “kardeşim, kardeşlerim çıkmadılar. hepsi birden çakılıp kaldılar derinliklerine uykunun. ak uykunun. ben uyumayacağım. hiç değilse ben uyumayacağım. büyüüp öğretmen olacağım. her köy ben olacağım”(s.82-83). Uykuda bulunmak insanları inançsız ve cahil yapmaktadır:

yeltenmeyin soyutlamaya insanı doğadan, sonra insan inançsızlığa sürgün ediyor sanki, insan eliyle; yeltenmeyin soyutlamaya insanı inançtan. ... evren konuşup dururken, evrendeki tüm yaratıklar kendi türleriyle, kendi kendileriyle, öteki türlerle gönüllerince, biteviye konuşurken; insan susmaya, susturulmaya sürgün çünkü; düşünmemeye, sözcüklerle dargın yaşamaya, sözcüklerini içinde çürütmeye hükümlü çünkü (s.62)

Bir müddet sonra İdris de karanlık madde tarafından yutulma korkusu yaşar. “sanki ben karanlığın içinde değildim de karanlık benim içimdeydi, kafamdaydı, düşüncelerimdeydi, diye geçirdi içinden. Oysa bilinmez bir yanı olmalı bu olgunun; insanlığın sınırını aşan bir yanı” (s.84). Bunun üzerine hicret eder bulunduğu yerden. Hicret ölümüne benzetilir: “çünkü en önde ben ölmeliydim” (s.86). Bilinemeyen bir yere olsa da gitmeye karar verir. Karanlığa karşı İdris bir sığınak bulmak ister: “bir sığınak arıyorum şu yapayalnız evreninde” (s.91). Çünkü her taraf “yanlışlıklar toplamı”dır (s.92).

Yaşar Kaplan’ın “İdris’in İdris” öyküsünde öne çıkarılan dava adamı tipi, yazarın “Dönemeçler” öyküsünde sıkça vurgulanan karanlıkla mücadele eden dava insanları şeklindeki kimlik söylemine benzer bir misyonla yazıldığı görülmektedir. Müslümanın aydınlığa ulaşması için hicret etmesi “İdris’in İdris” öyküsünde önemli bir vurgu olarak öne çıkar. “Dönemeçler”deki yersiz-yurtsuz, zemini olmayan Müslümanca yaşama isteği “İdris’in İdris” öyküsünde mutlaka istenen ve talep edilen bir metafora dönüşür. Bunun için mücadele edilir, mücadele yetmezse sürgüne ve hicrete başvurulur. Kimlik söylemini değerli yapan kısım da mücadeleden her şartta vazgeçmeme umududur. Yazarın *Birinci Kitap* eserinde yer alan öykülerinde mücadeleye eşlik eden dava bilinci ve bu bilinci yeşerten bir umut olduğunu belirtmek gerekir. Öyküler bir mahşer günü misali her şeyin ne olacağı belli olmayan bir zaman aralığında verilir. Bu nedenle bir ahir zaman bilincine uygun olarak evren karanlık bir

kötülük ile kaplıdır. Kimlik söylemini gösteren karakterler karanlık maddeyi yok etmek için ortaya çıkan dava insanlarıdır. Kaplan'ın İslâmî duyarlıklı öykü anlayışı içinde bu yönüyle önemli bir yerde durduğu söylenebilir. İslâmî duyarlıklı öykücülükte kimlik bilincinin bir söylem alanı olarak inşa edilmesinde başarılı bir yazar olarak öne çıkmaktadır.

Ali Kemal Temizer'in *Feveran* (1980) kitabında yazar toplumun her tarafına yayılmış bozuk bir düzenin çarklarını ve bunlar karşısında mücadele etmek isteyen dava sahibi idealist kişilerin yok oluşunu ya da sindirilmişliklerini konu edinir. Yedi öyküden oluşan kitapta her metin düzenin başka bir tarafını ele alır. Öykülerde dava sahibi, idealist, düzen karşısında bozulmamış insanlar vardır. İdealist tipler bozuk sistem içinde doğruyu, adaleti, sevgiyi, iyiliği ararlar. Metinlerdeki idealist dava adamları tipleri İslâmî duyarlıklı öyküdeki kimlik söyleminin umutlu kimliklerini gösterirler. Dava adamları devletin bozuk düzenini eleştirirken kendini, toplumu ve bireyleri kurtarmaya, onlara çözüm yolları aramaya adar. Öykülerde dava adamlarının temel eleştirisi bozuk düzenedir. Bu düzene karşı çıkan dava adamları birleşip ideolojik bir telkinle mücadele ederler. Ancak zamanla dava adamlarının da yabancılaştığı, hakikate karşı körleştiği görülür.

“Geçmiş Zaman Kahramanları” adlı öyküde anlatıcı karakter idealist biridir. Haliç kenarında yolda gördüğü parayı sahibine ulaştırmak için otuz beş gün aynı yerde bekler. “Üşümek” öyküsünde ise bir öğretmenin çevresindeki olaylara müdahale etmek isterken vurulması ve soğuktan ölmesini anlatır. İdealist bir öğretmen düzen karşısında yok olur. “Bir Günlüğün Son Sayfaları” adlı öyküde ise İslâmî kesimdeki aydın tiplerinin devlet, para ve ün karşısındaki yok oluşlarını eğilir. Öyküde Akif adlı idealist bir öğrencinin üniversite okumak için kente gelişini, burada kasabada iken yazılarını okuduğu üstatların gerçek yüzlerini görmesine dayanır. Üstatların konuşmaları ile hayatlarının birbirinden farkını görür. Üstatlar halkı kandırmakta, halka tavsiye ettiklerinin tersini yapmaktadırlar. Üstat diye bilinen biri, Osmanlı ve tarih bilinci ile halka konuşurken oğlunu yabancı okullara gönderir (s.67). Herkesin eşitliğinden bahsederken çocuğuyla çevresindeki insanların iletişim kurmasına sağlar. Akif idealist bir tavırla “karşı olduğumuz yapılara hizmet mi edeceğiz” (s.69) diyerek memurluktan istifa edip ömrünü İslâmî davaya adanmak isterken üstatların

hayatını gördükçe şaşırır. Akif dava olarak yürüttüğü dergileri satarken jandarma tarafından vurulur. Olay sırasında herkes Akif'i tanınmasına rağmen Cuma namazı kılınmaya devam eder ve insanlar olayı görmezden gelir. Akif hastaneye kaldırılırken üstat ve dost dediği kimse onu hastaneye ziyarete gelmez. Akif gördüğü durum karşısında dava adamlığını sorgular. Akif'in üstat olarak gördüğü insanlar da dergiyi dava aracı olmaktan çıkarıp kar amaçlı bir yayına dönüştürür.

“Aziz” adlı öykü ise idealist bir dava adamı olmaya aday bir kişinin, ağalık düzeni karşısında yok oluşunu anlatır. Aziz bulunduğu köydeki zalimleri ortadan kaldırmak için mücadele eder. Köyde ağanın bütün arsalara konmasını, imamın birçok malı olmasına rağmen yoksul halktan her sene zekât almasını kabul etmez. Köylülerle ağa ve imam ile mücadele etmek üzerine tavsiyelerde bulunur. Hak ve adalet arayışı içindeki Aziz, ağa ve hocalara karşı çıkarken ağa onu öldürmek ister. Bunun üzerine Aziz kente gelerek bir silah almak ister. Tanıdığı ve imanlı bir dindar olduğunu düşündüğü Hafız Kerim'den bir silah parası ister. Ancak Hafız Kerim, o senenin ekinlerinin bütün parasını ipotek etmesi karşılığında ona borç verebileceğini söyler. Aziz ona da bozulur ve silah alamaz. Köye dönüşte ağanın adamları tarafından vurulup cesedi kaybedilir. Aziz'in öldürüldüğünü gören bazı köylüler ağanın korkusundan olayı görmezlikten gelir. Aziz'in öldürülmesi üzerine onu arayan ve ona destek veren köy öğretmeni ise bütün mücadelesine rağmen köylüleri ikna edemez ve herkesin bildiği bir cinayeti ortaya çıkaramaz.

Fuat Altınsoy'un *Hendekler* (1982) kitabında kimlik söylemini ortaya koyan durum, İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde birçok kez karşılaşılan 'çağ eleştirisi' yapılarak irdelenen 'insanın körlüğü' meselesidir. Zamanın insanları evrenin, doğanın güzelliklerine karşı kör ve uykuludur. Kimlik söylemini belirleyen ise körlüğü yok etmeye çalışan insanların mücadeleleridir. *Hendekler*'deki on iki öyküde de benzer imgelerle yaşanan çağda insanın dehşetli bir kokuşma ve çürüme içinde olduğu vurgulanır. Çok kısa olan metinlerde yaşanan çağ ve çağ içindeki insan irdelenir. Öykülerde insanın varoluşuna dair, yeryüzünde yaşama sebebine dair soruşturmalar yapılarak insanın gafıl bir halde yaşadığı belirtilir. İnsanlar birbirinden kopmuş, yalnızlaştırılmış, bu nedenle çürümeler başlamıştır. Metinlerde insan sorusu, insanın düalist kişiliği sorgulanır. İnsanın hem iyi hem de kötü olabildiği vurgulanır. İnsanlar

arasında bulunmakla büyük bir çile çeken bazı insanlar ise düzeni sorgulayarak yeni bir bilinçle insanları uyarırlar. Toplumdaki yanlışlıkları düzeltmek, insanın körlüğünü gidermek için çaba sergileyen, bir şeyleri değiştirmek isteyen kişilerdir bunlar. Evrendeki tüm olumsuzlukların sebebi olan insan kendisiyle yüzleşmeye çağrılır. Başboş bırakılmış, hiçleşmiş insana değerini ve konumunu yeniden vermek isteğindeki insanlar, çevrelerini sürekli uyarır, onlara hakikati hatırlatırlar. Çevrelerini uyardıkları için yaşadıkları toplumla uyumsuz olan insanlar, diğer insanları rahatsız etmek üzere bir eylem bilinciyle hareket ederler. İnsanı tanrıya yaklaştıran, ona verdiği sözleri tutmasını hatırlatan kişiler metinlerde bir dirilişi müjdelemek için gönderilmiş gibidirler. Ancak yaşam umutsuz bir düzen üzerine kurulmuştur. Tavrı sahibi olan insanlar düzene ayak uydurmaz, düzeni değiştirmek isterler. Topluma karışmak istemez ama toplumu da bulunduğu konumdan kurtarmak isterler.

Yaşanılan çürüme, yozlaşma ve körlüğe karşı yazar, anlatıcılar ve uyumsuz kişiler aracılığıyla, doğaya ve tabiata çağırır insanları. İnsanlara doğadaki güzellikler, hikmetler gösterilmek istenir. Eğer insan tanrının yarattığı güzellikleri görürse içinde debelendiği karanlıklardan kurtulacaktır. Kendisini unutmuş, yaşamayı unutmuş insan için tabiat bir yeniden dirilişi sağlayabilir. Fakat insan ortada yoktur. “Hendekler” öyküsünde anlatıcı tabiatın güzelliğini, anlamını, içinde barındırdığı hakikati delicesine insana anlatmak ister ama kendisini dinleyecek kimseyi bulamaz:

Ağustosböceklerinin alabildiğine cırladıklarını ayırıyorum. Kuşların ötüşleri de karışıyor buna. Denizin kaya kovuklarında inilder gibi, çıkardığı sesler, eşlik ediyor, kuşlara, ağustosböceklerine. Birilerine bir şeyler anlatmak isteği apansız bastırveriyor. Kim olduğuna aldırmadan anlatsam, anlatsam diyorum. Çamdan başlayıp, evreni, yaşamayı, anlamını yaşamın, bildiklerimi, sezdiklerimi, her şeyi anlatırsam. Birini bırakıp ötekine, her gördüğüme durmadan anlatsam. Yanıma yöreme bakıyorum, bir insana rastlar mıyım diye. Kimseyi görememenin, içimde kabarıp duran anlatma isteğinin sıkıntısı başlıyor bu kez” (s.18).

Öykü metinlerinde inşa edilen dava adamı tipi dönemin siyasal yaşamı içinde rejime ve iktidara yönelik sorgulamalarla işlenmektedir. İslâm davasının mücadelesini veren dava adamları, öykülerdeki kimlik söyleminin İslâmî optik bakışını da vermektedir.

4.3.2 Babalar ve Oğullar

Erkek figürler üzerinden işlenen öykülerde özellikle babalar ve oğullar dikkat çekmektedir. Babalar ve oğullar öykülerde kuşak çatışmasını göstermek için yoğun olarak kullanılan bir söylem biçimidir. Neredeyse tüm yazarların metinlerde işlenen baba ve oğul arasındaki çatışma benzer ilişkilerle verilmektedir. Metinlerde baba ve oğul modernite söylemi ile ilgili bir durumu ifade etmektedir. Çünkü babalar geleneği, oğullar ise moderniteyi temsil etmektedirler. Babalar ve oğulların öne çıkmasını sağlayan, öykülerin aile kurumu üzerinden yazılmasından kaynaklıdır. Toplumun çekirdeği konumundaki aile yazarlar tarafından sahip olduğu değerleri ve geleneksel hayat biçimleri ile önemsenir. Aileyi dışarıya karşı koruyan ve ailenin birlikteliğini sağlayan ise babadır. Oğul ise ailenin parçalanmasına sebep olan asi veya serseri kişi olarak öne çıkmaktadır. Çalışmanın bu kısmında babalar ile oğullar arasındaki ilişki biçimi ve çatışma şekli yansıtılarak yazarların kimlik söylemini açığa çıkaran konular izah edilmeye çalışılacaktır.

Öykülerinde aile kurumu bağlamında temalar işleyen Rasim Özdenören'in 1960 ile 1990 arasında yayımladığı *Hastalar ve Işıklar* (1967) *Çözülme* (1973), *Çok Sesli Bir Ölüm* (1974), *Çarpılmışlar* (1977) ve *Denize Açılan Kapı* (1983) eserlerindeki öykülerde baba ile oğul arasındaki çatışmayı sıkça işlenmektedir. Baba ile oğul arasındaki çatışmanın nedenleri ise "geçim sıkıntısı" ve "bireyler arası ilişkileri etkileyen bir unsur olarak geleneksel yapı" şeklinde açıklanmaktadır. *Hastalar ve Işıklar*'daki "Çocuk", "Eskiye", "Dönüş", "Yankı" ve "Kundak"ta; *Çözülme*'deki "Ölünün Odaları" ve "Çözülme"de; *Çok Sesli Bir Ölüm*'deki tüm öykülerde ("Çok Sesli Bir Ölüm", "Sabah Aralığı", "Kan" ve "Çatışma"); *Çarpılmışlar*'daki tüm öykülerde ("Arasat", "Ay Doğarken Geceleri", "Sedir Yaprığı", "Işımamıştı Sabah Daha", "Mor Sinekler"); *Denize Açılan Kapı*'daki "Beklenen" ve "Ocak"ta baba-oğul ilişkisine değişik açılardan yer verilir (Yıldız, 2010: 24). Alpay Doğan Yıldız'a göre "Daha çok taşrada geçen hikâyelerde bu ilişkiyi yüzyılların oluşturduğu toplumsal yapı ve ekonomik şartların şekillendirdiği söylenebilir" (Yıldız, 2010: 24). Özdenören'in, çatışmayı belirleyen nedenler olarak "töre, sosyal müesseseler, çevre, gelenek"e vurgu yaptığı söylenir (Özdenören'den alıntılan, Yıldız, 2010: 24).

Hastalar ve Işıklar'da "Çocuk" öyküsünde ölen babanın ardından insanların söylediği 'merhum' sözü çocuğun bir değişim yaşandığını fark etmesine neden olur. Öyküde babanın ölümü önemli bir metafordur. İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde baba, geleneği temsil eder. "Çocuk" öyküsünde de baba geleneği temsil ederler. "Çocuk" öyküsünde Özdenören "merhum" olarak nitelenen babanın arkasından çocuğun anlamsızlığa dönüşünü bir geleneğin yok oluşundan sonra kalanların dramı şeklinde verir. Özdenören'in *Çözülme* kitabındaki baba-oğul ilişkisi "Çözülme" adlı öyküde göze çarpar. Bu öyküde baba despot biridir. "Bu, benim babam, bana dayak atan, göz açtırmayan" (s.57). Babasının yaşadığı hayatın benzerini yaşayan Kerim babasının zamanında bütün servetini kumarda kaybetmesi gibi kendisi de kumarda borçlandığı bir arabacıyı arkadaşlarıyla birlikte bıçaklayarak öldürür. Kerim'in yaşadığı olaydan sonra bilinç akışı ile verilen geçmişinde babasıyla sürekli sorunlar yaşayan biri olduğu, babasından şiddet gördüğünü, babasının ailesine düşkün olmadığı için aile bireylerinin dağılmaya başladığı görülür. Kerim'in hapse düşmesi ve babasının ölmesi sonucu ailede hasta anne, koca şiddetinden eve sığınan abla ile özürlü küçük kız kardeş kalır. Kerim ailesini düşünmeye başladığı sırada her şey bitmiştir. Hapse düşer ve aile parçalanır. Öyküde her ne kadar Kerim'in yaptığı suç sonucu hapse düşmesi göze çarpsa da asıl öne çıkan bir babanın şiddeti ve ilgisizliği sonucu oğulun düştüğü durumlar gösterilir:

Bana kötülük eden adam. Kaç kez boğazına sarılmayı düşünmüştüm. Beni, bizi, evini terkedip kaçardı. Nereye gittiğini kimse bilmezdi. Hep, öyle terkedilmiş büyüdük, usul usul biz de evden kaçmaya alışıarak, ne halt etmeye gittiğimizi bilmeyerek. Kanımız aynı (s.58).

Kerim babasıyla özdeşlik kurarak başına gelenlerin babasının sebep olduğunu söyler. "Kendi açısından, iyilik ediyorum sanıyordu bana. Oysa ben, çoktandır, onun kendi yolunu izlemeye başlamıştım bile. Bunu farkedememişti" (s.59). Babasının ailesine olanların sorumlusu olarak görür. Onunla hesaplaşmak ister:

Seninle hesaplaşmak istiyordum ama artık vazgeçtim. Sen, hiçbir şeyin hesabı sorulacak adam değilsin. İşlemediğim bir suçtan, ama senin yüzünden yakında yakalayacaklar beni. Aslında hiç de bunlar değildi seninle konuşmak istediğim. Şu halinde bile insanı kıskırtan bir kötülük dolaşiyor yüzünde. Anamı deli ettin, anlıyor musun? Şimdi deliriyor o (s.74).

Zamanla Kerim de babasının yaptığı gibi evi, aileyi, kardeşlerini yok saymaya başlar. Kişilerin çoğunu bir ailenin bireylerinin oluşturduğu Özdenören öykülerinde aile, daha çok “oğul”un öyküsü vasıtasıyla anlatılır. Öyküde baba ve aile ilişkisi oğul üzerinden kurulurken iletişimsizlik, çatışma, uyumsuzluk gibi temaların öne çıktığı görülmektedir. “Ölünün Odaları” öyküsü, babasının ölümünden sonra yalnız kalan İdris’in babasından sonraki hayatı konu edinilir. Annesini çocukluğunda kaybetmiş, babasıyla uzun yıllar yaşadktan sonra babası da ölmüştür. Babasının ölümüyle İdris yapayalnız kalır. Babası düzenli, disiplinli, sert mizaçlı, her şeyi yerli yerinde görmek isteyen biri (s.11) olduğundan İdris babasının etkisinde kalmıştır. Evdeki her şeyi babasının izleriyle görür: “Evin her yanı babasından bir iz taşıyordu” (s.11). Her hatıranın tasvirinde aklını kaybetmiş şizofren bir bireyin durumu vardır. Odanın karanlığı tavuk karanlığına, babasının vesikalık fotoğrafını bir boşluğa, boşluk ateş denizine benzetilir (s.12). Babasının ona okuduğu anlaşılan Şeyh Galip’in *Hüsn ü Aşk*’taki tasvirler, ateş denizinden kar denizine, kar denizinden nur denizine gibi tasvirler hayalinde korkulu birer anıya dönüşür (s.13). Ölen babasının dirildiğini, evde dolaştığını görür: “Fırladı yerinden ve babasını gördü karşısında. Masanın yanındaki tahta sandalyeye oturmuş, gülümseyerek kendisini seyrediyordu. Hayret ve korkuyla baktı. Babasıydı” (s.13). İdris’in yaşadığı psikolojik gerilim evde ve odasında gördüğü eşyaya yansır. Babasından duyduğu öyküleri hatırlar, babasına ait evdeki nesnelere dikkat kesilir. Babasının öyle çok etkisinde kalmıştır ki kendisini birey olamamıştır. Hayatta artık tek başına yaşama mücadelesi verecektir. İdris baba figürünün etkisi altında kaldığından yabancılaşmış hatta şizofreni bir hastaya dönüşmüştür. Karanlık, yalnız gecelerde babasından duyduğu öykülerin içine girer, gördüğü, tanıdığı yüzlerle konuşur. Korkulu, tuhaf yüzler onun içinde bir gerçekliğe bürünmüştür. Kafasında kurduğu varlıklar konuşur, onlarla yaşar. Uyumsuz bir insana dönüşür ve gerçekliğini kaybeder. Caddede dolaştığı bir sıra birkaç kişinin bir adamın boynuna ip dolayıp onu uluorta yerde sürüklediklerini görülür. İdris elleriyle yüzünü kaparak oradan hemen uzaklaşır (s.9). Bu durumda İdris’in babasına ait bir durumu hatırladığı, dolayısıyla babasından şiddet gördüğü hissedilir. Caddede gördüğü Üzeyir adlı arkadaşı ona baş sağlığı dilerken İdris kendini tutamaz ve güler (s.10). Bu durumda da İdris’in babasıyla trajik bir ilişkisi olduğu anlaşılır.

Rasim Özdenören'in öykülerinde oğullar babalarının devamıdır. Çoğu öyküde iyi ya da kötü işlenen bir oğulun bu halde olmasının nedeni genellikle babasıyla doğrudan ilgili olduğu ortaya çıkar. *Çarpılmışlar* kitabındaki "Arasat" öyküsünde işlenen baba doğrudan ele alınmasa da oğlu Ejder'in hayatındaki yeri ile ortaya konur. Ejder zalim, ahlâksız ve günahkâr biri olarak gösterilen öyküde baba ise disiplinli, despot kişiliği ile Ejder'in üzerinde baskıcı bir tiptir. Baba yaşadığı bölgede saygın birdir. Pamuk tarlalarında birçok işçi çalıştırmaktadır. Nüfuzlu olan baba işçilerle olan ilişki biçimlerine benzer bir biçimde ailesine davranmaktadır. Aile bireylerini insan yerine koymaz, otoriter bir tavırla onlara davranır. Oğlunun tecavüz ettiği kızın babasını bile susturmayı başarır. Ancak babanın gücü ve otoritesine rağmen oğlu Ejder başına bela olur. Babanın despotluğu sonucu Ejder de ona benzemiştir. Ejder babasının gölgesi gibi olmuş, kendi kimliği ile değil, babasının kimliği ile hareket eder. Çalışmaz, babasının imkânlarıyla geçinir. Oğlunun evleneceği kızı bile kendisi seçmiş olan baba, Ejder'in her şeyine bakmaktadır. Oğlunun evlenmesinden sonra bile kendileriyle yaşamasına izin veren baba, oğlunun ekonomik ve sosyal destecisidir. Fakat Ejder babasına karşı nefretini eksiltmez. Baba da oğlunu sevmez ve ona güvenmez. İçinde yaşadığı toplumun baskısıyla oğlunu korumadığı veya ona bakmadığı izlenimini vermemek için zoraki bir ilişki kurar oğluyla. Oğlunu pamuk tarlasına götürüp diğer işçilerle çalışmasına izin verir. Ejder ise tarlada ırgatlardan birinin kızına tecavüz eder. Baba oğul ilişkisini konu alan "İşimamıştı Sabah Daha" öyküsü "Arasat" öyküsünün devamı niteliğinde olup öykünün açılmasını sağlar. Bu öyküde Ejder'in zalim ve serseri bir insana dönüşmesinin arka planında babasının etkisi olduğu ortaya çıkar. Metinde Ejder'in babasının malını neyle kazandığı belli olur. İşini kaçakçılıktan sağladığı kazançla kurmuş olan baba, eve haram para sokmuştur. Ailesini kendi emeğiyle beslemeyen baba, oğlu sayesinde kazancının acısını çeker. Haram parayla büyüyen Ejder doğal bir sonuç kötü bir insan olur. Baba için oğul bir nevi etme bulma dünyasıdır. Özdenören baba ile oğul arasındaki gerilimli ancak benzeşen ilişki biçimiyle geleneksel toplumlarda baba ile oğul ilişkisinin nesillerin ruhunu belirlediğine dikkat etmektedir.

Çok Sesli Bir Ölüm kitabında yer alan "Çok Sesli Bir Ölüm" öyküsünde Anadolu'nun taşra köylerinde babanın anlamı verilir. Köyde yaşayan Şehmuz ve ailesi diğer insanlar aynı koşullarda zorlu şartlarda yaşar. Bir gün baba Şehmuz hastalıktan

yere düşünce evdekiler onsuz nasıl yaşayacaklarının telaşı içine girerler. Aile içinde babanın rolüne dikkat çekilen öyküde baba evi dışarıyı karşı koruyan, evin direği konumundadır. “Sabah Aralığı” öyküsünde ise baba ile oğulları arasındaki ilişki çatışmaya dayalıdır. Köydeki yaşam koşulları ve tarla işlerinden kaçan iki oğul babayı ve anneyi bırakarak kente giderler. Oğulların gidişi baba için köy kanunları karşısında yalnız kalmasına sebep olur:

Oğullarımız gitmeseydi, bizi terketmeselerdi belki bunların hiçbiri gelmezdi başımıza, dedi. Tanrı, insanları her yönden deneyip denetliyor. Ben onları toprağa bağlamak istedikçe, onlar hem benden hem topraktan nefret eder oldular. Sonunda ikisi de terketti bizi (s.39).

Baba köyde toprağına daha fazla ekleme yapmak için hırsla hareket ederken oğulları bu düzenden kaçır. Oğullar babaları gibi düşünmez, toprağına dayalı düzende yaşamak istemezler. Kan davaları, iftiralar, kıskançlıklar ile geçen düzende babalarının sürdürdüğü hayatı kabullenmeyen ve ona karşı çıkarak köyü ve ailelerini terk ederler. Bu öyküde nesillerin değişimi ve babalarında farklı oğulların dünyaya bakış açıları gösterilmektedir. “Kan” öyküsünde baba Zeynel, toprağına bağlı bir yaşam sürdürmektedir. Oğlu Şahin ise bu hayattan farklı bir yaşam ister. Baba gelenekten gelen ekonomik şart ile yaşamına devam etmek isterken oğul başkalarının yanında çalışma bilincindedir. Baba bu anlamda özgür irade ve kimseye boyun eğmeden yaşama mücadelesi verirken oğul için para kazanmak yeterlidir. Baba her şey olarak gördüğü tapusuz toprağının üzerinden yol geçmesi nedeniyle toprağını kaybetme tehlikesi yaşır. Oğlu Şahin’le bu toprağı koruyup işlemek isterken oğlunu toplumsal denge içinde bir güç olarak düşünür. Oğlu ise babasının kendisine olan düşüncesini umursamayarak kente gidip çalışır. Öyküde baba ile oğul arasındaki çatışma biçimi toplumsal alanda yaşanan değişimlerin yansımaları olarak anlatılmaktadır. Nitekim Özdenören’de çatışma değişim olgusunu anlatmak üzerine kuruludur. “Çatışma” öyküsünde baba aile onuru, din ve geleneksel yaşam biçimi için mücadele eden biridir. Şermin babasını şöyle anlatmaktadır:

‘Babam bir hoca kadar çok okurdu’[...] en çok kış geceleri... bizim dinleyip dinlemediğimize bakmadan okuduğu kitaplardan ilginç bulduğu parçaları bize de aktarırdı. Bizi, varlığını bilmediğimiz, yaşamadığımız ama özlemini çektiğimiz bir dünyayla şartlandırır, gerçek bir dünyaydı bu, bir gün, bütün insanların yaşayacağı öyle bir dünyada yaşamaya özendirirdi. Biliyorduk, öyle bir dünyada yaşamasak mahvolacaktık ve bu, hayatın sonu olacaktı. Dağların hallaç pamuğı gibi göklere savrulacağı gün gelecekti, kendi yüreğinde bile sığınacak, kaçacak bir yer

bulamayacağın, milyarlarca insan arasında yapıyorsun, kendi başına kaldığın gün. Bütün doğru haberciler ve sen.. yapıyorsun.. itirafa hazır bir çaresizlikle sonsuz bekleme anları..’ (s.117-118)

Modern hayat ile geleneksel hayatın karşı karşıya getirildiği öyküde öykünün sonunda babanın ölümüyle değişimin seyri açıklanmış olmaktadır.

Denize Açılan Kapı kitabındaki “Sabahın Seher Vaktinde Aman” öyküsünde baba yazarın diğer metinlerinde işlenen baba figürleri gibi otoriter biridir. Evin direği olan baba figürü çocuklarına karşı serttir: “Kimi zaman bizi, yani çocuklarını sevesi tuttuğunda bile sövüp sayardı” (s.28). Baba evin otoritesine şiddet ile hâkim olur:

Babasının parlamaları sözün bütün anlamıyla bir saman alevi gibi gelip geçerdi. Şimdiye değin anasının bir kez olsun babasına karşılık verdiğini görmemişti. Bu bağırıp çağırmaları erkeklere özgü bir üstünlük sayıyor olmalıydı. O anlarda anasının yapıp yapacağı tek şey, şimdiye değin bir köşede büzülüp tülbindinin ucuyla ağzını kapatıp oturmak olmuştu, bu durumdayken ağlayıp ağlamadığı da belli olmazdı. İçli, derin bir kadındı anası. Babası ona bağırıp çağırdıkça ya da kimi zaman dövdükçe, büyüyünce öcünü almak için kapının kenarına çentik atardı. Ama babası da eskisi kadar sert değildi artık (40-41).

Özdenören’in öykülerinde kuşak çatışması ile verilen ilişkide baba, sert ve otoriter bile olsa da evi dışarıdan gelen her saldırıya karşı koruyan, evin direği, herkesin korkarak sevdiği bir kişidir. Baba figürü öykülerde geleneksel yaşam biçimine uygun olarak sert bir kişiliktir. Anne, şefkati ve merhameti ile temsil olunurken baba, evdeki düzeni sağlayan unsur olarak temsil olunur. Özdenören’in işlediği baba figürleri bu haliyle taşradaki ailelerin tipik özelliklerini taşır. Baba, kendisinden çekinilen ama sevilen, kendisinin de sevgisini çok belli etmediği biridir.

Mustafa Kutlu’nun eserlerinde de baba ile oğul ilişkisi çatışma kurgusu ile verilmektedir. Öykülerdeki kuşak çatışması, değişim olgusu etrafında kurulmaktadır. *Ya Tahammül Ya Sefer*’de işlenen iktisat profesörü Asım ile oğlu İlhan arasında bir değerler çatışmasıdır. Asım, İslâmî inaniştan vazgeçerek zenginliğin pençesinde seküler bir hayat yaşamaya başlarken oğlu İlhan ise babasının okuduğu eski medresede tanıştığı Murat’la İslâmî düşünüşün gereği gibi yaşamaya başlar. Oğul babasının değişimini kabullenmeyerek babasıyla çatışma yaşar.

Özdenören’de babalar ile oğullar arasındaki çatışmada oğullar değişimi gösterirken Kutlu’nun bu öyküsünde baba değişmiş, oğul öz bilinci temsil eder. İlhan ailesindeki gayri İslâmî durumlar karşısında babasına tepki gösterir. Kız kardeşinin sevgilisinin eve gelmesini, onların birlikte sarmaş dolaş olmalarını, içkili ve gayri İslâmî bir ortamda yaşamlarını tepkiyle karşılar. Böyle bir akşamda İlhan babasına karşı “patlar.” İçkili sofra örtüsünü çekip fırlatır. Her şeyi dağıtarak ailesinin yaşamına tepkisini gösterir (s.37). Evdeki duruma dayanamayan İlhan evden ayrılıp bir medreseye yerleşir.

Sezai Karakoç’un *Potreler* kitabında yer alan “Dönüş” öyküsünde, babasını ziyarete gidip dönen gencin hatıraları kurgulanır. Akıp giden hayatın içerisinde kendini tamamlamaya çalışan insan sürekli değişim, gelişim, dönüşüm içindedir. Kimi zaman bir şeyleri geride bırakmak, dönmek demekken kimi zaman yaşama, tabiata, öze, sılaya varmak demektir. “Bu çağın yazgısı buydu. Her şey ve herkes, küçükten büyüğe, azdan çoğa, sadeden yoğuna, karmaşığa, doğal olandan yapma olana doğru gidiyor, kayıyor, akıyordu. Kimse ve hiçbir şey yerinde durmuyordu. Sanki hayat, insan yürümeye başladıktan sonra, durmadan yürümekti” (s.64). Öyküde oğul, bir neslin önceki nesil üzerine nasıl kurulduğu şeklinde anlamlandırılmaktadır. Böylece geleneksel kültürde birbirinden kopuk olmayan, birbirini devam ederek yaşamını sürdüren ilişki biçimine vurgu yapılmaktadır. Bu durum hayatın doğal ve normal bir süreci olarak işlenmektedir.

Şevket Bulut’un *Dilek Çınarı* kitabında yer alan “Baba ile Oğul” öyküsü adı üzerinde baba-oğul ilişkisini konu edinen bir öyküdür. Bir kuşak çatışmasının verildiği öyküde oğul okumuş, öğretmen olmuş ve bulunduğu yere müdür olarak atanmıştır. Kentte yaşadığı ortamda aslını unutmuş, ailesinden kopmuş, kibirli bir insana dönüşmüştür. Ayrıca köyden geldiğini kimseye söylememiş, kentte zengin bir kadınla evlenmiştir. Bir gün baba oğlundan yardım beklentisiyle çalıştığı yere gider. Burada kendisini tanıtırken çalışan herkes müdürün babasının bir köylü olmasına, köylü kıyafetler içinde olmasına hayret ederler. Oğul babasının kendisini ziyaret etmesinden rahatsızlık hisseder, babasından utanır. Yeni neslin değişim olgusunu anlatan öyküde baba geleneği temsil ettiği için oğlu tarafından bile istenmez. Yazar öyküdeki çatışma biçimiyle ülkede yaşanan toplumsal değişimi fitrattan kopmak ya da özden ayrılmak

şeklindeki görüşünü oğul karakteri üzerinden işleyerek değişimi olumsuz niteliklerle anlatır.

Ali Haydar Haksal'ın *Evdeki Yabancı* eserinde yer alan “Ölen Babamdı” öyküsünde babanın evdeki yeri ve önemini anlatılır. Babasının ölümünden sonra evde baba eksikliğini hisseden oğlunun babadan sonra evdeki değişimi konu alır. Baba evin direği olarak tanımlanır. Yazarın kendisi de gerçek hayatta baba imgesini böyle gördüğünü belirtir. Haksal yaşlı babasını üzerindeki algısıyla baba imgesini yazdığı söylenir:

Biz kendimizi hatırladığımızdan beri, babamızı yaşlı bir insan olarak bilirdik. Annemle babam arasında yirmi ya da yirmi beş yaş farkı vardır. Babam evlendiğinde 43 yaşındaydı. 1937’de evlenmiş. Biz 40’da doğmuşuz. Demek ki babam 46 yaşında oluyor. Bizim kendimizi bildiğimiz beş altı yaşlarında olsa, babam en az elli yaşında oluyor. Henüz okula gitmediğimiz bir dönemde biz babamızı sürekli yaşlı bir insan olarak algıladık (Haksal,1999: 66).

Sesim Bana Yetmiyor kitabındaki “Babamın Uzun Soluğu”nda otoriter bir babanın nasıl başta oğlu Kadir olmak üzere ailesinin diğer fertleri üzerinde baskı oluşturduğunu ve bunun aile fertlerini içine soktuğu psikolojik durum anlatılır. Ailedeki sorunların temelinde baba ve oğul çatışması vardır. Baba otoriteyle aile bireylerine hükmeden, onların aile içindeki konumlarını ve görevlerini belirleyen biri olarak gösterilir. “bu babamdır, bu onun bu anlık öfkesidir, karşı konulmaz bilirim, sesi bu eve girince yankılanır, herkes yerli yerine çekilir, onun buyruklarını bekler. herkes yerini bilir, bu yüzden ortalık bir iyi durulanır” (s.50). Oğul ise babaya benzemek ile benzememek, evden gitmek ile gidememek arasında bocalar. Bulundukları kasaba kendisine yetmeyen oğul yeni bir düzen ve hayat arayışındadır. Ancak geleneğin kendisinde baskın tarafları da vardır. Babasının etkisi oğulda çok büyüktür. “Kuytu Gölgeler” öyküsünde baba aile için her şeyi ifade eder. Baba yenilikler karşısında ailesini koruyan bir kalkan işleviyle gösterilir. O varken ev mutlu, huzurludur. Onun olmayabileceği düşüncesi bile aile için düşünülemez. Öyküde babasının bir gün ölebileceği düşüncesi bir an aklından geçen küçük oğul bu düşünce karşısında hüznlenir:

Babamın ölüm düşüncesiyle tuhaf bir hüzn içime doldu, anlayamadığım bir duyguya kapıldım. İçtenlikli bir ağlamaya kaptırdım kendimi nerdeyse. Bir hüzn sardı beni, boğazımda bir şeyler düğümlendi kaldı, gözlerime yaşlar doldu. ...

Tedirgin oldum. Karmaşık duygular çevreledi beni iyice, belki de beni iyice bir çıkmaza itiverdi. Öyle bir çıkmazda sıkışıp kalmış, hiçbir şey yapmadan tıkanıp kalıyorum. ... Babasız yaşamak kolay mı, alışabilir miyim acaba? (s.99).

Babanın büyük oğula karşı durması ailenin tek çaresidir. Babanın rahatsızlanması ise ailenin çözülmesi, ölümü ise ailenin dağılımı olacaktır.

Metin Önal Mengüşoğlu, sahip olduğu din görüşlerini yansıtmak için baba ile oğul ilişkisi konu edinen bir yazardır. Mengüşoğlu'nun *Gâvur Kayırcılar* kitabındaki "Benim Oğullarım" öyküsü, bir babanın aile içindeki konumunu sorguladığı bir metin olmasının yanı sıra nesiller arasındaki din değişimini de anlatan bir metindir. Baba, oğullarının artık eskisi gibi kendisine bakmadığı söyler: "Oğullarım bana âsi oldular. Herbiri bir yana dağıldı. Mekteplerinde başarı göstermemelerine karşılık, büyük sözü dinlemeyi de yediremediler onurlarına. Bu acaip onurları onları mahvetti" (s.87). Baba, oğullarının yeni dindarlığını eleştirir. Baba, Mengüşoğlu'nun eleştirdiği geleneksel halk dindarlığı anlayışına sahip biridir. Oğlu ise daha bilinçli bir dindarlık ile hareket eder. Yazar halk inançlarına, türbe ve tekke dindarlığına karşıt bir söylem içinde bulunduğu için yeni neslin dindarlığına daha olumlu yaklaşırken babanın tekke dindarlığına karşıt bir şekilde yaklaşmaktadır. Bu nedenle öyküde baba geleneksel dindarlığın olumsuz tarafları ile temsil edilmektedir. Oğullarının kendisinin dindarlığına karşı çıkmasına razı olmaz: "Maneviyat yanları biraz zayıf herhal. Oğlum senin neyine gerek Mevlüde şiir demek? Çarpılırsın vallahi. Yatırlara gitmeyi de yadsıyor" (s.90).

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde baba ile oğul ilişkisine veren diğer birçok metin bulunmaktadır. Bazı öykülerde baba, bazı öykülerde babasızlık üzerine babanın anlamı ortaya konulmaktadır. Yaşar Kaplan'ın *İkinci Kitap*'taki "İki Ateş Arasında", Durali Yılmaz'ın *Akrebin Dansı*'ndaki "Baba ile Oğul", Hüseyin Su'nun *Tüneller*'deki "Damarda Kan Gibi" ve "Tüllerin Arkası" öyküleri, Şevket Bulut'un *Sarı Arabalar*'daki "Asma", Ali Nar'ın *Muhtarname*'deki "Muhtarın Babası", İsmail Kılıçoğlu'nun *Ateş Yalımı Üstünde Bir Toplantı*'daki "Kesit", Ali Kemal Nacaroğlu'nun *Alaz*'daki "Köprü", Ali Ulvi Temel'in *Uzun Yürüyüş*'teki, "Toprağın Derinliklerinde" ve "Yapı" öyküleri ile Kadir Tanır'ın, *Alagün*'de yer alan "Alagün" ve "Günah" öyküleri metinlerinde baba, baba ile oğul ilişkisi konu edinilmektedir.

Görüldüğü üzere metinlerde baba ile oğul ilişkisi değişim olgusu etrafında şekillenen bir çatışma ile verilmektedir. Öykülerde toplumsal alanda yaşanan değişimin izleri, geleneği temsil eden baba ile modernleşmeyi temsil eden oğul arasındaki ilişki ile gösterilmektedir. Eski nesil olan baba kültürün devam ettiricisi konumunda olup otoriter kişiliğine rağmen bozulmamışlığı ile öne çıkmaktadır. Baba toplumda, dinde ve kültürde yaşanan değişimin trajedisini hisseden kişidir. Toplumun özü olarak sunulmaktadır. Bu anlamda İslâmî gelenekteki baba figürüne benzerdir. Oğullar ise yeni nesli ifade etmekte olup değişim ve bozulma ile anlam bulurlar. Yazarlar oğul imgesi ile ülkedeki değişimlerin sorunlu olduğunu anlatmak istemektedirler. Yazarlar genellikle geleneğin yok olmasına direnen babanın ölümü ile öykülerini sonuçlandırır. Bu da yazarların toplum içinde yok olan geleneğin acısını okuyucuya da yansıtarak toplumsal direnci yaratmak istedikleri anlaşılmaktadır.

Öykülerde hem taşra hem de kent düzeninde babalar ve oğullar aynı şekilde tasvir edilmektedirler. Kentteki ile taşradaki çatışma biçimlerinin benzer olduğu söylenebilir. Ayrıca yazarların ortak uzlaşılarda aynı baba, aynı oğul ve aynı çatışmayı dile getirdikleri söylenebilir. Tüm yazarlarda ortak olan modernite, kimlik ve mekân söylemi benzer çatışma biçimiyle yansıtılmaktadır.

4.4 Kadın Söylemi

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde kadın meselesi incelenmesi gereken önemli bir konudur. Öykülerdeki kadınlar, “Müslüman kadın” imgesi etrafında şekillenen ve Anadolu kadını kimliği ile vücut bulan kişilerdir. Kadın kimliği hususu analiz edilerek hem Müslüman kadın algısı hem de romanlardan farklı olarak öykülerdeki kadın kimliği tespit edilmelidir.

Kadın meselesi aslında Türk modernleşmesi sürecinde edebî metinlerinde çeşitli şekilde temsil edilen bir konudur. Aksu Bora’ya göre “Tanzimat’tan bu yana modernleşmenin ve modernleşmeye direnmenin en önemli simgesi, hep kadın bedenleri ve kadın kimlikleri”dir (Bora, 2011: 78). Aksu Bora’nın yaklaşımına benzer bir şekilde İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde de kadın, modernleşmenin karşısına konumlandırılan geleneğin temsilcisi hüviyetiyle işlenmektedir.

İslâmî duyarlıklı öykülerde kadın, dişilik kimliği ile değil, ev hanımı kimliği ile temsil edilmektedir. Edebî alanların birer kamusal alan olarak tanımlanması (bkz: Habermas, 2017: 127) kamusal alanın da “erkek gözünün hâkimiyeti altında” (Alev Çınar’dan aktaran, Çayır, 2015: 82) olması bunda önem taşır. Bu nedenle güzellik, sevgili, aşk konuları son derece sınırlıdır. Genç kızlar ile değil anne ve büyükanne ile teslim edilirler. Mahremiyet esaslı ve İslâmî optik anlayışa uygun bir dil ve anlatımla kurulan kadın kimliği erkeğin muhayyilesinde anne motifi ile gösterilmektedir. Kadın yazarların 1990’a kadar görülmediği öykü anlayışında kadın kimliği, erkek yazarın ev hayatında annesi, eşi ve kızından öğrenebildiği şekilde tasvir edilmektedir. Öykülerde Müslüman kadın imgesi modern değil, geleneksel unsurlarla ifade edilmektedir.

Rasim Özdenören’in *Çözülme* kitabındaki “Aile” öyküsünde kadın söylemini yansıtan büyükanne'dir. Büyükanne geleneğin, Anadolu kadınlığının bir yansımasıdır. Özdenören’in kadın söylemini belirleyen tiplerden olan büyükanne dinine bağlı, okuyan, yumuşak huylu, dünya hayatından elini ayağını çekmiş, ölümü bekleyen bir tiptir. Kocasını ve iki oğlunu erken yaşlarda askerde kaybetmiş olan büyükanne doksanlı yaşlarında olmasına rağmen okuma aşkıyla yanmaktadır. *Ahmediye* ve *Muhammediye* okur, okudukları kitaplar büyükanneyi aile içinde en olgun insan yapmaktadır. Ailedeki tek umutlu kişi de odur. Cennette oğullarına kavuşma umudu içindedir. Büyükanne tipi Özdenören’in yaşlılık, olgun ve geleneği bir arada düşünerek yazdığı bir tiptir. Büyükannenin geçmiş insan kimliğine ve geleneğin yaşam tarzına sahip olduğu gözlemlenirken bu tipin dünya hayatına meyiletmediğini, ölümü düşleyerek yaşadığını, öte dünyaya kavuşma temennisinde olduğunu dikkat çeker. Ayrıca geleneği sembolize eden yaşlı kadınların ölüm beklentisi içinde olması yazarın toplum içindeki geleneksel yaşamın son nefesini verme durumunda olduğunu da gösterme niyetinde olduğu anlaşılır. Nitekim yazarın tüm metinlerinde yaşlı tipler dışında gelenek ve dinî söylem içerisinde bulunan bireyleri yoktur.

“Çözülme” öyküsünde ise erkeklerin kadınlara kötü davranması söz konusudur. Kerim eşine şiddet uygular. Kerim’in babası da eşiyle sürekli kavga eder. Kerim’in ablası Şaziye de kocasından şiddet görür, baba evine sığınır. Şaziye kanlı canlı iyi bir halde iken evlendirildiği kocasının yanında sağlığından olmuş, zayıflamış,

sıkça dövölür. Her durumda anne babası “Kocandır, sabret” derler (s.97). Kendilerine sığınan kızlarını kocasının evine geri yollarlar.

Çarpılmışlar kitabındaki “Arasat” öyküsünde konu olan dört kadın vardır. Ejder’in karısı Sabiha, Ejder’in annesi, halası ve tecavüz ettiğı Elif öyküdeki kadınları temsil ederler. Öyküdeki kadınlar erkeklerin hışmına uğrayan, dayak yiyen, susturulan ve yok sayılan tiplerdir. Öyküdeki kötü karakter Ejder, belli bir kişilik edinememiş olması, evleneceğı kişinin bile babası tarafından seçilmiş olması nedeniyle kadın üzerinden kendini gerçekleştirmeye çalışır. Karısı Sabiha’yı her fırsatta döver. Sabiha ise onu sevmez, ona değer vermez. Sabiha, Ejder’in şiddetine rağmen Ejder’e karşılık verebilen, tepkilerini dile getiren biridir. Ejder’in dilinden karısı Sabiha şöyle anlatılır:

gene karşıma çıkacak (o tekinsiz şeyi görüyorum bakışlarında) kim o diye bağırarak işte bağırıyor bile en iyisi susmak karşılık vermemek kim o diye üsteleyecek öyle yapıyor susuyorum çünkü kapıda duranın benim olduğumu bilse belki kapıyı hiç açmaz susuyorum sonunda kadınlığın verdiği tecessüse bir kez daha yenilecek (s.10-11).

Sabiha her ne kadar kayınpederinin isteğı üzerine istemeden de olsa evlenmişse de Ejder’e boyun eğmeyen bir tiptir. Karısının onu sevmemesi nedeniyle Ejder cinsel arzusunu tarlada çalışan Elif adlı kıza tecavüz ederek giderir. Sabiha olayı duyunca baba evinden dönmeme kararı alır.

Öyküdeki anne ise pasif bir tiptir. Oğlunun eylemlerine razı olmasa da ara sıra onu destekler. Kocasının Ejder’e bakmadığı zamanlarda Ejder’e para verir. Baba oğul arasına girerek ailedeki huzuru sağlamak isterken oğlunun canavara dönüşmesine bir şekilde sebep olur. Bu durumlarını annelik güdüsüne bağlar. Ancak anne bazen de dayanamaz ve oğluna beddualar eder. Öykü annenin ettiğı bedduaların gerçekleşmesiyle son bulur.

Elif karakteri ise mağdur bir tiptir. Ejder’in babasının pamuk tarlasında çalışan ırgatlardan birinin kızı olan Elif ailesinin gündelik işlerini görür. Babası onu tarlada çalışanlardan biriyle evlendirmek ister. Elif’e söz hakkı verilmez ve nasıl biriyle evlenmek istediğı sorulmaz. Elif’in de evleneceğı erkeğı bakışı “evini çekip çevirebilecek bir erkek” olması yeterlidir. Bu yönüyle Elif saf bir tip olarak inşa edilir. Elif’in tecavüze uğramasında bu saflığının etkisi görülür fakat kadının aile ve

toplumdaki yerini bilir. Çünkü Ejder tarafından tecavüze uğradıktan sonra Ejder'in kendisini sahiplenmesini ister. Ejder ise tecavüz etmesinin yanında onu hayat kadını olarak pazarlamak ister. Elif ise bunu reddeder. Öykünün devamında Elif'e ne olacağı hakkında bilgi verilmez. Kadın söyleminin saflık üzerinden şekillendiği Elif karakteri düştüğü mağdur durumda bile yok hükmündedir.

Öyküde kadın söyleminin olumlu bir şekilde işlendiği kişi hala tipidir. Hala inançlı, tasavvufa gönül vermiş, Ejder'i doğru yolu getirmeye çalışan biridir. Hala bir teselli yeri gibi işlenir. Ejder'in tövbe etmesi ve günahlarından arınması için ona telkinlerde bulunur. Hala karakteri *Çok Sesli Bir Ölüm*'de yer alan hala karakteri ile benzerdir. Yine *Çözülme*'deki "Aile" öyküsündeki büyükanne tipine de benzerlikler gösterir.

Çarpılmışlar'daki "Mor Sinekler" öyküsünde ise kadın söylemi erkeksizlik ile ifade edilir. Kocasının ölümünden sonra yoksulluk ve çaresizlik içinde kalan kadın, dört çocuğuyla birlikte dul kalır. Kadının tek isteği kocasını tabutunu sarıp gömmektir. Bunun için yeterli maddi imkânı olmayan kadın evde sakladığı kilimi vererek kocasının tabutuna sarar. Öyküde kadın, kocasından sonra başlarına nelerin gelebileceği düşüncesiyle hüzne kapılır. Kadının çocuklarını ve yoksulluğunu düşünerek girdiği hüznün kocanın bir ev için ne kadar değerli olduğunu göstermeye yarar. "Ay Doğarken Geceleri" öyküsünde kadın söylemini ortaya koyan Sultan karakteri babası ve erkek kardeşinin ailede kurduğu erkek otoritesine karşı sevdiği erkekle kaçan bir tiptir. Rasim Özdenören'in genellikle olumsuz imgelerle anlattığı genç neslin bir temsilcisi olan Sultan ailedeki geleneksel yaşama aykırı olarak ailesinin izin vermediği türkü söyleyen Seyit'e âşık olur. Aile ise baba ve erkek kardeş nezdinde daha iyi bir meslekten bir damat isterler. Sultan'ın Seyit'e âşık olmasına ailedeki erkekler bir namus meselesi ile tepki gösterirler. Ailenin istediği bir aday bulunup Sultan görücü usulüyle evlendirilmek istenir. Ancak Sultan evdeki ataerkil otoriteye rağmen sevdiği adamla kaçmayı başarır. Yazarın kadın söylemini gösteren metinlerde kadının istediği bir durumun gerçekleştirildiği görülen öykü bu anlamıyla nadir bir metindir. "Ay Doğarken Geceleri" öyküsündeki babaanne karakteri ise Özdenören'in diğer metinlerinde olduğu gibi yumuşak huylu ve olaylar karşısında olgun düşünme

tavriyla öne çıkar. Evdeki olumsuz durumlarda evin hanımına ve komşularına her zaman dayanışma ve akıl sahibi bir insan kimliğiyle yaklaşır.

Çok Sesli Bir Ölüm'deki "Kan" öyküsünde işlenen kadın güçlü bir kadındır. Kocasının sefaletle boyun eğen ve zulme karşı direnmeyen kişiliğine karşın kendisi dimdik ayakta durmayı seçer. Geçimleri sağlamak için kocasını sürekli iş yapmaya teşvik eder. Sert, çalışkan ve azimli biridir. Kocasının gece bekçiliği yaptığı bir yerin çalışma koşullarının ve kış aylarının zorlukları nedeniyle oraya gidip çalışmak istemediği bir durumda kadın ona kızar: "Köpek gibi açlıktan mı öleceğiz. Ölürsen de git. Don orda, kurda kaptır kendini, daha iyi" (s.52). Yazar taşra kadınlarının yılmak bilmez duruşlarını ve çalışkanlıklarını metninde önemle anlatır. Kadın şöyle tanımlanır: "Bütün ömrünce çektiği yoksulluğa karşı beli bükülmemiş, incecik, dayanıklı kemikleri, sıırım gibi derisi pörsüyüp dökülmemişti. Çalışkandı. Yılgınlık nedir bilmezdi" (s.52). Kocanın her şeyi Allah'tan bekleyen tavrına karşın kadın, çalışmak ve didinmek gerektiğinin bilincindedir. Ancak kocasına her zaman ses çıkarmaz, toplum içindeki kadın algısına göre hareket eder: "Biraz da, kadın kısmının öyle uzun boylu herşeye aklının ermiyeceğine inandığından susar, ses çıkarmazdı" (s.53). "Çatışma" öyküsünde anlatılan Şermin ise kazandığı yeni kişiliği ile kadınlığını keşfeden biridir. Baba ve halasının kendisi üzerinde kurmak istediği denetimi yok sayar. Kararlarında ve eylemlerinde belirleyici kişi olmak ister. Her ne kadar yozlaşmanın ve değişimin öznesi olarak anlam kazansa da kadın söyleminin güçlü taraflarını da üzerinde barındırır. Erkekler karşısında kadınların gücü olma niyetinde olduğunu belirtir: "Biz niye zavallıyız, kadınlar yani.. ama aciz olmak istemiyorum ben, gücümü göstereceğim bir gün" (s.129). Şermin kadın gücünü erk gücüne hâkim kılmak ister. Onları yenmek, kadın kişiliğinin böylece ortaya çıkmasını sağlamak ister. "Dayanamıyorum bu adamlara" dedi 'bu yarım adamlara, yarım kalmış adamlara, nefret ediyorum. Kişilik başkadır, kötü bir kişilik bile bir kişiliktir" (s.130). Ancak Şermin karakterinin bu söylemler içinde bulunması metinde genellikle olumsuzluklarla örülür. Şermin'in erkek egemen sisteme karşı çıkması yazarın değişimdeki çürüme noktaları olarak gösterdiği bir durumdur. Ayrıca Şermin'in annesiz büyümüş olması ve anne nasihatleri ile öğretilerinden mahrum kalmış olması bu tip bir karakter doğurmuştur. Öykü metninde annesizlik önemli bir durumdur. Annesiz büyümüş kızların değişim göstermesi, yeterince ahlâkî eğitim ve dinî öğretiler

almamış olmalarına bağlanır. Öyküde anne, babanın öğretmediği günah, yasak ve normların öğreticisi hüviyetindedir. Şermin'in serbest ve babayı dinlemeyen biri olmasının nedeni annesizliktir. Yaşlı ve güçlü bir kadın olan hala bile Şermin'i yola getiremez. Bu durumda yazar, anneyi toplumsal formların öğreticisi olarak yorumladığı görülür. Metinde Şermin'in babaya itaatsizlikle öne çıktığına dikkat edilirse anne figürünün aslında toplumdaki ataerkil yapıyı kuran özne olduğunu gösterir. Çünkü annenin olması durumunda Şermin'in daha farklı olabileceği metinde annesizliğin kötü bir durum olduğunun vurgulanması üzerine kurulan cümlelerden anlaşılır. Dolayısıyla Özdenören'in "Çatışma" öyküsü bağlamında kadın söyleminin erkek egemen yapıya uygun biçimde inşa edildiği söylenebilir. Her ne kadar Şermin'in kişiliğe vurgu yaparak özne olmayı beceren biri olması önemli bir vurgu ise de bu kişilik bilincinin annesizlik sonucu yaşanan bir kişilik olarak yorumlanabileceğinden metinde kadın söyleminin erkek imgesiyle oluştuğu görülür. Yazarın kadın söyleminde erkekten bağımsız bir karakter ortaya koymadığı da görülür.

"Çatışma" öyküsündeki hala, geleneksel zihniyet ve yaşam biçiminin bir sembolü olarak gösterilir. Hala, babanın yerini tutan, otoriter, disiplinli kişiliği evdeki düzeni sağlar. Evin kızlarına din, örf, adet ve ahlâk öğretisini verir. Şermin'in eve erkek getirmesini, erkeklerle ilişki kurmasını anlamlandırmaz. Onun geleneğinde kadınlar için bu mümkün değildir. Bunu kadının onurunu kıran bir durum olarak kabul eder:

Evet ya da hayır dememiz için sorulduğunda başımızı sallamak bile bize kızlık onurumuzu inciten bir davranış gibi gelirken bunlar sıkılmadan tartışıyorlar, dahası karşı koyuyorlar, başkaldırıyorlar... bir kıza onsekiz yaşına gelinceye değin ayıp ve utanma ve günah düşüncesini vermediysen artık bunları vermeye çalışmanın bir yararı yoktur, onu geriye döndürmek, yeni baştan yaşatmak olanaksızdır ama onun bu arsızlığına katlanmak da dayanılmaz bir aşağılanıştır, küçültücü bir kabullenıştır: Tanrı bizi bağışlamayacaktır, öğretmediğimiz için bizi, öğrenmedikleri ve bilmedikleri için onları da (s.92)

Hala, güçlü kişiliği, dinî değerlere düşkünlüğü ile bir baba profilinde gösterilir. Söylemleri yeni neslin kültürel değişimini engellemeye yetmese de bir varlık olarak yaşadığını ve bu yönüyle güçlü olduğunu vurgulamak istemektedir. Geleneksel kodlarla verilen hala ile Anadolu kadınının güçlülüğü ve mücadeleci yapısı izah edilmektedir.

Denize Açılan Kapı'daki "Sabahın Seher Vaktinde Aman" öyküsünde ise kadın, erkek egemenliğinde olan biridir. Sert ve otoriter kocasına karşı dilsiz birine dönüşmüştür. Fakat bu durum gelensek bir diyalog biçimi olarak öyküde yer alır.

Anası, elinde boşaltılmış kültablasıyla odaya girince adamı o haliyle beceriksizce uğraşırken gördü. Tablayı yere bıraktı. Kuşağın sarkan ucunu tuttu, kendine doğru çekerek gerginleştirdi, adam yarı döndü, kadın iki eliyle gerdiği kuşağın kırışmamasına dikkat ederek adamın çevresinde minik birkaç adım attı, adam, bir yarım daha döndü olduğu yerde.. böylece kendilerinden başka -belki kendilerini bile- anlayamayacağı o kaçınılmaz oyunu başlatmış bulunuyorlardı, her günkü sabahlarının ayrılmaz bir parçasıydı bu. Yüzlerinden belirli hiçbir anlamın çıkartılmasına olanak yoktu o sırada. Ustaca sergilenen bu oyun bitince adam kuşağının üstünden karnını tıptıslayıp sıvazladı, karısına neredeyse minnetten dolmuş bir bakışla baktı, ama teşekkür etmedi, 'sağolasın' demedi, kadın da böyle bir şey beklemiyordu zaten (s. 43).

Kadın ile erkek arasındaki bu eylem, geleneksel kültürdeki çiftlerin sözsüz iletişim biçimini anlatır. Erkeğin bakışları dilinden çıkacak sözlerin yerini tutmaktadır. Yazar erkeği bu işlevle egemen bir kimlikle gösterirken kadın kimliği itaatkâr bir şekilde ele alınır. Ancak bu durumun yadırganacak bir tarafı olmadığı, kadın ile erkek arasında yatan samimi ilişki ile tasvir edilmektedir.

Özdenören'in öykülerinde kadınlar büyükanne, anne, hala gibi karakterlerle temsil edilip Anadolu kadınlığını gösteren, olumlu, yumuşak huylu, kocasına saygılı, evine ve çocuklarına bağlı, toplumdaki ataerkil yapı içinde yer bulan bir şekilde anlatılmaktadır. Genç nesil ise tıpkı oğullar kısmında anlatıldığı gibi yeni değerlerle var oldukları için asi, isyankâr, büyüklerinin sözünden çıkan, yeni yaşam biçimi için arzuları olan kişilerdir. Yazar kadın söyleminde kadını geleneksel değerler üzerinden değerlendirir. Anadolu'daki kadın algına benzer kimliklerle kadın söylemini inşa eder.

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde dava kadınlığı konusunda beliren tek tip Necip Fazıl'ın Hasene Bacı adlı tipidir. Necip Fazıl'ın "Hasene Bacı" (1983) öyküsündeki Hasene Bacı, Osmanlı'nın yıkılışını fark edemeyen, bu nedenle bir nevi imparatorluğun sonunun gelmesinde sorumlu insanlara karşı gelen özel bir kahraman tip olarak inşa edilir. Hasene Bacı bir Cuma namazında cemaate şöyle seslenir: "Müslümanlar! Kaldırın başlarınızı secdeden!.. Bozun, zaten bozuk namazlarınızı! Allaha secde edebilmek için evvelâ memleketinizden gâvuru kovun" (s.133). Hasene Bacı kahraman bir kimlik, zamanın şartlarına göre sorumluluk üstlenen bir kahraman

olarak gösterilir. Kurtuluş Savaşı'nda maneviyatı yüksek Anadolu kadını tipini örnekleyen bir kimlik ile sunulmaktadır.

Mustafa Kutlu'nun kadın söylemini gösteren *Yoksulluk İçimizde* kitabındaki Süheyla karakteri değişim olgusunu olumlu manada gösteren bir kadındır: Öyküde kadın söylemi kadının kendisini keşfetmesiyle açıklanır. Modern hayatın günahlarından dinî hayata geçiş yapan Süheyla hızlı bir değişim sonucu Müslüman bilinciyle yaşamaya başlar. Süheyla'nın değişiminin yeterince dramatize edilmediği ve hızlı bir geçiş olduğu eleştirilerine karşılık veren Kutlu, Süheyla'nın değişimini çeşitli kültürel, ekonomik sebeplere bağlayıp ikna derecesini attırabileceğini ama Allah'a inayeti böyle hızlı bir değişimle vermenin daha doğru olduğuna inandığı için bunu yaptığını söyler. Kutlu, Süheyla'nın dinî bir değişim yaptığına vurgu yaparak değişimde sebeplere değil müsebbibe bakmak gerektiğini anlatır. Süheyla'nın bir anda değişimini hidayete bir anda ermek olduğuna dikkat çeker (Kutlu, 1982: 303). Süheyla dindar bilinci vesilesiyle Engin'den ayrılmayı göze alan, Müslüman genç kız profilini inşa eden bir tiptir. Yazar Süheyla tipi ile modern zamanda önceliklerin ne olması gerektiğine dair kanaatlerini dile getirir.

Mustafa Kutlu'nun *Ya Tahammül Ya Sefer* kitabında iki kadın tipi öne çıkmaktadır. Asım'ın eşi Fetanet ismiyle müsemma bir şekilde gösterilerek değişimdeki kötücül karakter olarak gösterilmektedir. Fetanet zengin, laik ve seküler bir sınıfa aittir. Kitaptaki Neslihan tipi ise Anadolu kadınlığı fonksiyonu ile kurgulanmış bir tiptir. Kocasını Yunus'un siyasete atılarak değişmesi Neslihan'ın dinî değerlerinden ayrılarak farklı bir sınıfa girmesine yol açmıştır. Neslihan bundan memnun olmayan, geleneksel kadın figürünün özlemi içinde olan biridir.

Mustafa Kutlu'nun kitaplarında kadın tipi çok az yer alır. Örneğin Kutlu'nun ilk kitapları olan *Ortadaki Adam* ile *Gönül İş*i eserlerinde kadın karakteri yoktur. *Yoksulluk İçimizde* kitabındaki Süheyla dışında kadın tipi üzerinden şekillenen bir metin yoktur. Diğer metinlerinde de kadınlar karton tipler ve arka planda kalan figürler olarak bulunmaktadır. Yazarın modernitenin kadın bedeni üzerinden kurgulanan edebî metinlere karşı çıkararak kadını işlemediği görülmektedir. Mustafa Kutlu'da bu anlamıyla kadın söyleminin izlerini bulmak güçtür. Süheyla karakteri bile yeterince

anlamlandırılmış, tüm yönleriyle açıklanmış, gerçekçi bağlamda işlenmiş bir kadın değildir. Bu nedenle kadın söylemi Kutlu'da imgeler üzerinden işlenmektedir.

Şevket Bulut, öykülerinde hem kadın hem de erkek karakterleri sıkça işleyen bir yazardır. Erkek karakterlerin etrafında gelişen olaylar gibi kadınların da öyküde ana karakter olduğu birçok metin bulunmaktadır. Yazar kadın söylemini bu sayede yoğun olarak işler. İşlenen kadın söylemi de genellikle Anadolu'da yaşayan kadınların yoksulluk ve erkek zulmü altında geçen hayatlarıdır.

Şevket Bulut'un *Al Karısı* kitabında yer alan kadınlar genellikle erkekler karşısında hiç olan karakterlerdir. Öykülerde taşradaki adaletsiz düzen karşısında en çok kadının sömürüldüğü görülmektedir. “Dördüncü Gelin” öyküsünde üç karısı olmasına rağmen bir ağanın on iki yaşında bir kızı dördüncü eş olarak aldığı görülür. Kız çocuklar para karşılığı Suriye'den getirip yaşlı insanlarla evlendirilmektedir. “Al Karısı” öyküsünde yedi yıldır çocuğu olmayan Fatma'nın kuma korkusu sebebiyle akıl sağlığını kaybeder. “Gözleri Sulu Meryem” öyküsünde 1939 Erzincan depreminde kocasını ve evlatlarını kaybeden Meryem'in dilencilikle ve ağlamakla geçen hayatı konu olur. “Namus Borcu” öyküsünde erkeklerin çalışmadığı, kadınların ise onların kahvedeki edindikleri borçlarını ödemek için gece gündüz inşaatlarda çalışmalarını anlatır. Öyküde kadın söylemi kadınların emeklerini kocalarına verdiklerini görülür. Öykülerde Anadolu'da yaşayan kadınların yokluk ve hiçlik içinde yaşadıklarını görülür. Erkek egemen bir sistemin içinde kadınların genellikle yok hükmünde değerlendirilir. “Kuyruğu Kesilen At” öyküsü ise kadın söyleminde farklı bir bakış açısı sunar. Aleviler içinde bir töreye dikkat çekilen öyküde kocası askerde bulunan bir gelinin eve gelen bir misafir tarafından cinsel saldırıya uğrarken ona karşı koyması ve ailesi tarafından desteklenerek misafirin öldürülmesi söz konusudur. Alevilik inancında kadının namusuna çok düşkün olduğu vurgulanır. *Al Karısı* kitabında yazarın öne çıkardığı kadın söylemi, söz hakkı bulunmayan ve erkeğin merhametine göre yaşayan kadın tipleri ile temsil edilir.

Dilek Çınarı kitabında Şevket Bulut, *Al Karısı* kitabındaki öykülerde yer verdiği kadın söylemine nazaran daha farklı bir kadın tipi ortaya koyar. Kitaptaki “Kısmet” öyküsünde işlenen kadın tipi kötücül bir tiptir. Döndü adlı karakter, kocası Ömer ile tarlada çalışırken tarlada kaçakçılar tarafından gömülmüş olan hırslı, kötücül

ve fitneci bir kadın tipindedir. Yazarın Döndü ile işlediği kadın söylemi önceki metinlerinden farklıdır. Daha önce gariban ve erkek karşısında sözü geçmeyen kadın karakterlere yer veren yazar, bu öyküde kocasının sözünü dinlemeyen, ona karşı çıkan bir kadın tipi inşa etmiştir. Buna benzer bir kadın tipi de “Dolmalar” öyküsünde işlenir. Bu öyküde üzerine kuma getirilen Fadik her ne kadar mağdur ve masum bir tip olarak görülse de kocası ve kuma için zehirli dolmalar pişirip onları öldürme planları yapar. Ancak planı tutmaz ve dolmaları çocukları yiyerek ölürler. Öyküde kadın söyleminin kötü olmasa da kötülüğe başvurabilecek bir tip olduğu anlaşılır. “Günah Dönemeci” öyküsünde kocası ölmüş olan bir kadının iki çocuğuna bakmak, içine düştükleri yokluktan kurtulabilmek için tek çare olarak düşündüğü iş olan hayat kadını olmaya karar verir. Yazarın kadın söylemin çeşitlenmeler yaşanır. Yazar bu kez kadınların iyi ve temiz kişiliklerine karşı kötü yola başvurdıkları görülür.

Mehmet Ay’ın *Yol, Yağmur ve Zaman* adlı öykü kitabında erkeksiz dul kadınların yaşam zorlukları konu edinilir. Metinler kadın öyküleridir. Öykülerde boşanmış, terk edilmiş ya da öldürülmüş bir kocadan sonra yoksul ve yalnız kalmış çocuklu kadınların hikâyeleri anlatılır. Erkeğin gidişinden sonra hayatın sert yüzüyle kalan kadınların her ne kadar mücadele etseler de eksik kalışları verilir. Öykülerde mutsuz olan kadınların yaşam koşullarından mı yoksa erkeksizlikten mi böyle oldukları durumu genellikle erkeksizliğin yarattığı korumasız kalmışlık cevabında yatar. Erkeğin bir kale olduğu, kadını ve aileyi koruduğu bir yapı öykülerin arka planında yatar. Erkeğin toplum içindeki anlamı, eve ekmek getiren ve dışarıya karşı evi koruyan rolü kadınların yaşadıkları zorluklar verilerek gösterilir. Çünkü öykülerde kadınlar genellikle erkekten sonra yoksul, yalnız ve biçare olarak gösterilirler. Ayrıca her ne kadar yaşam mücadelelerine odaklanıldıysa da kadınların mağdur ve isimsiz oluşları öykülerin odağındaki kadın söyleminin erkek üzerinden inşa edildiğini gösterir. Kitaptaki “Alacakaranlık” öyküsü bir okul hastanesinin emekli hemşiresinin kısa öyküsüdür. Kadın kadın boşanmış, zor geçinen, düşkün biri olmuştur. “Yasa” adlı öyküde bir kadın ve küçük oğlu Ahmet’in kağıt çekerkenki yaşadığı zorluğu ele alır. Bu sırada öküzlere ölür. Yoksul bir aile olarak gösterilen ailenin zorlu köy yaşamı kısaca verilirken arka planda erkeksizliğin, babasızlığın ortada bıraktığı bir kadın ve aile vardır. “Çokseslilik” adlı öyküde de karlı bir kış günü bir otobüs durağında bir kadın ile küçük hasta bir çocuğun dolmuş beklerkenki halleri tasvir edilir. Kış mevsimi

ve durakta ölümü bekler gibi betimlenen bekleyiş, yoksulluğu, yalnızlığı, kimsesizliği gösterir niteliktedir. “Bitirilmiş Mevsimdi” öyküsü ise yine erkeksizliğin düşürdüğü kadın vardır. Tutuklanan ve sonra da hapisteyken bir kavga sırasında öldürülen kocasından sonra iki kızıyla yalnız kalmış bir kadının dramını verir.

Mehmet Ay’ın öykülerinde kadın söylemi erkek imgesi üzerine inşa edilmektedir. Kadınlar, erkeğe bağlı, erkeğin kanatları altında gelişen öznelere olarak tasvir eden öykülerde erkeksiz kadınların yoksulluk, sefalet ve yalnızlık içinde hüznü kişiliklerine dikkat çekilmiştir.

Mustafa Miyasoğlu’nun *Geçmiş Zaman Aynası* kitabındaki “Tesbih” öyküsünde yer alan Aysel karakteri kadın söylemi açısından öne çıkar. Aysel, soylu ve zengin bir İstanbul ailesinden gelme, tıp eğitimi gören, okuryazar bir kızdır. Üniversitede okurken taşradan gelen Engin ile tanışır. Sevgili olan iki arkadaş Engin’in “ya ben ya okul” telkini sonucu ailesinin karşı çıkmasına rağmen ikinci sınıfta iken üniversiteden ayrılıp Engin’le evlenir (s.47). Engin’in annesiyle birlikte yaşamaya başlarlar. Engin’in annesi yaşlı Lütfiye Hanım okumuş, şehirli kızları sevmediğinden Aysel’e çeşitli zorluklar yaşatır (s.45). Aysel hem ev kadını olmak hem de kayınvalidesinin her gün bıkırtıcı laflarından oldukça sıkılmıştır. Ancak sesini çıkarmaz ve kocasına iyi bir kadın olmaya çalışır. Aysel böylelikle yaşama heyecanını bitirmiş, evliliğe dair olan düşünceleri değişmiştir ancak başka bir şey yapma dayanağı da kalamamıştır.

Öyküde Aysel ile temsil edilen şehirli, kültürlü kadın söylemi, taşradan gelen bir adamla evlendirilmiştir. Her şeye rağmen sesini çıkarmayan ve kocasına layık olmaya çalışan Aysel, bu yönleriyle kadın söylemi içinde “olumlu” görülür. Kayınvalidesinin huzursuzluklarını yaşlılığına veren, evdeki sorunları olgunlukla karşılayan Aysel iyi bir ev kadını unvanıyla öyküde temsil edilir.

İslâmî duyarlıklı öykülerde kadın karakterlerin fazla olduğu metinlere sahip olan yazarlardan biri Ali Haydar Haksal’dır. Haksal’ın metinlerinde kadın söylemi genellikle terk edilmiş eş ya da çocuğuyla yalnız yaşayan anne odaklıdır. Anne ve eş karakterleriyle anlatılan kadınlar merhametli, sevgi dolu, namuslu ve fedakâr kişilikleriyle öne çıkarlar. Ancak eşler ve anneler yazarın diğer metinlerinde kurduğu erkek karakterlerden farklı bir hayat yaşamazlar. Erkeğin veya babanın yaşadığı

yabancılaşmanın aynısını kadınlar yaşarlar. Yalnız bireyler olarak öne çıkarılan kadınlar erkek karakterlerin kopyasıdır. Haksal'ın metinlerinde kadın söylemi erkeğin duygu ve düşünceleriyle anlatılır. Kadına dair herhangi bir unsur yoktur. Kadın yaşadığı hayatın yabancı konumunda olan, yaşadığı zamana ayak uyduramayan, tıpkı erkek karakterlerin yaşadığı gibi yalnızlığı aynı boyutuyla işlenen kişilerden oluşur. Bu nedenle yazarın öykülerinde kadına ait, kadını anlatan bir atmosfer bulunmaz. Haksal'ın kadın söylemi, öykülerinde işlediği kent, gelenek ve modernite gibi konular etrafında gelişir. Yazarın kadın söylemi, kadının kendisini değil, yabancılaşma ve yalnızlık temalarının kadın özelinde anlatılmasına dayanır. Bu nedenle yazarın ortaya koyduğu kadınların hemen hepsi aynıdır. İsimsiz kadınların erkeksiz yaşamları ise dikkat çeker. Erkeğe bağlı kadınlar hayatlarını tek başına sürdürme konusunda dayanıksızdırlar.

Haksal'ın *Sesim Bana Yetmiyor* kitabındaki “Gecenin Kıyısında Gülün Kokusu” öyküsü bir kız ile annesinin ilişkisine dayanır. Çoklu bakış açısıyla yazılan öykünün ilk bölümünde kızın, ikinci bölümünde annenin ağzından hikâyeleri öğrenilir. Evde yalnız, bunalmış bir genç kızın özgürlük hayali vardır. Birbirini anlayamayan, iki farklı zamanın insanları çatışma yaşar. Öykülerde daha çok baba ile oğul arasındaki çatışma üzerinden verilen aile içindeki çözülme bu öyküde anne ile kız arasında kurulmuştur. Bu yönüyle farklı bir öyküdür. Ayrıca metinde kadın karakterlerin kendilerini anlatması da bir yenilik olarak göze çarpmaktadır. Öyküde genç kız kendisini yalnızlığı ile anlatır.

bütün işi gücü, bana bir koca beklemek ve bu kismetimin 'hayırlı' olmasını dilemektir (s.8).

bütün zamanlar elimden alınmış (s.8).

geçen bu bütün zamanlar bana yaramıyor.

düşlerim neden tıkanıp anlamıyorum.

annem belleğime oturmuş 'ben' diyor, bir karabasan gibi (s.9).

Genç kızıdan sonra anne kendini anlatmaya başlar: “yazan biri değilim. okumamsa hiç yok, daracık bir dünyada yaşıyorum. dünyayı bir ucundan ben tutsam ne olacak. ellerim ah bu ellerim.” (s.14). Kızıyla aynı kaderi yaşıyor gibidir: “bütün

zamanlarım elimden alınmış” (s.15). Kadınların yalnızlığına dayanan öyküde yalnızlık erkeklerin ifade ettiği betimlemelerle aynıdır.

Sesim Bana Yetmiyor’daki “Dik Sokakta Akan Gölgezimizdi” öyküsünde bir kadının vuslata eremediği aşkı anlatılır. Saliha adlı kadın küçüklükten beri sevdiği Mahmut’a açılammış, Mahmut başkasıyla evlenmiştir. Saliha’nın Mahmut’a olan karşılıksız aşkını anlatan öyküde bir kadının duygu ve düşünceleri afişe edilir. Ancak öyküde kadının duyguları başarısız betimlemelere verilir. “Ağaran Günün Yalnızlığı” öyküsünde otuz yaşını geçmiş, evlenmesine izin verilmemiş bir kadının evdeki tutsaklığı anlatılır. “bu kentin şu upuzun sokağında, iki odalı daracık ev buna tutsaktır. Oyuz yaşını aşmış biri için böylesi bir an neden tükenmiştir, neden böylesi bir an tükenmiş bir umudun adıdır?”(s.54). Aile kente yeni taşınmıştır. Küçük kardeşin anlatımıyla aktarılan ablası dışarı çıkmayan, evde yaşamını sürdürür. Abla evde dikiş yapıp satar. Evde sürekli çalışan, evin her şeyini yapan abladır. Ancak abla evdeki bu halini kötü talih olarak yorumlar (s.45).Hayatından memnun değildir, yalnız bir hayat yaşadığı evde mutsuzdur. “Artık evde kalmışlığımın, yüzümün çizgilerinin belirmişliği, saçlarıma ak düşmesine aldırıyorlar. Haklılar onlara ne bundan? İçimdeki yıkıntının sonuçlarını kim görebilir, kimi ilgilendirir? Onların umurunda değil, peki benim neyime?” (s.58). Kardeşini yetiştirme görevi de kendisine bırakılmıştır. Daha önce kendisini isteyen birine babasını onu vermemiştir. Bu nedenle o günden sonra sessizliğe bürünmüştür. Abla durumunu sorgulasa da sessiz ve sorunsuz biri olarak kimseye bir şey demez. Yalnızlık içinde içine gömülmüştür. Kendi içinde talihine yanar: “yanıbaşında öfkeleneyeğim, seveceğim, başını okşayacağım biri neden yok? neden benim bir yanımda eksik, neden burada ben değilim. bu benim talihim mi?” (s.45). Kadının saçları ağarmış, umutları tükenmiştir. Öykü boyunca kızın evlendirilmemesi ve evde baba tarafından çalıştırılan bir tutsağa dönüştürülmesi sorgulanır. Evin annesi gibi hizmet etmektedir.

Haksal’ın *Sarıldığım Soğuk Bir Ceset* kitabında aynı adı taşıyan öyküsünde inşa edilen kadın diğer metinlerindeki kadınların benzeridir. Öyküde kocası tarafından terk edilmiş, küçük çocuğuyla yaşayan bir kadının evde yaşadığı yalnızlık konu edilir. Kadın, kocası tarafından bir sene önce terk edilmiştir. Ancak hala onu beklemektedir. Kocasının gidişini kabullenemediği ve bunu kimseye diyemediği için kapı zilinde hala kocasının ismi yazılı durmaktadır: “isminin kapıdan kazınmaması

biraz olsun bana güven veriyor o kadar” (s.22). Kadının yalnızlığı kendi bedenini soğuk bir cesede benzetip ona sarılmasıyla anlamlandırılır (s.17). Soğukluk öyküde yalnızlığı imgeler. Kadın öylesine yalnızdır ki psikolojik sorunlar yaşamaktadır. Evdeki eşyaları farklı boyutlarda görür. Yaşadığı ev ona ürperti verir (s.7). Komşuları ve çevresi tarafından hatırı sorulmaz. İnsani ilişkileri, konuşma biçimi körelmiş, yabanileşmiştir. Korku dolu, karabasanlar içinde bir ruha bürünmüştür. Evde yaşamakla kendini hapseden kadın dışarı çıkmak istedikçe cama çarpıp yere düşen bir kuşa benzetir kendini (s.24). Terk edilmiş olması varlığını sorgulatar on. Kadın için terk edilmek aşağılayıcı bir durumdur. Terk edilmesinin nedeni bir türlü anlayamaz: “neden terk edildim, neden?” (s.15). Terk edilme nedenini sorguladıkça umudunu yitirir. Kadın terk edilme karşısında yaşadığı durumu şöyle tarif eder:

bir kadını bundan daha aşağılayıcı bir durumu yoktur. ‘terkedilmek’ duygusu bazan beni zıvanadan çıkarır hüüngür hüüngür ağlarım, bir deli gibi sağa sola saldırırım. Bir şeyi kırıp tuzla buz etmeden de rahatlayamıyorum. Bir sokak kedisi gibi ortada kalmak, ordan oraya koşturmak, ama bir yere sığınamamak ne kötü, biliyorum (s.14).

Kadının terk edilme duygusu anlatılırken yazarın bir erkek olduğu, bu nedenle kadının duygularına eğilemediği görülür. Yazarın kadının duygularına değil, eylemlerine odaklanması kadını anlayamadığını gösterir. Yazar, kadın duygusundan öte, bir kadının erkek tarafından gözlemini verir. Kadının eylemleri üzerinden kadın tanımlanmaya çalışılır. Kadının erkekler hakkındaki düşünceleri de dikkat çekicidir. Eşi tarafında terk edilmiş olması başka erkeklerin ona bakışını belirler. Erkeklerin bakışlarını kendisini yiyecekmiş gibi bir şekilde değerlendirir:

beni yiyecekmiş gibi, üzerime abanmaya hazır, bir fahişe gibi görmeye alışmış o gizlerden nasıl kurtulabilirim yoksa hemen her erkeğin bakışındaki anlam budur, bunu kendi doğal hakkı olarak kabullenir, yatağında görmenin tutkusuna kapılır. beni kaygılandıran bu, sokaklara çıkmayışımın neden bu. ... bu bakışların vahşi dişleri arasından, bir sıyrık almadan kurtulmak, kazasız belâsız bir günü daha geçirmek, bir anda mutluluk verici olur (s19).

Başka erkekler sürekli onu rahatsız eder. Herkes ona evlenme telkininde bulunur (s.25). Kadın erkeklerin eylemleri nedeniyle güvensiz, ürkek bir insana dönüşür (s.26). Kadının bu durumu çocuğuna da sirayet eder: “çocuğum da benim gibidir, benim gölgem ona yansımıştır. Pısırik ona sinmiş, dışarıda ürkek bir kuş gibidir, hemen ağlar” s.28).

Öyküde kadının yaşadığı sorunların genellikle erkeksizlikle ilişki kuruludur. Evde bir erkeğin olması durumunda aynı şeyi yaşamayacağını düşünür kadın. Dışarıdaki insanların kötülüğünü değil, kocasız olmasına bağlar her şeyi. Bunun normal olduğu izlenimi verilir. Böylece öyküde kadın söylemi erkek ile ilişkili bir şekilde anlatılır. Kadının varlığı erkeğe dayandırılır. Erkeksiz bir kadının yaşamını sürdüremeyeceği izah edilir. Görüldüğü üzere Haksal bireye odaklandığı metinlerde kadını da erkek bireyin benzer duygu ve düşünceleri ile anlatmaktadır.

Hüseyin Su'nun *Tüneller* kitabında kadın söylemi anne imgesi ile verilmektedir. "Hüseyin Su'nun öykülerinde kadın, aile içindeki fertlere kol kanat geren, eğiten, çekip çeviren, her hareketiyle öğretmeye yatkın olan biridir" (Akbulut, 2019:9). Kitaptaki "Ana Üşümesi" öyküsünde kocası ölmüş, beş çocuğuyla kalmış bir anne, yoksulluk içindeki haline rağmen Allah'a iman eden bir figürle temsil edilir. Kadın söylemini Allah'a teslimiyetle anlatan yazar, tevekkül eden kadını Allah'ın koruduğunu gösterir (s.42). Yazar anne imgesini yuva olarak işler. Ev anne ile anlam bulur. Hikmet söylemini içeren öyküde kadın, erkekten yoksun kalmayı büyük bir imtihan olarak görür: "Ne denli yalvarıp yakarmıştı Tnarı'ya canını kocasından önce alması, kendisini beş yetimle duvar diplerinde koymaması için!" (s.42). Öyküde kadın söylemi ayrıca kış ve gece imgeleriyle anlatılır. Kış imgesi ile yaşamın zorluğunu tüm yönleriyle hissedenden kadının beş çocuğuna bakmasını gösterir. Kış mevsiminin sert izlekleriyle anlatılan öyküde kadın üşüyen bir simge gibi kışla anlamlandırılır. Gece imgesi ise kadının yalnızlığı, ürkekliği ve içine gömdüğü sırları ile temsil edilir. Köyde yetim çocuklarıyla yalnız olan kadın dışarıya karşı korumasızdır. Onu koruyan ise Allah'tır.

Kadir Tanır'ın *Alagün* öyküsünde yer alan metinler, annelik üzerinden şekillenen ve trajedi duygusuyla verilen kadın söylemini barındırır. Öykülerde anneler mazlum ve mağdurdurlar. Eşleri ya hasta ya sakat ya da günahkârdır. "Günah"ta trajik mazlum anne günahkâr bir kocanın yanında oğlu Osman'ı kurtarma derdindedir. "Kan ve Azap"ta azap dolu bir hayat yaşayan anne Gülizar felç olan kocasını ve yoksulluk içindeki çocuklarını geçindirme uğraşındadır. "Sarhoşlar"da ise içkiden ve kokusundan nefret eden Güler'in babası ve kocasının içki içmeleri karşısında

kendisine dayatılan katlanılmaz hayatını konu eder. Üç öyküde de anne olan kadınların yaşadığı trajediler anlatılır.

“Sarhoşlar” öyküsündeki anne Güler, babası ve kocasının sarhoşluğa olan isyanı ile verilir. Güler ve kocası Haydar’ın savcılıkta beyanatlarını kendi dillerinden aktaran öykü ikisinin konuşmaları şeklindedir. Güler önce küçükken babasının sarhoşluğuna dair hatıralarını anlatır. Baba zorba biridir: “...Ve yollarda yedi mahalleyi ayağa kaldırarak gece yarısı eve geldiği zaman, gürültülerinden odalar zangırdardı. ... Gelişlerinde yatmaya pek yanaşmazdı babam. Sızlanıp söylenerek, bağırıp kükreyerek, sitem ederek, tehdit ederek, yatar, doğrulur, dinelir, dolaşırdı” (s.145). Güler’in babası gibi kocası da aynı şekilde içki içer, sarhoş olur ve onu döver. Öykünün bir savcılığa verilen beyanatlar biçiminde kurgulandığı düşünülürse Güler’in kocası Haydar’ı kabul etmediğini, başına nelerin geleceğini düşünülerek ayrılmaya karar verdiği anlaşılır. Bu bakımdan Güler’in iki erkekten zorluklar yaşadığı anlaşılır. Güler annesinin düştüğü duruma düşmek istemez. Toplumun nasıl bir kadın isteğini bildiğini önceleri hep susar. Sarhoşluktan, içki kokusundan nefret eden Güler her şeye rağmen Haydar’ın eşidir. Haydar ona yaklaştıkça kadınlığından utanır:

Ve pencereden o aşına koku doluyordu, doluyordu odama ve ben büzülüp titreyerek bekliyordum, cömertçe ikram olunduğum o odamın koynuna girip kadını olacağım o anı; bir yastıkta kocayacağım, tanımadığım, tanıyamıyacağım o erkeğin her arzusuna boyun eğmemin şart ve gerek olduğunu ve dışı olduğumu bilerek (s.147).

Ve işte sahibim. Fitil gibi... Üstelik sarımsak –soğan da yemiş. Peyniri de düşüncesizce ısırmış; dalga dalga yayılıyor kokusu ve diş araları dolu dolu. Ve bütün bu katlanışları yalnızca ve yalnızca benim için yapmış gibi kas kas kasılıyor. Ve ben birdenbire minnet ve suçluluk duygularıyla ezilmeye başladığımı, dehşetle, nefretle ve umutsuzlukla hissediyorum (s.148).

Kadir Tanır’ın *Alagün* kitabında yer alan kadınlar kocalarına karşı evini koruyan kollayan kadınlardır. Hasta, günahkâr ya da çaresiz erkeklere karşı kadın evini dışarıdan gelen kötülöklere korumayı bilen, mücadelenin ve vazgeçmemenin timsali olarak kurgulanırlar. Metinlerde verilen kadınlar çocuklarını her şeye rağmen iyi ve imanlı birer insan olarak büyütmek isteyen eşlerdir. “Günah” adlı öyküde de yazar kadına ve onun evini kötölöğe karşı koruma mücadelesi anlatılır. Anne oğlu Osman’ın babasına benzememesi için korumaktadır. Baba günahkâr bir profildir. Kumar oynar, içki içer. Eşini dövmektedir. Yazar erkeğe ve kocaya yönlendirilmiş sözlerle kocanın kötölöğünü tanımlar: “Kötölöğe yönelmiş bir dehanın mı, yoksa cehaletin mi daha

korkunç bir canavar olduğu tartışma konusudur” (s.24). Anne kocasına karşı oğlu Osman’ı korumak ister. “böyle babasının önünde süklüm püklüm eve ne zaman varsa, annesi içini çekerek üzgün üzgün onu süzer” (s.27). Oğlunu korumak ve kocasının kötülüklerini ona anlatmaktan geriye duymayan anne şiddet görür:

Babası bazan hırsını alamayıp, annesine girer, tokatlarını yağmur gibi gelişi güzel indirirdi. Annesi de ‘dur yeter’ dese ya... Hayır, babasının üstüne yürür: ‘vur! Vur!’ derdi. Burnundaki karnını ileriye uzatır: ‘Buraya da vur!’ derdi. ‘Onun gibi yetişip senin gibi olacağına...’ (s.28).

Dindar anne oğluna babasının yaptığı kumar ve içki günahını her defasında anlatır onu bunlardan korumak ister. Babasının tanrıdan kopuk hayatının eve bereketsizlik getirdiğini söyler: “Kendisini yok sayan bir kimsenin evine bolluk bereket indirir mi O?” (s.30). Annenin tüm çabasına rağmen gün geçtikçe oğlunun babasına benzediğini anlar. Oğlu sokakta arkadaşlarıyla kâğıt oyunları oynar. Anne kocasının ardından oğlunun da geleceğinden kuşkuludur.

Trajik kadın söylemini veren bir diğerk öykü “Kan ve Azap” isimli öyküdür. Bu kez erkek ya da koca zalim değildir ancak felçli bir yatalaktır. Annenin trajedisi ona ve çocuklarına tek başına bakmaktır. Sekiz yıldır yatalak kocası İbrahim’e ve çocuklarına bakan Gülizar, ayrıca köyün delisi Selami ve köylünün dedikodularıyla uğraşmaktadır. Kadın sabrının ve mücadelesinin anlatıldığı öyküde söylemin içeriği Gülizar’ın diliyle değil, onu görüp okuyan kocası İbrahim’in düşünceleriyle aktarılır. İbrahim sekiz yıl önce köyün delisi Selami’nin silahından çıkan kurşunla felç kalmıştır. Konuşamayan, yürüyemeyen İbrahim, eşi Gülizar’ın hem kendisi hem de çocukları için verdiği mücadeleyi her gördüğünde içi sızlar. Gülizar ise tüm zorluklara rağmen kocası ve çocukları için kendini feda etmektedir. Kocası yatalak olduğu için her işe tek başına koşturan Gülizar hem ev geçimini sağlayarak tarla işi yapmakta hem de çocuklarına annelik ve babalık yapmaktadır. Öyküde kadın sabrın timsali olarak gösterilir: “Sabrın ve ıstırabın sembolü bir heykel gibi hissiz ve hareketsizdi yüzü; katıydı, kuruydu ama ağlıyordu, küskün gibiydi, hınçlı ve kinli gibiydi” (s.14).

Kadın söyleminde dikkat çeken unsur yalnız bırakılmışlıktır. Kadınlar başlarına gelen bütün belalara karşı tek başınadırlar. Yalnız ve insanların yardımlarından mahrumdurlar. Trajedilerden biri de yalnız bırakılmışlıktır. Kadınların

çevresi öykülerde yer alamaz. Herkes her şeyi bilir ama kadınlar bir başına mücadele etmek durumunda bırakılmışlardır. Yalnız bırakılmış kadınların çocuklarından başka tutunacağı bir tek dalı yoktur ancak çocuklar da kadınların tarafında değildir. Öykülere konu alan çocuklar genellikle babaya düşkünlüdürler. Kadın kocasından ve çocukları tarafından yalnız bırakıldığı gibi toplum tarafından da yalnız bırakılmışlardır. Toplum onları görmez. Onlara karşı kötürümdür. İnsanların kadınlara olan bakışında kadın sıradan varlıklar olarak geçer. Bu nedenle öykülerdeki kadınlar kendi içinde var olan, başkaları tarafından tanınmayan kişilerden oluşur. “Kan ve Azap”ta konuşamayan, yürüyemeyen İbrahim sekiz yıl sonra eşinin mücadelesini yeni göremektedir. Onun “Sabrın ve ıstırapın sembolü bir heykel gibi” (s.14) olduğunu fark eder. İbrahim toplumun kendisidir. Zor duruma düşmedikçe kadını anlamak, insanlığını görmek imkânsızdır. Bu yönüyle Kadir Tanır’ın *Alagün*’deki öyküleri kadını ve mücadelesini trajedik unsuruyla başarılı bir şekilde anlatması ile İslâmî duyarlıklı öykücülükte özel bir yere sahiptir.

Ali Kemal Nacaroğlu’nun *Alaz* (1978) adlı öykü kitabında yer alan “Köprü” öyküsünde işlenen Ela adlı bir genç kızın intiharı konusu diğer öykülerde işlenen kadın söyleminden farklı yönleriyle dikkati çeker. Öyküde Ela adlı bir genç kızın bir sabah vakti okula giderken iki kişi tarafından kaçırılması, tecavüze uğraması, babasının tecavüzlerinden birini öldürdükten sonra hapse girişini, annenin ise kalp krizinden ölümü işlenir. Ela olayların etkisiyle intihar eder. Öykü Ela’nın intihara giden sürecini konu edinir. Ülkedeki kadın intiharlarının arka planını sorgulayan “Köprü”, suçsuz yere önce hiçleştirilen sonra da intihara sürüklenen bir genç kızın yok oluşunun arkasındaki toplumsal kötülüğü sergiler. Metinde önemli bir unsur ise Ela’nın kendi içinde yaşadığı sarsıntıları yazarın müdahalesi olmadan kendi duygu ve düşünceleriyle anlatmasıdır. Ela, geçmiş güzel anılarını, yaşadıkları mutlu zamanlarının yanı sıra suskunluğunu, çaresizliğini, anne ve babasını yitirliğini ve intihara giden süreci kendi diliyle anlatır. Olaylardan sonra ailesinin ona bakışı, toplum içine çıkmayı, küçük kardeşinin ona abla demeyi bırakışı onu derinden sarstığı anlaşılır. Ela bunlar karşısında toplumu, toplumun kötülüğünü sorgular. Kadın karakter Ela, toplumu sorgulamaya çalışır ve kadınlığının hor görülmesine karşı çıkmaya kalkışır: “nasıl oluyor da insanlar bu duruma düşüyorlar? nasıl oluyor da toplum bu ilenç duruma bir son vermiyor? nasıl oluyor da kötüler aralarında barındırıyorlar?” (s.23). İslâmî

duyarlıklı öykülerde yer alan toplumsal eleştiri içerikli metinlerin hemen hepsi erkek karakterin yaşadıkları süreçler üzerinden ifade edilmektedir. 1990'lı yıllara kadar neredeyse kendisi olarak olmayan kadın söylemi, Ali Kemal Nacaroglu'nun "Köprü" öyküsüyle farklı bir bakışla okuyucuya sunulur.

İslâm Yaşar'ın *Çınlayan Kubbeler* kitabında yer alan "İssız Dağların Kimsesizleri" ve "Oduncu Kadın" öykülerinin kahramanı kadındır. "İssız Dağların Kimsesizleri"nde genç bir çoban kızı dağda koyunlarını otlatırken bir su kenarında yaralı bir adamı görüp ona görünmeden yardım etmesini işler. Açlık içinde bitap düşen yabancı adama erzak bırakır. "Oduncu Kadın" öyküsünde ise güçlü, çalışkan, terbiyeli, yardımsever bir kadın profili çizilir, köylü kadınının güçlülüğü gösterilmek istenir.

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde cinsiyet ayrımına gidilmiş, kadın kimliği, çoğu zaman modern değil geleneksel kadın kimliği ile inşa edilmiştir. Öykülerde az olmakla birlikte modern kadın kimliği genellikle laik seküler yaşam biçimi ile temsil edilmiştir. Geleneksel kadın kimliği anne, eş ve kız kardeş tipleriyle ve masum, hayalî ve imanlı tiplerle temsil edilmiştir. Öykü metinlerinde kadınlar kamusal alanda pek görünürde olmayan, evde olan kişilerdir. Bu nedenle yaşlı nine, anne ve hala karakterleri daha çoktur. Gelenek ile simgelenen kadınlar anne motifi ile anlam kazanmaktadır. Dışarıya çıkmak isteyen, özgürlüğünü kazanmak isteyen genç kızlar ise modernitenin kötülüklerini üzerine alan, değişmeye ve yozlaşmaya başlayan tipler olarak gösterilirler.

Öykülerde yer alan kadınların genellikle kırsal kesimden gelen, geleneksel zihniyete sahip kadınlar oldukları gözlemlenmiştir. Dolayısıyla ataerkil düzene uygun bir kadın kimliği ile karşılaşılır. Ataerkil düzene başkaldırmak yerine bu düzenin onaylayıcısı ve düzeni sonraki kuşaklara aktarma işlevine sahiplerdir. Örneğin Rasim Özdenören'in kadın kimlikleri bu işlevle kurulmuşlardır. Ekonomik bağımlılığı olmayan kadınların erkeğe bağlı oldukları ve yaşadıkları dramatik olayların erkeksizlik temelli olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca kadın kimliği daha çok annelik ve eşlik misyonu ile var olduğu için ev ile anlam bulduğu anlaşılmıştır.

Son olarak öykülerde anlatılan kadın kimliği ile İslâmî romanlar olarak görülen hidayet romanlarındaki kadın kimlikleri farklıdır. Hidayet romanlarında genç kızlar üzerine kurulan kimlikler ile öykülerde daha çok geleneksel anne motifi ile kurulan

kimlikler, özne olma ve toplumsal konum itibariyle ayrılmaktadırlar. Hidayet romanlarında genç kız figürü kullanılır ve aşk kurgusu için kadın bir imaj biçiminde işlenir (Akçay, 2006:50). Fakat öykülerde kadın kimliği anne, nine, hala, eş, abla, kız kardeş gibi tipler ile kadın söylemi aile kurumu bağlamında ve terbiye esasına bağlı bir şekilde işlenmektedir.



5 MEKÂN SÖYLEMİ: KENT, TAŞRA, EV VE DİNÎ MEKÂNLAR

Çalışmanın bu bölümünde öykü metinlerinde bir söylem biçimi olarak öne çıkan mekân söylemi incelenecektir. Mekân söylemi kent, taşra, ev ve dinî mekânlar şeklinde dört kısımda incelenecektir. Bu kısımda ayrıca mekân, kent, şehir, taşra, ev gibi kavramların da açıklaması yapılacaktır.

5.1 Mekân Kavramı Bağlamında Kent ve Şehir

Arapçada “olmak” manasına gelen “kevn” kökünde türeyen mekân, “oluşun meydana geldiği yer/oturulan yer” şeklinde anlamlandırılmaktadır (Develioğlu, 1992: 721). Yer kelimesi bağlamında mekân, çevre, ortam, dünya ve kâinat anlamlarına da gelir (Göka, 2001:8).

Söylem bağlamında mekân, sosyal bilimlerde yer aldığı gibi insanın kültürel, toplumsal ve siyasal işlevleriyle öne çıkar. Gaston Bachelard mekânla insan ilişkisinin iki yönlü geliştiğini söyler. Bir taraftan insan mekânın içinde yaşarken diğer taraftan mekân da insan tarafından oluşturulur (Bachelard, 1996: 28). Lefebvre, mekânı mekânsal algı kavramı etrafında yorumlayarak “toplumsal değerler ve anlamlara dayalı” şeklinde yaşanan, düşünülen ve algılanan gibi üç farklı mekân kategorisiyle insan ve mekân ilişkisini bütüncül olarak değerlendirir. Bu yönüyle mekân insanların dünyasına çeşitli görüntü ve sembollerle anlam katmakta, onların sosyal ilişkilerini, kültürel belleğini belli unsurlarla tamamlayıcı olmaktadır. Bu yüzden mekân insanların gündelik ve toplumsal üretim ilişkilerinde belirleyici rol oynamaktadır (Lefebvre, 2014:75). Lefebvre, “mekân toplumsal bir üründür” görüşüne bağlı olarak şunları söyler:

Mekân üretimi ve mekânın üretimi süreci varsa, tarih de vardır. ... Üretici güçler (doğa, çalışma ve çalışmanın örgütlenmesi, teknik ve bilgiler) ve elbette üretim ilişkileri, mekân üretiminde-belirlenmesi gereken-bir role sahiptirler. Bir üretim tarzından diğerine geçiş çok büyük önem taşır; çünkü bu, mekânı altüst ederek mekâna dâhil olabilen toplumsal üretim ilişkileri içindeki etkisidir. Her üretim tarzı-hipotez gereği-kendine uygun mekâna sahip olduğundan, bu geçiş sırasında yeni bir mekân üretilir. (Lefebvre, 2014: 75).

Anthony Giddens ise mekânı yine insanın var olma süreciyle ilişkilendirerek güvenlik ve mahremiyet kavramları etrafında ele alır. Ona göre mekân “ontolojik bir

güvenlik” sağlar (Giddens, 1998: 83). Bu çalışmada incelenen öykü metinlerinde mekân söylemi kimlik söylemi ile doğrudan ilişkili olarak kullanılıp kimliğin toplum ve otorite karşısında aldığı biçime göre anlam kazanan bir unsur olmaktadır. Giddens’in işaret ettiği üzere yazarlar öykülerinde mekânı bir güvenlik ve mahremiyet alanı olarak inşa etmektedirler. Bu nedenle öykü metinlerindeki mekânsal söylem Lefebvre’in belirttiği “toplumsal değerlere bağlılık” ile Giddes’in gösterdiği “ontolojik güvenlik alanı” İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinin mekânsal söylemini vermektedir.

Mekân kavramı uygarlık/medeniyet kavramıyla ilişkili bir kavramdır. Medeniyetin bir yönüyle mekân bilinci demektir. İnsanoğlunun yaşadığı yeri anlamlandırmak, ona değer katmak, onu güzelleştirmek ve zenginleştirmek amaçları vardır. Kendi bilincini, geleneğini ve yaşam algısını mekâna yansıtır. Köksal Alver, insanların kurduğu yerleşim yerleri buna “özgü bir kimlik, kişilik, imaj ve yaşam giyidir” (Alver, 2012: 19). Nitekim kentler/şehirler, “kendini kuran akıl, duygu ve iradeye göre şekillenmektedir”ler (Alver, 2012: 10). Bu işlevle mekânlar bir medeniyet alanına dönüşür. Medeniyetlerin terbiye, estetik, ahlâk gibi söylemleri mekânla buluşur, mekânla ifade edilir. Medeniyet kavramı milletlerin maddi ve manevi varlığını gösteren, milletlerin ilim, sanat, teknik, sanayi, ticaret gibi alanlardaki gelişmelerden yararlanarak ulaştığı refah seviyesini ve hayat tarzını tarif eder (Kutluer, 2000: 297). Kelime Osmanlı Türkçesinde üretilmiş olup Batı’da “civilisation” kavramına karşılık gelir. Arapçadaki “et-temeddün” de aynı kökten gelmektedir. Temeddün veya Türkçede kullanıldığı gibi ‘medeniyet’ şehir halkının yaşayışını benimsemek ve şehirleşmek anlamına gelmektedir. Medeniyet sözcüğü İslâm dünyasında İslâm devletinin kuruluşunu açıklamak kullanılan ve Yesrib olan şehrin adının Medine olarak değiştirilmesinden sonra buradaki yaşam biçimi için kullanılmıştır. Medine şehrinde yaşayanlara medînî, medînî olmayan göçebelere ise bedevî denilmiştir (Uludağ, 2003: 22). Dolayısıyla mekân kavramı sadece yerleşim yeri anlamında olmayıp insanın kimliği ve medeniyet algısını gösterebilme özelliğine sahiptir. Konu hakkında Sezai Karakoç, medeniyet kavramı bağlamında mekânı ele alır. Karakoç’a göre “Şehir, medine, site veya kent, hangi kelimeyle ifade edersek edelim, bir medeniyetin canlı ve toplu sergisi demek olan eser, her şeyden önce ruhun ifadesi olmaktadır. Medeniyet, kurduğu ve yaşattığı şehirlerde kendini ifade etmekte

veya ele vermektedir” der (Karakoç, 1987: 52-57). Medeniyetler ile mekânlar arasında bağ olduğunu ifade eden Karakoç’a göre mekânlar medeniyetin ruhuyla yoğrulup oluşan yerdir. Bu nedenle insanların yerleştiği kentler/şehirlerin onların medeniyetinin yansıması olduğunu söyler.

Edebiyat metinlerinde ise mekânın oluşumu metni tasarlayanın ideolojik, psikolojik ve sosyolojik düşünsel tarafından bağımsız değildir. Mekân tasarımı yazarın sahip olduğu ideolojik söylemin içinden çıkar. Bireyin dünyada edindiği yer ile onun edebî metinde oluşturduğu mekân algısı belli bir söylemi içerir. Zaman, karakterler, olay örgüsü gibi önemli bir anlatı unsuru olan mekân edebiyat metinlerinde olayın geçtiği yeri gösterir. Edebî metinlerde mekânlar sembolik kullanılabildiği kadar gerçekçi unsurlarla da kullanılabilmektedir. Mekânın kullanılma durumuna göre anlam kazanmaktadır. Mekânın karakterle olan ilişkisi ya da kendi başına mekân tasvirleri ve alımlanma ile metnin söylemini belirleme özelliğine sahip bir unsurdur. Metinlerde mekânlar, açık-kapalı, geniş-dar, uzak-yakın gibi insanın yaşadığı ya da yaşamak için tasarladığı mekânlar bulunur. Edebiyatta mekânlar; düzenlenmiş yerler (kırsal, şehir, ev, oda, otel, mahalle vs.), doğal yerler (dağ, deniz, göl vs.), kozmik yerler (gökyüzü, güneş, ay, yıldız), mitolojik yerler (Kaf dağı, Olimpos), kutsal yerler (cennet, cehennem) ve hayal edilen yerler olarak yer alır (Narlı, 2014:15).

Bu çalışmada öykü metinleri incelenirken mekânsal kavramlar olarak kent ve şehir öne çıkmaktadır. İki kavram da yerleşim yeri anlamını göstermesine karşın iki kelimeyle anlaşılan medeniyet anlayışı farklıdır. Bu nedenle bu iki kavramın açıklanması gerekmektedir.

5.1.1 Kent ve Kentleşme

Kent kelimesi Cumhuriyet yıllarından itibaren şehir kelimesinin yerini tutması için eski Türkçeden gelen bir kelime olarak kullanıma sunulmuştur.⁶² Türkçe’de kent;

⁶² “Kent sözcüğü kavramsal olarak incelendiğinde; Orta Asya Türklerince şehir karşılığı olarak kullanıldığı ortaya çıkmaktadır. Soğdça’dan Türklerin diline geçen ‘kend’ sözcüğü yaygın olarak kullanılmış: Yarkend, Taşkend, Semizkend (Semerkant) örneklerinde olduğu gibi birçok büyük şehirler bu adlarla adlandırılmıştır. Farsça’da ‘şehr’, İngilizce’de ‘city’ ve ‘urban’ kelimeleri kent ile benzer anlamıdır. Kelime, İtalyanca’da ‘citta’, Fransızca’da ‘cite’, İspanyolca’da ‘ciudad’, Almancada ise ‘stad’ şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Yunanca karşılığı ise ‘polis’ kelimesidir” (Kaya, 2007: 4).

“nûfusun çoğu ticaret, sanayi hizmet veya yönetimle ilgili işlerle uğraşan, genellikle tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanı” şeklinde tanımlanır (TDK, 2011). Günümüzdeki modern kent tanımı insanların ekonomik ilişkileri bağlamında değerlendirilmektedir: “Sanayi, ticaret, hizmet alanlarında etkin olan, tarımsal ürünler de dâhil olmak üzere her türlü ürünün dağıtıldığı, sınırları belli olan ve belirli bir alanda yoğunlaşmış nüfusun sosyal bakımdan tabakalaştığı, meslek gruplarının farklılaştığı, sosyal hareketliliğin yoğun olduğu, merkezi ve yerel yönetimi temsil eden siyasal kurumların, bölgesel, ulusal ya da uluslararası düzeyde ilişki ağlarına sahip heterojen bir toplumu barındıran mekândır” (Bal, 1999: 307). Siyasî bir terim olarak ise kent “Civar yerleşmelerin ekonomik faaliyetlerini denetleyen, ona göre uzmanlaşan, üretimi gerçekleştiren ve bunun sonucunda toplumsal ve idari yönden de çevresi üzerinde denetimci bir görev üstlenen yerleşme birimidir” (Ortaylı, 1979: 194-195).

İnsanoğlunun birbirine olan ihtiyacından kaynaklanan ve güven, barınma, korunma gibi içgüdüsel temellerle bir araya gelip birlikte oluşturduğu kalabalık mekânlar tarih öncesinden günümüze çeşitli büyüklükte yerleşim yerlerinin kurulmasına vesile olmuştur. Büyük kalabalıkların oluşturduğu ilk kentler ya da şehirlerin bilgisi Lewis Mumford’a göre bilinemeyecek bir karalıktadır. Bu yüzden geleceğini kestirmek de zordur (Mumford, 2007:13). Kentlerden önce mezra, kutsal yer ve köyler oluşmuştur. Köylerden önce de obalar, sığınaklar ve mağaralar il yerleşim yerleridir (Mumford, 2007:15). Günümüz kent kavramının oluşmasını sağlayan ana unsur sanayileşme ve modernleşme sürecidir. 19. yüzyılda Batı’da başlayan yeni kent, ekonomik işlevleriyle öne çıkmaya başlar. Estetik ve medeniyet anlayışından uzak pratik bakışla kurulan yeni kentler, uzmanlaşmanın, çalışma ve eğitim amaçlı olarak bulunan bir yer anlamına gelmeye başlar. Giddens bu süreci şöyle anlatır:

Modernleşme sürecinde feodal ilişkilerin çözülmesi; tarımın makineleşmesi; eğitimin kurumsallaşması, zorunlu hale gelmesi ve süresinin uzaması; kitlesel üretim ve kitlesel tüketimin yaygınlaşması, üretimin evden ayrılarak atölye ve fabrikalarda yapılması; pazarın genişlemesi/uluslararasılaşması; siyasetin ve işletmelerin bürokratikleşmesi; kent koşullarının sağlıklı ve hijyenik hale getirilmesi; iletişim ve ulaşım teknolojisindeki gelişmeler gibi çeşitli faktörler insanların kırsal alanlardan kentsel alanlara göç etmesine neden olmuştur. Modernliğin yaygınlaşmasıyla kentlilik modern bir süreç haline gelmiş, Üçüncü Dünya ülkeleri de bu sürecin içine girmiştir.

Dünya nüfusu büyük oranda kentlileşmiş, kırsal alanda yaşayanlar ise her geçen gün kentle daha sıkı ilişki içine girer hale gelmiştir. Köylüler bugün pazara (dolayısıyla kente) daha bağımlı hale gelmiştir. Köylülerin sağlık sorunlarını çözeceği yer, çocuklarını okutacağı yer kentlerdir. Kitle iletişim araçları kentin eğlence ve kültürünü ülkelerin en ücra köylerine kadar ulaştırmaktadır. Artık modern kent yaşamı, sadece kentte yaşayanları değil, herkesi ilgilendirmektedir (Giddens, 2000: 501).

Giddens'in bahsettiği modernleşme süreciyle başlayan göç süreci kentleşme kavramına tekabül etmektedir. Kentleşme, "bir yerleşmede ya da bir ülkenin yerleşmelerinde tarımsal olmayan üretim oranının artması ve tüm üretimin denetim ve koordinasyonunun yoğunlaşması sonucu, büyüklük, yoğunluk, heterojenlik ve bütünleşme derecelerinin artması olayıdır" (Tekeli, 2011: 20). İlhan Tekeli'nin kentleşme ile tanımladığı aslında bir değişkenlik sürecini ifade etmektedir. Kırsal alandan kente olan göçle oluşan mekânsal değişim sadece bir yer değiştirme olayı değil insani ve toplumsal anlamda birçok değişimin göstergelerinden biridir. Kentleşme ile birlikte insan ilişkileri başta olmak üzere ekonomik, psikolojik ve sosyolojik açıdan birçok değişim söz konusudur. Homojen bir mekân olan kırsal alandan heterojen bir mekân olan kente göç etmek yaşam biçimi, bilinç, gelenek gibi birçok unsurun farklı anlamlar kazanması demektir. Her kentin kendine göre yapısı, özelliği vardır. Bu konuda Fernand Braudel şunları söyler:

Bir kent, ister büyük ister küçük, içindeki evlerin, anıtların, sokakların toplamından çok daha bir şeydir; tıpkı bunun gibi sadece bir ekonomi, ticaret, endüstri merkezi de değildir. toplumsal ilişkilerin mekânsal izdüşümü olarak kent, dünyevi olanı kutsal olandan, çalışmayı eğlenceden, kamuya ait olanı özel olandan, erkekleri kadınlardan, aileyi ona yabancı her şeyden ayıran sınır çizgileri ağının kendi içinde kesiştiği, aynı zamanda da onun yapısını oluşturduğu bir mekan görünümüne karşımıza çıkar. Bu niteliğiyle de, mükemmel bir şifre anahtarı sağlar bize. (Braudel, 2008:120)

Braudel'in açıkladığı kent, karmaşık bir düzeni ifade etse de ilişkiler ağı ve sembolik yapısı toplumsal şifreleri veren bir yapıdır. Mimarisi, ekonomisi, kültürel dokusu ve insani bağlar kentin medeniyet söylemini, temel anlam biçimlerini oryaya koyabilen bir duruma sahiptir. Braudel özellikle kentin çoğul ve düzenli yapısına dikkat çekerek burada bir kültürel oluşumun varlığına vurgu yapar.

5.1.2 İslâmî Söylem Bağlamında Şehir ve Şehir Kültürü

Farsça kökenli bir kelime olan şehir, kent gibi yerleşim yeri anlamında kullanılmaktadır. Fakat iki kelimenin çağrıştırdığı anlamlar farklıdır. Şehir kavramı, Cumhuriyet rejiminin kullanıma soktuğu kent kelimesinden anlam olarak farklı değilse de ideolojik bakış açısından farklıdır. Şehir kelimesi ile daha çok İslâm medeniyetinin belirlediği yerleşim yeri ve kültür alanı anlamı ifade edilmektedir.⁶³ Kent modern şehri simgelemekte olup daha çok sanayileşme, teknoloji, uzmanlaşma ile yan yana kullanılan bir terimdir. Şehir kadim medeniyetlerin büyük yerleşim yerleri olarak öne çıkarken, kent sanayileşme ve modernleşme ile oluşan büyük yerleşim yerinin adı olarak geçer. Ayrıca şehrin eskiyi, kentin ise yeni yerleşim yerine çağrıştırdığı belirtilmektedir (Hilmi Uçan'dan aktaran Güneş, 2018: 14).

Mehmet Ali Kılıçbay *Şehirler ve Kentler* adlı eserinde kent ile şehrin farklı anlamlara geldiğini belirtir: “Bir ilk farklılaşma açısı olarak, bazı kentler bana erkekmiş (onlara erkek kent diyorum), diğerleri de dişiymiş gibi (onlara da şehir diyorum) gelmektedir. Uygarlığı da dişi bir olay olarak gördüğüm için, ayırım kendiliğinden netleşmektedir. Bana göre şehirler uygarlık yanları ağır basan yerleşim yerleri, kentler ise daha çok insan ve bina yığılmaları olarak ortaya çıkmaktadır” (Kılıçbay, 2000: 11-12). Beşir Ayvazoğlu da Kılıçbay’a benzer ifadelerle şehir ile kent arasındaki farkı anlatır:

Nedir şehir? Bence, zekâsıyla diğer bütün canlılardan ayrılan insanın tabiata bağımlılıktan kurtulmak için kendine açtığı hürriyet alanı ve tabiata ilavelerde bulunmak için gerçekleştirdiği yaratıcı faaliyetlerin bütünü... Daha özlü bir biçimde söylemek gerekirse, şehir, medeniyettir. Medeniyet kelimesinin kökü de Arapça’da şehir anlamına gelen medîne değil mi? Batı dillerinde de öyle. Civilisation, şehir anlamındaki civitas’tan türemiştir. Şehirlilik, bir bakıma bu ilişkinin, yani şehirmedeniyet ilişkisinin farkına varmak, şehrin üretkenliğine katkıda bulunmak, en azından üretilmiş olanı koruma şuuruyla sahip olmaktır. Biliyorsunuz, günümüz Türkçesinde şehir kavramının karşılığı olarak kent de kullanılıyor, şehir’i Türkçe’den

⁶³ İlhan Kutluer, medeniyet kavramının kökü olan “müdûn” kökünün Arapçada “şehir” anlamına geldiğini söyler. Ayrıca “Osmanlı Türkçesi”nde türetilen medeniyet kelimesinin, kök itibarıyla ‘yönetmek’ (es-siyâse) ve ‘mâlik olmak’ anlamları da bulunan deyn (dîn) masdarıyla ilişkili olduğu da ileri sürülmüştür. Medenî (medeniyete) ve medîni ise ‘şehre mensup olan, şehirli’ mânâsına gelmektedir” (Kutluer, 2000:296-297). İslâmî söylemde şehir, medeniyet ve medeni olmakla ilişkili olarak anlatılmaktadır. Medîni, medeniyete ve medîni kelimeleri ‘şehre mensup’, ‘şehirli’ anlamına gelmektedir. Mehmet Ali Kılıçbay, Batı dillerinde de medeniyet kelimesinin kökünün “civilitas” olduğunu belirtir (Kılıçbay, 2000: 41). Bu bağlamda Batı’daki civilisation ile Doğu’daki medeniyet kelimeleri mekânla anlam kazanan ve kent ile şehir kelimelerinden türetilen kelimelerdir.

kovmak için icat edilen kent, bana sorarsanız, Ankara gibi yeni kurulmuş modern şehirler için kullanılabilir. İstanbul, Bursa, Kütahya, Konya vb. şehirler şehirdir, kent değil. Ben, bir iradenin dayatmadığı, kendi kendini yaratan üretken ‘dişi’ şehirlere, ‘şehir’, bir irade tarafından baştan sona planlanarak yapılan ‘erkek’ şehirlere de ‘kent’ demeyi tercih edenlerdenim (Ayvazoğlu, 2019. 238-239).

Sait Ebinç, kent ile şehir kavramları arasında farklılıklar olduğunu belirtir (Ebinç, 2021:15). Buna göre modern kent, sanayi, ticaret ve idari merkez ile tanımlanırken şehir bu ifadelere sığmaz. Şehir verili kent kavramından farklı olarak “Kendine mahsus bir hüviyete ve şahsiyete sahip, bir terbiye ve zevk etrafında kurumsallaşmış hissetme ve duyuş biçimi”yle ifade edilir (Ebinç, 2021:15). Ebinç, kenti “güzellikten, estetiğin hidayetinden mahrum kalmış ağaçsız, ufuksuz, şahsiyetsiz, beton ormanları içinde kuru ve yavan yaşamların mekânları” şeklinde tanımlar (Ebinç, 2021:15-16). Şehrin asli unsurlarının terbiye, estetik ve hafıza olduğunu belirten Ebinç, bu nitelikleriyle şehrin bir uygarlık birikimine dönüştüğünü izah eder: “Şehir bir görgü işidir, bir bilinç, bir ruh işidir. Bu ruh, şehrin asli sakinlerinin gönlünde kurulan ve yaşatılan kolektif hafızadır. Gönlümüzde kurulan bu şehirle bütünüyle ülfet ve ünsiyet kesbetmek için o şehrin asli sakini olarak o şehrin zamanlarını şahsi bir macera gibi yaşamak gerekir. Onun için insanoğlunun iç âlemini bir şehre benzetebiliriz” (Ebinç, 2021: 16). Ebinç, geleneksel kültürümüzden gelen şehirleri ise “terbiye ve zevkin etrafında oluşmuş bir yaşam alanı” olarak görüp bunu “muhit terbiyesi” kavramıyla açıklar (Ebinç, 2021:16).

Sait Ebinç’in bahsettiği şehir kavramı, İslâmî söylem içinde yerleşik şehir imgesini göstermektedir. İslâmî şehir imgesi bağlamında Vefa Taşdelen şehir kültürünü ve hayatını şöyle açıklamaktadır:

Şehir, yerleşik hayata geçmenin üst düzey bir ifadesidir. Şehir, bir yönetim ve organizasyon içinde olmaktır. Zarafettir, güzelliştir, kolaylıktır, uygarlıktır. İnsan tını en iyi şehirde cisimleşir: bilim, felsefe, sanat, mimari, estetik, edebiyat, şiir, en iyi şehirde varlık kazanır. İnsanın insanla olan adalet ve hukuk temeline dayalı insanca ilişkisi en iyi şehirde ortaya çıkar. Şehir hukuktur, yasadır, yönetimdir, güçtür, güvenlidir. Şehir kalptir; gücün kuvvetin bünyeye dağıldığı merkezi organdır. Paylaşma, dayanışma, bölüşme yeridir. Şehirli paylaşarak, dayanışma içinde, yazılı ve sözlü kurallar içinde yaşar. Doğada yaşayan kişi ise neredeyse tüm ihtiyaçlarını bizzat kendisi üretmek durumundadır (aktaran, Güneş, 2018: 16)

Turgut Cansever, şehirlerin kuruluşunda dinlerin ve inançların etkin olduğunu, kültürel düzeyde ise insan ilişkilerinin öne çıktığını açıklar:

Şehir, insanın hayatını düzenlemek üzere meydana getirdiği en önemli, en büyük fizikî ürün ve insan hayatını çerçeveleyen bir yapıdır. Bu yapıya biçim veren tercihleri ise insanlar ve toplumlar, inançlarından, dinden hareket ederek belirlerler. Şehir, toplumsal hayata, insanlar arasındaki ilişkilere biçim veren, sosyal mesafelerin en aza indiği, ilişkilerin en büyük yoğunluk kazandığı yerdir. (Cansever, 2013: 17).

Modern kentlerde insan ilişkilerinin resmileştiği, gerçeklikten uzak yapaylık üzerine kurulduğu hatırlandığında Cansever'in şehir kavramını insan ilişkileri ile açıklaması önemlidir.

İslâmî tasavvurdaki şehrin fiziki, kültürel ve genel yapısını Kur'ân-ı Kerim'deki ayetler belirlemektedir. Buna göre şehirlerin “estetik zevklere uygun şekilde planlanması”, “güzel olması”, “güvenilir olması” ve “şehirli bir toplum oluşturulması” tavsiye edilmiştir (Küçükaşçı, 2010: 441). Buna uygun olarak İslâm mimarisinin “İslâmî-dinî akidelerin, İslâm'ın kozmolojik telakkilerinin ve tevhid anlayışı bağlamındaki İslâmî tavırların yansıması ve ürünü” şeklinde kurulması anlayışı hâkimdir (Cansever, 2014: 27). Sezai Karakoç İslâm dininin şekil verdiği şehirleri “İslâm Sitesi” şeklinde tanımlayıp Farabi'nin “Erdemli Şehir”⁶⁴ idealinden mülhemle fazilet anlayışının bu şehirlerde olduğunu belirtir: “İslâm Sitesi, fazilet esasına dayanan sitedir. İslâm şehri, ki toplumun temelidir, evet o şehir, ancak ve ancak fazilet esasına dayanırsa yaşar fikri vardır” (Karakoç, 2003: 87). İbn-i Haldun⁶⁵ ise şehirleri “refah ve onun vasıtalarından matlup olan gayenin hâsıl olması durumunda, milletlerin karar kılmak için edinmiş oldukları ikamet yerler” olarak tanımlar (İbn-i Haldun, 1991: 819). Turgut Cansever'e göre “Şehir imajı, İslâm kültüründe Cennet tasavvurunun bir yansıması”dır. İslâmî ölçülere göre mimarisi

⁶⁴ Farabi *el-Medinetü'l-Fâzıla* adlı ideal devleti anlattığı ve mükemmel bir oluşumla kurulan şehri şöyle açıklar: “Fâzıl şehir tam sıhatte bir vücuda benzer. Bütün uzuvları onu hayat devresinin sonuna kadar muhafaza etmek hususunda yardımlaşır” der (Farabî, 1956: 65).

⁶⁵ İbn-i Haldun şehirli ve şehirli olmayana ise şöyle açıklar: “Şehirli olmayan insan, bozulmamış ve insan eli değmemiş bir tabiat ve coğrafi bir muhit içinde yaşar. Onun gördüğü, işittiği, temas ettiği, tattığı, kokladığı, yediği, içtiği, giyindiği, ikamet ettiği ve kullandığı her şey tabiidir. Aslı tanınamayacak şekilde insan eliyle değiştirilmiş ve türlü türlü şekillere sokulmuş değildir. Tabii sade ve basit bir fizikî muhit içinde yaşayan bedeviler yani şehirli olmayanların ruhlarına ve bedenlerine, içinde yaşadıkları çevrenin tabiiliği, basitliği ve sadeliği inikâs eder” (İbn-i Haldun, 1991: 872). İbn-i Haldun'un şehir tanımından anlaşılacağı üzere İslâm'daki şehir tasavvurunun güvenlik, ekonomik konfor ve huzur ile denk düşmektedir. Ancak İbn-i Haldun'dan şehir hayatında doğallığından bozulduğunu da belirtir.

yapılan şehirlerin camilerin etrafında kurulmuş olduğunu söyler (Cansever, 2013:25). İslâm'ın simgesi olan camiler etrafında kurulan şehirler, camilerin yanında çarşı ve sonra yan yana dizili evler bulunurdu. Cami etrafında birbirini çevreleyen şekilde kurulan evler İslâm'daki "birlik" anlayışını göstermektedir (Nasır, 2019: 68). İslâmîyet'in şehir tasavvurunu örnekleyen Medine şehri "Mescid-i Nebevi" etrafında kurulmuş olup İslâm şehirlerinin kurulmasına örneklik teşkil etmiştir. Caminin şehrin merkezinde yer almasının kıymetini Beşir Ayvazoğlu şöyle açıklar: "Cami daima merkezdedir. Bütün sokaklar, mahalleyi şehrin merkezine bağlayan ana yola çıkar. Esasen İslâm şehirleri şuurlu bir planlamadan mahrum gibi görünmekle beraber, dinî ve ticarî yapıların konumu, geleneksel bir planı veriyordu denebilir. Bu planın dışında, münferit bazı uygulamalar sayılmazsa, İslâm şehirleri genellikle iklim şartlarının ve fizikî coğrafyanın tabii uzantıları olarak doğup gelişmişlerdir" (Ayvazoğlu, 2019: 140). Sezai Karakoç, "Cami, geçmişte İslâm medeniyetinin doğurgan kurumuydu, denebilirse, ana rahmiydi" sözleriyle caminin şehir içindeki fonksiyonuna dikkat çeker (Karakoç, 2005: 130) Turgut Cansever'in şehirleri kuran din fonksiyonuna dikkat çektiğine benzer olarak Yılmaz Can da benzer İslâm şehirlerinin fiziki yapısında bulunan caminin merkezi konumda bulunmasını şöyle açıklar:

Fethedilen bölgeyi elde tutmak, oraya hükmetmek, askerî ikmâl noktaları tesis etmek, vergi ve ganimetleri toplamak için, fethedilen topraklar üzerinde şehirler kurmak gerekmiştir. Bunların yanında en önemlisi, İslâmîyet'i bir bütün olarak yaşayabilmek, öğrenebilmek ve öğretebilmek için de belirli iskân yerlerine ihtiyaç duyulmuştur. Kanaatimizce Müslümanların yerleşik hayata geçişinde asıl etkili güç de bu olmuştur.

İslâm Dini şehirde doğmuş bir cemaat dinidir. Ortaya koyduğu prensiplerin ve ibadetlerin çoğunun fert olarak değil, cemaat halinde yapılması ve yaşanması gerekmektedir. Bu itibarla, İslâmîyet'i bütün yönleriyle, eksiksiz bir şekilde hayata aktarabilmek, mukim, teşkilâtli bir cemaat halinde bulunmakla mümkündür. Mukim olmak ve cemaat halinde bulunmak ise, yerleşik hayata geçişin ilk basamağıdır.

İslâm'ın kent hayatını gerektiren en önemli prensibi, cami veya mescit denilen bir mekânda yapılan namaz ibadetidir. 'Câmi' ve 'cuma' sözcükleri, Arapçada toplanmak manasına gelen 'cemea' fiilinden türetilmiştir. Cami, toplayan; cuma ise, toplanma anlamına gelmektedir.

Müslümanların yerleşik hayata geçişlerinde, İslâmîyet'in dolaylı biçimde görülen başka etkilerinden de söz etmek mümkündür. Yeni bir düşünce sistemi ve hayat anlayışı getiren İslâmîyet'in anlatılması için, eğitim-öğretim faaliyetlerine ihtiyaç duyulmuştur. Eğitim-öğretim faaliyetleri ise malum olduğu üzere, cemaat halinde bulunmayı ve belirli bir yerde ikâmet etmeyi gerektiren bir özellik arz etmektedir. (Can, 2014: 25-25).

İslâm şehirlerinin cami etrafında kurulmasına karşın modern kentler meydanlar etrafında kurulur. Modern yaşam biçimini anlatan meydan, bir gösteriş ve tüketim yeri olarak öne çıkar. Meydanların kökenlerinde ise Richard Sennett'e göre şehir içindeki halkın bir başkaldırı ya da eylem durumunda birlikte toplanıp geldikleri yerdir. Fransız İhtilali döneminde kurulmaya başlanan meydanlar Paris şehrindeki özgürlük eylemlerinin aktığı yerdir. Burası halkın geniş özgürlük alanını gösterirken ayrıca iktidarın isyancılara daha rahat müdahale edebileceği alan olmaktadır. Çünkü açık ve geniş bir yerdir. Sennett meydanı bir “devrim mekânı” olarak niteler (Sennett, 2014: 253-255). Dolayısıyla meydan aslında Fransız tipi bir özgürlük veya Sennett'in deyiimiyle “beden özgürlüğünün” sergilendiği alan olarak belirtilebilir. Nitekim Türk modernleşmesinde örneğinde de benzer bir mekân anlayışı bulunmaktadır. Modernleşme öncesinde camiler etrafında kurulan Anadolu şehirlerinin merkezleri, modernleşme sonrasında meydanlara evrilmiş ve her şehrin bir meydanı olması gerektiği düşüncesiyle hareket edilmiştir. Özellikle Fransız şehir planlamacıları Henri Prost'un ve Auguste Perret'nin İstanbul'a çağdaş bir düzen ve görüntü vermesi göreviyle Türkiye'ye getirilmesi (Aydemir, 2008) Fransız tipi kültürel modernleşme anlayışına uygun olarak Fransız tipi kentleşme düşüncesinin de olduğunu göstermektedir.⁶⁶

İslâmî söylemde şehir, “Ahlâkın, sanatın felsefe ve dinî düşüncenin geliştiği çevre olarak, insanın bu dünyadaki vazifesini, en üst düzeyde varlığının anlamını tamamladığı yer” şeklinde tanımlanırken (Cansever, 2013: 19), modern şehirlerin pratik ilişkiler ve tabiattan uzak olma özellikleri ile öne çıkar. Tabiattan uzak olma hem fiziki hem de zihinsel anlamda bir durumu ifade eder. Oysa İslâm söylemdeki şehir için tabiat manevi anlamlarıyla önem taşımaktadır. Modern kentlerde tabiat tahrip edilen bir unsurdur. Tabiatın tahrip edilmesi bir medeniyet değişikliğini de gösterir. Çünkü Beşir Ayvazoğlu'na göre “Geleneksel medeniyetlerin temel

⁶⁶ Bu tip kentleşme biçimiyle dindarlığın taşrayla özdeşleştirme çabalarını da doğurduğunu belirten görüşlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Konu hakkında İlber Ortaylı'nın “dini de esas olarak köylülere bırakmışızdır” sözü önemlidir (aktaran, Bulut, 2017: 399). Ali Günvar ise “Türkiye'nin trajedisi İstanbul'da oluşan şehirli İslâm kültürünün yıkılmasının trajedisidir. Yerine gelen köylü İslâm kültürünün İstanbul'un rafine İslâm kültürünü bir kenara itmesi Türkiye'nin bir trajedisidir” der (Günvar, 2002: 30).

ilkelerinden biri olan tabiatın manevîliği, modern insan için pek bir şey ifade etm[ez]” (Ayvazoğlu, 1992: 82). İslâmî söylemde tabiattaki toprak imgesinin çok önemli olduğu, insanın özü olarak kabullenildiği hatırlandığında modern kent yapısının topraksız ve tabiatsız özellikte olması İslâmcı yazarları kentten soğutmaktadır. Özellikle 1950’den sonra Anadolu kasabalarının kentleşmeye başlaması, beton yapıların geleneksel şehirleri yok edip modern yapılar kurulması burada yaşayan halkın geleneklerinin çözülmesine ve topraktan kopup kentlere yönelmelerine neden olmuştur (Kıray, 1998: 184). Kentleşme ve göç konuları üzerine çokça duran öykü yazarları, özellikle Mustafa Kutlu, bu durumu “fıtrattan kopmak” olarak yorumlamıştır. Çünkü mekânın insan üzerinde psikolojik, sosyolojik ve insanî anlamda ciddi bir etkileri olduğu bilinci bulunmaktadır. Yazarlar için modern yaşamın sürdürüldüğü kent ortamında insan kendisi olarak kalamaz. Bin yıldır kendi medeniyet anlayışında gelen ölçülerle mekânsal alanını kuran toplumun, bir anda, kendisine ait olmayan bir uygarlığın oluşturduğu mekâna yerleşmesi bir zihniyet değişimiyle sonuçlanacağı bilinci bulunmaktadır.

Bu çalışmada mekân kavramı bir söylem biçimi olarak ele alınacaktır. Yazarların kullandığı mekân tasvirleri, mekânla insan ilişkileri, mekânı anlamlandıran olaylar üzerine değerlendirmeler yapılacaktır. Öykülerde mekânsal söylemin vurgulandığı kent, taşra, ev ve dinî mekânlar gibi unsurlar üzerinden bir söylem analizi yapılmaya çalışılacaktır.

Yazarlar kendilerine ait medeniyet algısını yansıtmadıkları ve Batılılaşma ya da modernleşme ile oluşan yerleşim yerleri olduğu için şehir kelimesi yerine kent kelimesini kullanırlar. İslâm medeniyetinin tarihten beri getirmiş olduğu medeniyet söyleminin görülmediği kentler Batılı medeniyet anlayışını temsil eden yaşam tarzı, mimarisi, heykelleri ve apartmanları ile öykülere konu edilir. Bu bakımdan yazarlar kente ait hissetmezler. Burada yersiz-yurtsuz bir kişilik sergilerler. Kimlik söyleminde incelendiği üzere yabancı olan Müslüman öznenin yabancılaşmasının asıl sebeplerinden biri kentlerdeki Batılı modernleşme anlayışıdır. Modernite, kimlik ve mekân söylemleri böylece ortak uzlaşılar etrafında birleşirler.

Bu bakımdan kent olumsuz imgelerle, karanlık, kötü, yalnızlık gibi imgelerle anlamlandırılır. Bu çalışmada da yazarların tutumuna uygun olarak kent sözcüğü kullanılacaktır.

5.1.3 Kent İmgesi: Karanlık ve Kötücül Modern Yer

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde Batılı yaşamın yeri olarak gösterilen kent, İslâmî kültürdeki şehirden ayrılmaktadır. Kent, Türk modernleşmesiyle Batılı bir mekâna evrilmiştir. Yazarlar bu fikir ve düşünceyle kenti değişim ve dönüşümün yeri olarak görürler. Bu nedenle kent karanlık bir madde, kötücül bir varlık olarak işlenmektedir.

İslâmî duyarlıklı öykülerde imgeler üzerinden kent ve kasaba arasında mukayeseler yapan Sezai Karakoç özellikle “Kasaba Edebiyatı” (1962) yazısında ortaya koyduğu önermeler bağlamında öyküler yazmıştır. Karakoç, henüz öykülerini yayımlamadığı yıllarda yazdığı “Kasaba Edebiyatı” başlıklı yazısında edebiyatın yönünün küçük şehir veya kasabaya doğru gelişmesini gerektiğine vurgu yapmıştır. Karakoç, edebiyatın bu türde bir işlevle ortaya konmasından ziyade kasabaya açılmasını gerektiğini belirtir (2012a: 64-65). Karakoç’un *Meydan Ortaya Çıktığında* ve *Portreler* adlı iki öykü kitabı da kent ve kasaba, “Kasaba Edebiyatı” yazısında ortaya konulan düşünceler etrafında şekillenmiştir. Öykülerde kasabanın karşıtı olarak beliren kent imgesi karanlık ve kötücül imgelerle anlatılmaktadır.

Sezai Karakoç’un kent ve kasaba ilişkisiyle yazdığı öykülerin bir diğer özelliği mekâna dair söylemlerinin diriliş düşüncesi mantığıyla anlam bulmasıdır. Nitekim Karakoç’un öyküleri “ortak ve belirleyici özelliklerinin diriliş düşüncesi ekseninde kurgulanmış, düşünsel tahkiye metinleri örgüsüyle kotarılmış dünyalar” oluşturur (Su, 2003:297). Karakoç’ta kent olumsuz imgelerle anılır. Karakoç’un “Kent bir tabuttur artık, çivisi insan” şeklindeki mısrasına benzer anlamla kent öykülerinde yer alır (Özer, 2016:200). Modern kent Karakoç’ta “insanın hakikat ile kulun Yaratıcısı ile sahih ve sağlıklı ilişkisinin önüne engeller çıkaran, iğvalar ve meşgalelerle onu meşgul eden bir ortamdır” (Andı, 2013:86). Karakoç, şiirlerindeki kent imgesine benzer bir anlamla öykülerini yazmıştır.

Karakoç’un *Meydan Ortaya Çıktığında* adlı ilk öykü kitabında kent olgusu merkeze alınarak günümüz modern kent ortamı ve yaşamı sorunsallaştırılır. Çağdaş kent düzeni, kentteki varlığı ismi verilmeden olgusal bir söylemle ele alınır. Ali Haydar Haksal *Meydan Ortaya Çıktığında* kitabını “diriliş öyküsü” olarak tanımlar

(Haksal, 2007:21). “Meydan Ortaya Çıktığında” öyküsünde kent savaş ve mahşer temasıyla verilirken “İz” öyküsünde harap olmuş bir kent, “Ölü”de ise savaşta başkenti savunmuş olan bir savaşçının ölümü ile kent imgesi verilir. “Ziyaret” öyküsünde dirilen ölülerin vaktiyle dağda kurulmuş kasabanın ovaya taşınmış olduğu görülürken ölülerin yeni kente dair düşünceleri verilir. “Kartal”da, ise kirliliğiyle güneşi dahi karartan bir kent ve içinde yaşayanlar söz konusu edilir.

“Meydan Ortaya Çıktığında” öyküsü kent ile insanın aynı imgeyle kurulduğu bir metindir. Öykü İslâm coğrafyasını hali anlatan, yıkılan harabeye dönmüş bir kent imgesiyle anlatılırken diriliş fikrinin de canlı tutan bir mekân izlenimi içindedir:

Anıyorum doğduğum şehrin dağ dağ harabelerini. Cami yıkıntılarını. Ağullaşan cami avluları. Taşlaşan, kayalardan bir parça olan hamamlar. Mezartası yığıntısı hâline gelmiş evler. Yalnız diri kalmış sarnıçlar. Sarnıç, aşmış yüzyılları. Azrail, sarnıcı, görüyor ve yaklaşıyor. Ve sarnıçlardan buzlu sular içiyorum yaz ortasında.. Abdest alıyorum... (s.37).

Kentlerin harap olması onların değerlerinin değiştiğini, Batılı bir dünya algısına büründüğünü belirtmek için söylenir. İslâmî değerlerden kopup modern Batılı değerle bir yaşam biçimi kurulan modern kentler kimliksiz ve kişiliksiz bir kent yaratmıştır. Bunun Karakoç’ta ifadesi harap halde olmaktadır. Karakoç *Diriliş Muştusu* kitabında bu durumu “soysuzlaşma” ve “uygarlığın yıkılışı” olarak niteler:

Aslında, çağımızda, kentleşme denen olay, gerçekte bir kentleşme değil, tabiatın ölümünden doğan bir illüzyondur. Tabiat, kent-dışı oluyor ve ordan insanlar kentlere doluşuyorlar. Ancak, bu, sağlıklı bir kentleşme olmadığından giderek kentlerin de ölümüne sebep oluyor. İnsanlar, kentlere, bir kentli olmaya gelmiyorlar, tam tersine kentlere sürülüyorlar. Bir sürgündürler onlar kentte. Giderek, onlardaki bezginlik ve yılgınlık, sürgünlük ruhu, kentleri de zehirlemekte ve öldürmekte. Kentlerin ruhu kirlenmekte ve ölmekte. Uygarlıkların anıtlaşmış amaçları olan kentler, amaçsızlığın yıkıntıları haline gelmektedir. Şehirler şehir olmaktan çıkıyor, ama gerçekte köyleşmiyor ve kasabalaşmıyor da. Köy ve kasabalar da kendi çerçevelerinde sağlıklı birimlerdir. Gerçek olan şudur ki, birimler kaybolmakta, kent, kasaba, köy birimleri birer birer soysuzlaşmaktadır. Bu, uygarlıkların yıkılışının doğal sonucu gibi olup bitmektedir. Uygarlıklar ölüyor, onların bütünlüğünü simgeleyen kentler ölüyor. Kentin ruhu öldüğü için, madde olarak yaşama bir ifade etmiyor. Maddesi kalan kent, bir müzeden başka bir şey olmuyor (Karakoç, 1980: 99).

“Meydan Ortaya Çıktığında” öyküsünde kent “aşağıda, günlük yalana batmış” (s.37) şekilde tasvir edilir. Karakoç aşağıda olmak ve yalana batmak sözcükleriyle

kültürünü kaybedip yozlaşmış kent imgesini vermektedir. Kent yaşamsal gerçekliğini kaybetmiş, değerlerini çürütmüştür. Karakoç kasabayı şehir kelimesi ile ifade ederken modern kentler için ise kent tabirini kullanır. Kent aşağıda gösterildiği gibi modern değerleriyle anlam bulur:

Tekrar kente varabilir miyim? Bilmiyorum. Varsam bile kent yerinde kalmış mıdır? Olup biten değişiklikler onu kent olmaktan çıkarmış mıdır? Aya bulaşmış bir yumurta aklığında mıdır kent? Beni tekrar tabutuma döndürecek midir? Yoksa ben de bir metro kıyısına yerleşebilir miyim kış günü ısınmaya, ateşe muhtaç göğdemi? Gölgeyi güneşin boylu boyunca uzatmasına bırakabilir miyim? Gül koklayabilir miyim? ... İnsan yüzleri yanımdan otomobiller gibi akıp gider mi kentin büyük caddelerinde? Büyük kitapçılara girip kitapçı kızlardan korka korka kitap karıştırabilir miyim? Özgür dağlardan taşlar yuvarlayabilir miyim büyük nehirlerle doğru? Uzaktakilere, isimlerini kısaltarak ve sonu ooo... olacak şekilde kısaltarak bağırabilir miyim? Onları soframa çağırabilir miyim? Şu anda ayaklarımı kente doğru düzgün kesilmiş mezar taşlarının içinden şeffaf bir güç gibi geçirerek yaklaştırmak ve sürüklemek isterken bütün bu düşündüklerimden uçmuş bir hayal değil midir? Kente varır varmaz kent beni tekrar dışına fırlatmayacak mıdır? (s.8-9).

Yazar kenti yapay ilişkiler ile gösterir. Modern kent yazar için bir yaşam alanı değildir. Kentte “Gül koklayabilir miyim?” sorusu değişen değerleri göstermektedir. Karakoç kenti uygarlığın simgesi olarak düşünülmektedir. Kentte uygarlığın maddi-manevi bütün birikimi kendini gösterir. Karakoç’a göre “Kentler, mimari yapılarından yaşam alanlarına, konumlarından doğal güzelliklerine kadar bütün yönleriyle bir uygarlık düşüncesine göre biçimlenirler. Uygarlığın sahihliğini, inançla olan bağı üzerinden değerlendiren Karakoç, kenti de bu bağlamda değerlendirir” (Enser, 2018: 300). Bu nedenle Karakoç aslında modern kent diye bir şeyin olmadığını, burada yaşayan insanın ise özünden koptuğunu anlatır:

Kent diyorsam bir alışkanlık bu. Dilin haksız egemenliği. Yoksa hangi kent? Surlarını asurluların yıktığı çamlarını asırların devirdiği, dolaylarında kadınların gebe kalmaz olduğu, neslin durduğu, dağların birbirine çarptığı, yıldızların körün göz akı gibi aktığı bir meydan bu. İşte ben ayaklarımı, suçlardan yapılmış sırça fırçalara sürüye sürüye, içimi kanata kanata o meydana doğru sürükleniyorum. O meydana doğru çekiliyorum. (s. 10).

Kentin sahip olduğu kalabalık ise ahiretteki mahşer alanıyla mukayese edilir. Mahşer meydanı İslâmî bilgilerle anlatılmaktadır:

Meydan çağırıyor. Ve ben yanılmağa devam ederek onu bu <kent çağrı>yla karıştırıyorum. (...) Hazreti İbrahim’in dört tepeye koyup da bir tepeden çağırdığı kuş

parçalarının koşarak gelip buluşması gibi, ‘mahşer’ meydanı çağırışına koşacaklarını biliyorum özümün ve zerrelerimin. Buğumun ve dumanlarımın (s.10).

“Kartal” öyküsünde ise karamsar ruh hali hâkimdir. Öyküde kent “iğrenç bir koku” imgesiyle verilmektedir. Pis koku insanın kentteki yaşamıyla özdeşleştirilir: “Aman tanrım, ne korkunç kokusu vardı kentlerin. Kartal bu kokuya dayanamazdı. İnsanla o pis kokuyu özdeşleştirmemek mümkün değildi. Ancak insanın ulaşamadığı yerler temizdi. Ve insanoğlunun ulaşamadığı gökyüzü temizdi” (s.71). Kartal gökyüzünden kente bakarken kentin düzenini karmaşık ve anlamsız bulur: “Yeryüzü küçük, alçak pürüzlü bir şeydi. Kıvrımlar, engebeler, bulanık sular, çamurlar, arı peteğini andıran kentler... Ta yukarılarda uçarken bu yeryüzü düzenini çok karışık, bulanık, hatta anlamsız bulurdu” (s.70). “Ziyaret” öyküsünde kent harabeye dönmüş bir yerdir. İnsanlar dağ yamacındaki kentten ayrılıp ovaya yerleşmiştir. Karakoç’un öykülerinde dağ önemli bir yer tutar. Dağ yamacındaki şehirler İslâmî şehirlerin karakteristik özelliği olarak görülür. Turgut Cansever, Osmanlıların şehirlerini dağın eteğine kurduğunu, bu yüzden evlerinin önünü geniş bir manzaraya baktığını, ovayı ise ettiklerini açıklar (Cansever, 2013:95-96). Bu bakımdan Karakoç için dağa yaslanmayan kentler olumsuz imgelerle verilir. Deniz kenarı veya ovada kurulan kentler İslâm şehirlerinin karakterine uymadığı düşünülür. Carl Gustav Jung da *Dört Arketip* kitabında dağ imgesini anlamlı bulur: “Dağ üzerinde kurulan kent de kültür tarihinde pek çok kullanım bulan, çok tanınan bir semboldür. Kent, tam ortasında tanrının algılandığı self (ruhun en iç çekirdeği ve bütünlüğü) bulunan ‘ruh alanı’nı temsil eder” (Jung, 2009: 233). Dağ, insan ile tanrı arasındaki bağı sağlayan, yüksekliği ile soyluluğu ifade eden bir yerdir. Ayrıca arınma, kurtuluş ve cezalandırma gibi çeşitli mekân işlevinde kullanılır. Dağ açık ve geniş bir mekân yapısıyla kentlerin dar, kapalı, karmaşık yapısına göre insan için daha hayati bir yerdir. Karakoç da bu bağlamda dağa sırtını dayamamış kentleri yozlaşmış, insani olmayan kentler olarak görmektedir. Ziyaret öyküsünde kentlerde yaşamaya başlayan insanlar için şöyle söylenir:

‘Bizden sonrakiler Dağdan hoşlanmıyorlar galiba’ diyen biri sessizliği bozdu. ‘Yükseklikten hoşlanmıyorlar desene’ diye karşılık verdi bir başkası. Bir üçüncüsü, bu konudaki düşüncesini: ‘Onlar dağı boşladıklarını sanıyorlar ama, kim bilir belki de dağ onları koğmuştur’ diye belirtti (s.63).

Bu durum insanların tanrıdan uzaklaşmalarıyla ilgilidir. Yükseklikten hoşlanmamak ile Karakoç modern kentlerde Tanrı ve Tanrı inancının yok olduğunu anlatmak istemektedir. Eliade, “merkez simgecilğinde dağın önemi büyüktür. Bu, yüksek olma erdemidir. Yüksek bölgeler kutsaldır” der (aktaran Narlı, 2014:15). Ancak tanrıdan uzaklaşmak insanların zararına olarak gösterilmektedir. Öyküde kentin yeni hali görüldükten sonra bu kentin ölü olduğu dile getirilir:

Neyi aradığımızı bilmiyorum ama, iyi bildiğim şey, bu kentte aranacak bir şey bulunmadığı... Ne soru, ne yanıt, ne arayış, ne çözüm. Asıl ölü bunlar. Ölmeden önce ölmüşler. Ya da, daha doğrusu, gerçek anlamında ölmeden önce ölmenin de anlamından bir zerre kadar olsun haberdar değiller. Ölmeyi bile hak etmemişler. Ölümünden sürgün gibi yaşıyorlar. Yani hiç ölüm nedir bilmemişler. Ölümünden habersiz oldukları için ölüler (s.67).

Kenti ziyarete gelen ölüler kentte bozulmamış, değişmemiş, kirlenmemiş, geçmişten bir iz ararlar; ancak ortada, ziyarete geldikleri ölülerden başka bir şey yoktur.

Karakoç’un öykülerinde kentin olumsuz neticeleri dağdan kopmak imgesiyle anlatılmaktadır. Karakoç portreler kitabındaki “Dağ” öyküsünde bu fonksiyonu devam ettirir. Sezai Karakoç’un *Portreler* kitabındaki öykülerine kente dair düşüncelerini yazdığı metinler olarak bakılabilir. Kitapta kente ve kent yaşamına dair yoğun imgeler kurulmaktadır. “Dağ” öyküsünde kent İslâm tarihi ve peygamberler anlatılarına benzer örgülerle kurulur. Mağarada inzivaya çekilmiş karakter gaipten gelen seslerin itici gücüyle mağaradan ayrılıp kente gider. Öyküye adını veren dağ yüksekliği ile bir medeniyet tanımlaması içermektedir. Kadim İslâm şehirlerinin dağa yaslanan şehirler olduğu hatırlatılır öyküde. Öyküde anlatılan mağara imgesi de önem taşımaktadır. İnsanın kendisini ait hissetmediği bir düzenden ayrılıp dağdaki mağaraya çekilmesi, burada inzivaya girmesi ve buradan yeniden doğuşu gösterecek şekilde ayrılması mağarayı kadim metinlerde önemli bir arketip sembol yapmıştır. Mağara anne karnı, sığınma yeri, sessizlik ve tefekkür yeri gibi birçok imgeye denk gelir. Dervişler, peygamberler, veliler mağaraya çekilerek buraya sığınır. Ayrıca Kur’ân’ı Kerim’deki Kehf sûresinde mağaraya sığınan insanların burada uykuya daldıktan sonra Allah’ın hikmetiyle yüzyıllar geçmesi ve uyandıklarında hiç fark etmeseler de yeni bir zamana uyanmış oldukları anlatılır. Bu kapsamda mağara, Sezai Karakoç’un düşünce görüşü olan diriliş düşüncesi gibi, yeniden doğuşu, ihyayı, türeyişi simgeler.

Öyküde mağaraya çekilmiş karakter mağarada insana ve kente dair her şeyi unutarak aydınlanma yaşamak ister. “Tarihten tek iz, mağarada, taş devri insanların yaptığı yekpare taş sedirler ve duvarda hayal meyal mızraklı savaşı kabartmaları. Şehri ve insanları hatırlatan tek şey. ‘Keşke o da olmasa’ diyordu kendi kendine (s.94). Karakoç’un da diriliş düşüncesi bağlamında burayı kentten kurtulup bir sığınma ve yeniden dirilme yeri olarak gördüğü anlaşılır. “Dağ” öyküsünde kentten çıkmak ya da kaçmak insanın kendini bulması içindir. Öyküde kent, “uyuyan bir ifrit, bir canavar ölüsü ” olarak tanımlanır (s.98). Modern kentin böylesine bir anlamla Karakoç’ta anlam bulması kentteki yaşama olan bakışıdır. Kente giden karakter kenti “Ve şehir, ta aşağılarda, bir canavar ölüsü gibi uzanmış yatıyordu” (s.98) şeklinde bulur. Kentin aşağıda olmasına medeniyet seviyesine vurgu yapılmaktadır. Karakter kente bakarken kent ona “fildişiinden bir ifrit iskeleti gibi gözükiyordu” (s.98). Karakter kente doğru ilerledikçe aklı mağaradadır: “Ayaklarının yavaş yavaş şehre inen yola doğru sürüklendiğini hissederken, yüzü kapanan mağaraya, gönlü yücelere ve ruhu ötelere dönük” (s.98). Karakterin kentten uzaklaşarak dağa inziva çekilmesinin nedeni kentte aradığı huzuru bulamamış olmasıdır: “Ve ruhu hep kanıyordu şehirde” (s.99).

Portreler’deki “Geç Kalan Adamın hikâyesi”nde ise kent yoksulluk içindedir. “Ülkede sanki samyeli esmişti; ufak bir azınlık dışında herkes fakirlik içinde yüzüyordu. Herkes, kendi derdine düşmüştü. Kimse, evinin duvarından düşen bir taşı bile yerden kaldırıp yerine koymaya yeltenmiyordu” (s.8). Karakoç’un kent imgesinde yaşamsal unsurlar da görüldüğü gibi olumsuzdur.

Sezai Karakoç’un *Portreler* kitabında bütün öyküler, kenti işleyen, hem kent hem de kasaba dair yazarın düşüncelerini ortaya koyan metinlerdir. Yazarın “Dönüş” öyküsü kent ve kasaba arasında bağlantı kuran, bu bağlantının modernizm ve gelenek üzerinden şekillendiği bir durum söz konusudur. Bir baba ve oğulun portresi eşliğinde kentten kasabaya dönüşü konu alan öyküde kent, ruhsuz, hayatsız, yapay vb. sıfatlarla tanımlanırken kent insanı ise “özünü” kaybetmiş, masumiyeti bozulmuş, hoyrat, yaptığı eylemlerle insanlıktan çıkmış bir varlık olarak gösterilir. Kasaba ise insan tabiat içinde, doğasına uygun, yaratılış özünü kaybetmemiş bir varlıktır. Öyküde kasaba veya tabiat üzüm salkımlarıyla sembolize edilirken eski bir kamyonet de kentin simgesi olarak sunulur:

Doğaya inmiş vahyin mucize pınarlarından bir penceredir her üzüm tanesi. 'Her üzüm tanesinde kendini görürsün.' Tatlı ayna senin acılığını biraz olsun giderecektir. Eliyle okşadı üzümleri, eliyle okşadı dalları, yaprakları. Ve sonra kütüğü, bütün bunların anası olan. 'Ey ana, güneşe döndün, bulutu içtin, ben üzüm oldum.' Bir araba gürültüsü işitti. Eski bir kamyonet yolun kenarından güçlükle ilerliyordu. 'Ne arıyorsunuz burada' diye bağırarak geçti içinden. Buranın sessizliğini bozuyorsunuz. Uyuyan üzüm tanelerini uyandıracaksınız. Onların masum gönlüne lânet tohumu mu ekmek istiyorsunuz?' (s.59).

“Dönüş” öyküsünde modernite ile ifade bulan kent modernitenin sunduğu tüm imkânlarla rağmen sahte ve yapaydır. Modern kentin sanallığı sinema ile anlatılır:

Bir çift masaya sürünerek geçti. Sinemalarda ne var acaba? Gidip de sinemada denizi seyretsek. Tarihî harabeleri görsek. İtalya kıyılarındaki köylerden otomobillerle geçsek sinema salonunun serin karanlığında. Yoksulluğun zenginliğini tatsak. Altına dönüşen yosunları, heykelleşen balıkçıları görsek... Duyarlık zenginlikleri yaşasak.(s:63)

“Dönüş” öyküsü kent ile kasaba arasındaki farklılıkları ortaya koymak için yazılmış bir öyküdür. Büyük kentte yalnızlık çeken, kasabaya ise sıla hasretiyle yanan kahraman bir pastanede otururken derin düşlere dalar. Bu durumda iken metin boyunca “ev” ve “sıla” olarak tanımlanan kasaba özlemi verilmektedir. Kendini kente ait hissetmez. Yazar kentle kasaba arasında karşılaştırma gerektiğini belirtir: “Büyük kentlerle, gurbet kentleriyle taşranın küçük kasabalarını, bu sıla yurtlarını bir kez daha karşılaştırmak gerektir. Bir dönüşün tablosunu tanımlamak, anatomisini ve otopsisini tamamlamak için” (s.72). Daha sonra kent ve kasabayı şöyle ayırır:

Büyük kentte, tarihi binalar, türbeler, mezarlıklar vardır ve bunlar insana yasatır tarihi, yanlarından geçerken. Ama, evde, işyerinde hep şimdiki zamandır yaşanan; gazetelerden ve televizyonlardan kopar kopmaz evlere giren bir hayat. İş hayatı da, devlet dairelerinin çok yavaş işleyen zamanına rağmen, bundan farklı değildir. Sokaktır her şeye hakim olan; kapıları bir açmaya görün, sokaktan, havayla birlikte, hatta çoğu kez havadan önce ve çok "havadis", "moda", "değişiklik" girer. Bir zilin çalınması demek, o akşam saatinde eve işten dönen baba, ya da okuldan dönen çocuklar bile olsa, kural aynıdır, değişmez. Onlarla birlikte eve dışardaki gün taşınır. Adeta evler, daireler ve bürolar, sokakların uzantıları, dal uçlarıdır. Yaşantı, bir özsü gibi, sokaklardan, caddelerden, meydanlardan evlere, bürolara doğru gelir. Oysa, taşrada, Evler ve Çarşı esastır; sokaklar ve caddelerse, onların zarurî geçitleri, köprüleridir. Evlerin ve çarşının bir zamanı vardır; şimdiki zaman çok yavaş ve azar azar ona katılmaktadır; göze görünmeyecek bir şekildedir bu katılma. Eve girildi mi, pek, çarşıdan, Ülke olaylarından konuşulmaz. Ancak, kasabanın durgun ve dingin hayatında fırtına estiren bir olay, fevkalade bir olay soruların ve cevapların konusu olur. Ama o fevkalade olay da, gerçekte, güncel bir sebebe dayanmaz; eski, belki çok eski bir yarım kalmışlığın birike birike tamamlanışı ve birden patlayışıdır (s.73)

Öykü metninde kent hayatı gölgesizlik imgesiyle anlatılır:

Kentte gölge yoktur. Olanı da hemen kaybolmaya eğilimlidir. Otobüste, pastahanede, evde, yüksek binalar aralığında, her yerde ve her zaman gölgen kaybolur. Durmadan gölgen kaybolur kentte. Tek kalırsın, daha doğrusu yalnız kalırsın. Gölgesiz insan eksiktir. Gölge bizi kabartır, bizi ortaya çıkartır, varlığımıza fon olur. Gölge, latan hale gelmiştir büyük kentte. Bunun eksikliği, hatta utancı bilinçaltına yerleşir insanda (s.60).

İnsanın kentte bir gölgesi bile yoktur. Karakoç gölge ile yalnızlığı ve karanlığı anlatmaktadır. Öyküde kent zindana, kentte yaşayan insanlar ise Yusuf’a benzetilir:

Büyük şehirde bir Yusuf’sun belki, diye aklından geçiriyordu oğul. Ama bir bakıma meçhul bir Yusuf. Resmi zindanda değil, bin ruh zindanında yalnız başına hücre hapsi çekmiş bir Yusuf. Umutlandırıcı bir rüya gören de yok. Şehir beninin firavunu küçülmüş, hak bir rüyayı göremeyecek kadar. Büyük şehirde, deniz bir hapisane, bahçeler hapisane, caddeler, sinemalar, tiyatrolar hep hep hapisane. Ama yine de sen Yusuf’sun. Bir gün vezir olmasan da. Tek başına kendi hayal devletinin vezirisin. Başkası görmese de sen rüyalar görürsün. Ve sen yorumlarsın kendi rüyalarını (s.66).

Karakoç öykünün başka bir yerinde kent hayatını bitlenmek olarak tasvir eder: “Büyük şehirde ruh bitlenir. Cin çarpar ruhu. Sılaya dönüş, bitlerden ayıklanmaktır, cin çıkartmaktır. Köke dönüştür. Ağacın ulu köklerine dayanarak gün fırtınalarından kendini koruması için bir güç tazelemesidir insanın.” (s.67). Büyük kentin acıları ise yapay olarak betimlenir. Kasabanın gerçekliğine karşın kent yapay ilişkiler, duygular ve düşüncelerle anlamlandırılır: “Bu acılar tabii acılardır; büyük kentin üzüntüleri gibi yüzeyden, çarpık ve sağlıksız değillerdir.” (s.70). Kentin duygusuz yapaylığına karşın kasabada her şey gerçektir: “Büyük kent yüzünden çoktandır unutulmuş gerçek neşe kaplar insanın içini, kimi zaman bu taşra saatlerinde.” (s.71).

“Tuzak ya da Son Günler” öyküsünde ise kent, apartman hayatı ve güneş görmeyen evler üzerinden anlatılır. Öykü karakteri Halil Bey, bir apartman girişinde tek katlı, güneş görmeyen bir evde yaşar (s.43). Güneş görmeyen ev, bir metafor olarak, karanlık madde imgesini gösterir. Oysa eskiden kasabadaki evinde Halil Bey güneş gören bir evde kalmıştır. “nerdeyse bir ömür, daha doğrusu geldi geleli bu büyük şehirde doğrudan güneşe açılan ve sabahları gün doğuşunu görmeğe imkân veren bir evde oturmamıştı. Çocukluğundaki o kasaba hayatı dışında hiç oturmamıştı” (s.43). Yazar öyküde kent ile kasaba hayatını böylece mukayese eder. Kentte “ne gün

doğuşunu, ne de gün batışını seyretmek mümkündü[r]” (s.44). Kasabadaki evler ise “o vakitler, tek katlı, bahçeli evler vardı kasabada. Sabahleyin kuşlar ötüşür ve güneş, dağın ucundan döne döne, adeta yaramaz bir çocuğun neşesiyle çıkardı” (s.43). Fakat kent her yeri kapalı bir hapisane gibidir: “Bu büyük kente geldi geleli, tuttuğu her evin önü yanı başka evlerle kuşatılır, ya ona güneş hiç vurmaz ya da iyice yükseldikten sonra bir iki saatlik görünmenin ardından evin öbür tarafına geçerdi” (s.44).

Halil Bey’in kentte tuttuğu kiralık evin karanlık bir hücre gibidir. Evin kiralık olması ve karanlık olması doğrudan kenti işaret eder:

Büyük kente geldi geleli tuttuğu her evin ön, yanı başka evlerle kuşatılır; ya ona güneş hiç vurmaz ya da iyice yükseldikten sonra bir iki saatlik görünmenin ardından evin öbür tarafına geçerdi. Ne gün doğuşunu ne de gün batışını seyretmek mümkündü. Kışları çok soğuk, yazları da havasızlıktan cehennem gibi sıcak olurdu bu evler (s.44).

Metinde geçen “cehennem” ifadesi yazarın birçok öykü metninde kent için kullanılan bir sözcüktür.

Kent imgesi üzerine en çok duran yazarlardan olan Sezai Karakoç kent imgesi ile modern yaşamı anlatmaktadır. Modern yaşamın bedeni olarak gösterilen kent modernitenin sahip olduğu olumsuz imgelerle inşa edilmektedir. Karakoç’un kente bakışı İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde belirleyici olmuştur. Birçok metinde kent karanlık, kötücül ve modern bir ifrit olarak tanımlanmaktadır.

Sezai Karakoç gibi Rasim Özdenören’in öykülerinde de kent, olumsuz çağrışımlarıyla var olur. Özdenören kenti insanlara büyümlü gelen, aldatıcı, sahte yaşamların yeri olarak işlemektedir. Yazar “şehirleşme olgusunun kültürel boyutu olan modernizm yansımalarını” karşısında insanların büyülenmişliği ile ele alır (Akçay, 1999: 79). Özdenören ilk kitabı olan *Hastalar ve Işıklar* kitabında kent imgesi pek bulunmaz. Ancak kitaptaki “Kundak” öyküsünde kente dair tasvirler yoğundur. Özdenören’in dikkat çeken metinlerinden olan “Kundak” bir delinin hatıra defteri gibi yazılmış olan, kendi dünyasında yaşadığı yoksulluk içinde, derme-çatma, çok çocuklu bir evde yaşayan bir gencin otuz sayfadan oluşan uzun öyküsüdür. Metinde hastalık teması belirgin olsa da kentteki yoksulluk ve gecekondlu insanları gibi konular da toplumsal bir sorun olarak işlenir. Öyküde kent, korkutucu ve karanlık bir imgeyle

anılır: “Kent önümde korkutucu bir labirent karanlığı ve karışıklığıyla serildi” (s.86). Özdenören’in kent karşısında eve sığınan ve evde hastalıkla boğuşan bireyleri için kent karanlık bir madde gibidir. Kentin her hali insanı geren bir özelliğe sahiptir: “Kente baka baka gerindim” (s.87). Metinde kent, ölünün çürümüş bedeni ve çürümenin iğrenç mekânı şeklinde tasvir edilir.

Bir felâket sonunda terk edilmiş kent. Sokakta kimseler yok. Bir baskını bekliyor. Pusuya yatmış. Bekliyor ve herkesler kaçışmış. Köprünün parmaklarında, bakıyorum. Kara katran sularına denizin. Boğuk boğuk bir vapor inliyor. Sırtlan, çürük etlerine geçirmiş pençesini kentin. Ölü kendini savunamaz. İğrenç iştahasına duracak sırtlanın. İşe yaramaz bir kurttur o (s.89).

Kentin ölü bir beden olarak tasvir edilmesi oldukça ilginçtir. *Hastalar ve Işıklar* kitabının bütün metinlerinde aynı bilinçle işlenen bireylerin hastalıklı ruha sahip olması gibi kentler de çürüyen bedenler olarak gösterilmiştir. Özdenören’in kente dair verdiği imgeleri olumsuz ve kötülük doludur. Bireyin bulunduğu kentle arasında uçurumlar vardır. Burayı kendisi için yaşanmaz görür. Kentlerdeki yalnızlık bireyi hasta eden durumların başında gelir: “Doğduğumdan beri içinde yaşadığım kent değil bu. Kimseyi tanımıyorum, kimseye yüz vermiyorum” (s.98). Özdenören’in kente dair çizdiği karanlık ve olumsuz imgeler, kentin yoksullukla anlatılmasından da kaynaklanır. “Kundak” öyküsünde kente dair olumsuz imgelerin nedeni de yoksul gecekondulu mahallerindeki insanların yaşamlarıdır. “Tutuk” öyküsünde kentteki gecekondulu evleri şöyle anlatılır: “Çok daha aşağılarda, kentin ovaya karıştığı yerlerde göçmen evleri vardı, bu evler temelsiz, duvarsız, yalnız bir tek toprak damdan yapılmış da, bu damlar da kimbilir hangi mucizeyle bir başlarına havaya asılıp kalmışlardı” (s.49).

Kentin arka mahallerinde kalan insanlar “aşağıda” ve “temelsiz” olmak ile ifade edilir. Sınıf vurgusunun açığa çıktığı metinde gecekondulu insanların her an yok olabilecek nitelikteki evleri gibi kendileri de her an yok olabilirler. *Hastalar ve Işıklar*’daki öykülerde mekân ve zaman unsurları yer almadığı için simgesel bir dille inşa edilen insanların gecekondularda yaşayan ve sonradan kente gelen insanlar oldukları hissedilir. Bu yönüyle kitaptaki imgelerin kentsoylu insanların değil, taşradan gelen insanların yaşadıkları trajediler üzerinden şekillendiği söylenebilir.

Rasim Özdenören öykülerinde kent, birey için çürümenin, aile içinse çözülmenin yeri olarak gösterilir. Rasim Özdenören *Hastalar ve Işıklar* kitabından sonra yayımladığı *Çözülme* kitabıyla kent konusuna daha çok eğilmeye başlar. Kitaba adını veren çözülme bir toplumsal dram olarak izah edilen kente göçün sonucunda değişen ailelerin kaderi olarak gösterilir. Bu bağlamda yazarın kente ve çözülmeye dair ilk söylemleri “Şimdi Çok Uzaklarda” öyküsüyle açığa çıkar. Öykü, Özdenören öykücülüğünde bir ailenin kente gelerek çözülmeye doğru gitmesinin ilk öyküsüdür. Öyküde anlatılan konu yeni evli çift olan Yakup ile karısının kente taşınmalarıdır. Karısı kente gitme fikrine sıcak bakmaz, kent fikrinden korkar: “‘Oradan korkuyorum’ diye konuştu karısı. ‘Kim ilgilenir bizimle, ne oluruz?’” (s.27). Karısının korkulu bir şekilde ne olacakları hakkında taşıdığı endişe kente dair düşüncelerini vermektedir. Karısı kentte yabancı gibi hisseder kendisini: “Bütün bütün yabancı bulunuyordu bu kenti kendine –belki haklıydı da–” (s.21). Böylece ailenin kente gelerek yaşayacakları çözülmenin ilk göstergeleri kadının endişeleri ile anlatılır. Yazar da ailenin kente gelerek yaşayacakları olumsuzlukları sezdirir: “Önlerine çıkacak güçlükleri düşünemiyordu o zaman. Belki düşünmek istemiyordu. Özgür, kimsenin karışmadığı bir hayata doğru yol aldıklarına inanmak istiyordu” (s.24). Yazar bir anlamda kente gidildiğinde ailenin başına nelerin geleceğini göstermek ister. Yakup kentte mutluluğu, özgürlüğü, zenginliği bulacağından emindir. Değişmeye müsait bir karakter olarak inşa edilmiştir. Eşinin rızası olmadan, kayınpederinin sözüne bakmadan herkese karşı kente taşınır. Rıza olmayan bir durum aileyi değiştirmeye başlar. Yakup’ta henüz kentteki ilk günlerinde değişimin izleri baş gösterir. Yakup yoksulluk içinde olmalarına rağmen özgürlüğünü yaşamak için eve faytonla geldiği günler olur (s.19). Fayton değişimin ve çözülmenin ailede görüleceğini anlatan bir metafordur. Ayrıca Yakup’un gösterişi seven kişiliği karısını mutsuzluğa sevk edip karısı buna ağlar. Kadının ağlaması da çözülmenin bir diğer göstergesidir. Ancak Yakup özgürlük isteklerine zıt olarak karısının ağlamasından haz alır, onu kendisine bağımlı yaptığını hisseder (s.32). Yakup’un çürüyen kişiliği aileyi de çözülmeye doğru sürükleyecektir. Yazarın Yakup’taki değişimler üzerinden kente çürümenin ve çözülmenin yeri olarak işaret edilir.

Rasim Özdenören’in kente dair kurduğu söylemlerinin biri de yoksulluk üzerinden verilir. Yazarın “Çözülme” öyküsünde kent; yoksulluğun, suçun ve günahın

merkezi olarak sunulur. Kent bu öyküde herhangi bir betimleme ile izah edilmez ancak öykünün arka planında kente göç edip burada dağılan ailelerin dramları vardır. Öyküde kentin yoksul mahallerinin tasvirleri yer alır. Burada yaşayan insanların evleri gecekondulu insanların yaşadıkları yerlerdir:

Kalenin dibi, arka taraflarında kerpiç ev yığınlarıyla doludur. Evler öyle gelişigüzel yapılmış, öyle düzensiz yapılmış ki, buraya yukardan bakan birisi, bütün bu evleri tek bir ev veya bir toprak yığını sanabilir. Sokaklar dar ve düzensizdir. Şurda burda, herhangi bir zenginin hayrat olarak yaptırdığı bir çeşmenin suyu havuzundan taşmış, sokağın o bölümünü çamura belemiştir. Evler, genellikle avlulu ve iki katlıdır. Çoğunun duvarları birbirine bitişik veya müşterektir. Burada, herkes birbirini tanır, sokağın başında bir başında geçen bir olay, ânında öbür başında duyulur. Şehrin öbür mahallelerinde yaşayanlara küçümseyerek bakarlar ve herhangi bir davranışından dolayı birini kınamak istedikleri zaman ‘Kale dibinden mi geldin; be adam?’ derler (s.108-109).

Kentin yoksul kesimlerinde yaşayan insanların görüldüğü öyküde işlenen suçlar, yoksulluk ve bakımsızlık nedeniyle yapılır. Yazar birbirini bulan her olayın arkasındaki nedenleri anlatırken kentin varoşlarında hayat şartlarına dikkat çeker.

Rasim Özdenören, kent kavramını uygarlık tarihiyle birlikte düşünür. Kentleri sadece fiziki unsurların değil metafizik unsurların da oluşturduğunu dile getirir. Özdenören’e göre insan tabiatı yaşayabileceği bir hale dönüştürmek üzere kentler kurar. Kurduğu kente zamanla kendi medeniyet algısının kimlik izlerini yerleştirir, estetik algısını kazar (Özdenören, 2011b: 7-8). Bu kent söyleminin görülmediği modern Batılı kent biçimi ise yaşanabilir olmaktan uzak, bir uygarlık bilincinden yoksundur. Bu nedenle Özdenören öykülerinde kenti “çarpık” ve “günahkâr” imgeleriyle işler. Özdenören’in *Çarpılmışlar* kitabında yer alan mekân söylemi kent olgusunun çarpıklığıyla ortaya konur. Öykülere konu olan bireylerin yaşadığı hayata uygun bir zemin olan kent, kitapta düzensizliğin, ahlâksızlığın ve çürümenin yeri olarak belirtilir. Yazar için kent, günahların ve ahlâksızlığın nedeni değil, fakat çarpık düzenin bunlara müsait bir zemin olduğu gerçeğini ifade eder. *Çarpılmışlar*’daki “Arasat” öyküsünde anlatılan kent manzarası “Çözülme” öyküsünde verilen kentle aynıdır. Burası da kalenin dibindeki gecekondulu mahallesidir. Adı Abdallar mahallesidir. Özdenören “Çözülme”de mahallenin silüetini anlatmakla yetinirken “Arasat” öyküsünde ise mahallenin kurulma aşamasını, geçirdiği süreçleri, kentteki konumunu ve anlamını anlatır:

Ev şehrin oldukça uzak bir semtinde mezarlığa yakın yeni kurulmakta olan bir mahalledeydi aradan geçen ince bir dere bu yeni kurulmakta olan mahalleyi şehrin öteki bölgelerinden kesin bir sınırla ayırıyordu oraya doğru bahçeler iyice kelleşiyor evler seyrekleşiyordu ağaçların yaprakları ince bir toz tabakasıyla örtülmüştü bir zamanlar bütün bu yöre marul tarlalarıyla bostanlarla kaplıydı o zaman bu yörelere kimse uğramazdı hiç bir ana baba çocuklarının oralara kadar gitmesine izin vermezdi buralar hırsızların katillerin uğursuzların yatağı olarak bilinirdi ama işte şimdi buralar da şehrin bir parçası haline gelmişti sokaklar ham taşlarla örülmüştü taşlar şurda burda yerinden oynamıştı evlerin düzenlenişi sokakların konumu rasgele ve yapay iğreti genel olarak biçimsiz ve soğuk bir görünüm içindeydi evlerin konumunda hatta doğada bile garip bir yerine oturmamışlık bir rahatsız edicilik vardı şehrin gövdesi uzaktan bir meyil üstüne yayılmış olarak görünüyordu kalenin burçları uzayan minareler eteklerinde uzandıkları dağın doruğuna erişmeden bir yerlerde yitip gidiyor gibiydi” (s.10).

Yazar, mahalledeki insanların yoksulluk ve kötülük içinde olmasını yaşadıkları şartlar dolayısıyla doğal karşılar. Burası bakımsız, ilgisiz bir yer olduğu için medeniyetten uzak bir yerdir. Bu yüzden hırsızlar, katiller, uğursuzların yatağıdır. Mahalle zamanla kente dâhil olunca da bu özellikleriyle iğreti, soğuk ve oturmamışlık görünümüyle öne çıkar. Aynı tasvir birçok öyküde tekrar edilir. Özdenören’in kente dair olumsuz tasvirlerde bulunduğu kalenin dibindeki mahallenin Maraş’ta olduğu bilinmektedir. Yazarın çocukluğunu geçirdiği kentin bu mahallesi ile ilgili duyduğu veya gördüğü öykülerin olması muhtemeldir:

Çocukluğumun ilk yılları hep Maraş’ta ve ana tarafından Maraşlı olan akrabalar arasında geçti. Maraş’ın kendine özgü kültürü böylece bizim ilimize, kemiğimize işledi. Bunların unutulması, üzerimizdeki etkilerin zail olması mümkün değil. Esasen bana göre bir insanın nereli olduğu onun taşıdığı kültürel etkilerle belirlenir. Üzerimizde İstanbul etkisinin olmadığını söylemek istemiyorum. Ama bu bile bana Maraş’ın kendine özgü özelliklerini, belirginliklerini tanıtmaya yardımcı olmuştur. Tekrar söyleyeyim: Kendimi Maraşlı olarak hissediyorum. İnsanın bir yerden olması ona övünç verirse bununla da övünmek isterim (Yorulmaz 1999: 43).

Çarpılmışlar kitabında bu mahalle insanları suç ve günahları ile vardır. Kent de böylece günahların, suçların yeri olarak inşa edilir. Düzensizliğin, ahlâksızlığın, inançsızlığın yeri olan kent, *Çarpılmışlar* kitabının bütün metinlerinin noktalama işaretlerinden bağımsız olması gibi düzensizliği ifade eden bir başka boyuttur.

Rasim Özdenören’in *Çok Sesli Bir Ölüm* kitabında yer alan “Kan” öyküsünde kent hakkında detaylı bir betimleme yapılmamasına karşın kente dair verilen bazı tanımlamalar yazarın kent söylemini ortaya koyan unsurlardandır. Öyküde evden kaçıp ailesi gibi toprak işleriyle değil, başka işlerle meşgul olmak isteyen Şahin adlı

bir karakter, kente gidip çalışma hevesinde iken kenti gördükten sonra bu hevesinden vazgeçer. Öykü metninde kent hakkında söylenen bazı sözler, yazarın İslâmî duyarlıklı öykü anlayışına benzer bir işlevle kente yaklaştığını gösterir. Öyküde evden kaçıp büyük kente çalışma niyetinde olan Şahin bir otobüs firmasında muavinlik yaparken birçok kenti dolaşma fırsatı bulur. Gördüğü kentler onun kent olgusuna karanlıklar imgesiyle yaklaşmasına sebep olur: “Kent diye tasarladığı kocaman, belirsiz, maddesiz, ürkünç olgu üzerine ilk ciddi, gerçek izlenimleri edinince başıboş salıverilmiş kâğıttan bir oyuncak olarak o kapkara çalkantı üzerinde tutunamayacağını anla[r]” (s.61). Yazar kenti kapkara bir çalkantı, belirsiz, maddesiz ve ürkünç olarak tanımlar. Özdenören’in kent hakkındaki bu tanımlamaları İslâmî duyarlıklı öykü metinleri için önem arz eder. Yazarın diğer birçok yazar gibi kenti karanlık ile nitelediği görülür. Kent olgusu Özdenören’in öykücülüğünde modernitenin bedeni olarak tasavvur edilir, bu anlayışla kötülüğün yeri olarak simgeleştirilir.

Kitaptaki “Çatışma” öyküsü ise kente dair izlenimlerin en yoğun olarak görüldüğü öykülerden biridir. Özdenören bu öyküsünde kitaptaki diğer üç öyküden farklı olarak kenti mekân olarak seçmiştir. Öykü metninde kent varoş mahalleler, değişimin sebebi olan yozlaştırıcı düşünce ve eylemlerin yeridir. Bu öyküde modernite söylemine uygun bir perspektifle kent olgusuna yaklaşım gösterilir. Modernitenin sahip olduğu olumsuz imgeler kentin kokuşmuş, çürümüş imgelerle anlatılmasına sebep olmuştur. Öyküde kente dair yapılan tasvirler de anlatılan olayın ruhunun daha iyi yansıtılması işleviyle yapılmıştır. Öyküde kent söylemi; yalnızlık, yozlaşma, çürüme, çözülme ve kokuşma gibi Özdenören’in çokça kullandığı izlekler üzerinden verilir. Kent, aileleri dağıtan bir yer olarak tasvir edilir. “Çatışma” taşradan kente göç etmiş olan bir ailenin değişimini yozlaşma temasıyla anlatan bir öyküdür. Aile kente uzun zaman önce göç etmiştir. Ailede kuşak çatışması vardır. İki taraf arasında gelişen olaylar kentteki pis kokular ve çürüyen nesneler ile tarif edilir. Yazar kent olgusunu kentteki çürüyen nesnelerle anlatarak kuşak çatışmasının nerede gerçekleştiğine vurgu yapar. Bu yönüyle öyküde mekân söylemi önemli bir anlam kazanmaktadır. Yazar öykü metnindeki işlediği olayın bir tarafı değilken kent unsurlarına dair verdiği kötücül ve çürümüş tasvirlerle nerde durduğunu açıklamaktadır. Böylece yazarın tavrı mekân söylemi ile ortaya çıkmaktadır. Nitekim öyküdeki değişim ve yozlaşmanın odağındaki Şermin’in kente olan bağlılığı da mekân söyleminin açığa çıkmasına vesile

olur. Baba ve ailenin diğer üyeleri kenti sahiplenmezken değişimi ve yozlaşmayı gösteren Şermin kendilerini kente ait hisseder: “’Sahi nerelisin?’ diye sordu kızı birdenbire. Uzak bir kentin adını söyledi kız. Sonra da ekledi: ‘Ama çoktandır buradayız, artık buralı sayılırız’” (s.81). Şermin kentsoylu olmayan bir aileden gelmesine rağmen kentte doğup büyümüştür. Bu yüzden kendisini kentli saymasında sorun yoktur. Ancak Şermin’in kentli olmayan babasının ve halasının ait olduğu değer dünyasından koparak yeni bir yaşam tarzına bürünmesi ve bunun “buralı olmak”la açıklanmış olması yazarın kente dair söylemlerini meydana çıkartan unsurlar olarak dikkati çeker.

Öyküdeki kent betimlemeleri ise çürümenin ve yozlaşmanın bedeni olarak anlatılır ve beden, kokuşan bir çirkeflik tasviri ile ele alınır. Kent öyküde yazarın diğer metinlerde de dile getirdiği gibi gecekondu mahallelerinin tasviriyle var olur. Yoksulluğun, düzensizliğin ve kokuşmuşluğun olduğu bu mahalleler varoş mahalleleridir. Buradaki insanlar bu kokuşmaya alışmış, buranın ruhuna uygun birer insan haline gelmişlerdir. Kente dair tasvirler birçok ailenin yaşadığı yozlaşmanın izlekleriyle aynıdır. Bu nedenle yazar, kente ait her şeyi çürüme ve kokuşma ile tanımlar. Yazarın işlediği kent ortamı İstanbul’un Haliç kıyılarında 1970’li ve 1980’li yıllardaki görüntüleri ile anlatılır. Bu sayede yazar kenti ve kentteki çürümeyi, kent içindeki gerçekçi tasvirlerle ortaya koyar. Yazar Haliç kıyılarındaki kokuya eğilerek öyküde anlattığı olayın gerçekleştiği kente dair belirtmek istediği söylemleri başarılı bir şekilde ortaya koyar:

Pis, ağır, yoğun koku suyun üstünde somutlaşmıştı sanki halkalar halinde, sahilin her iki yanında, sahilin her iki yakasında sıralanmış yoksul evlerin, o yoksul evlerden daha kirli, daha bakımsız, daha karanlık, daha kara görünen kocaman, çirkin fabrikaların üstüne amansız bir şekilde çökmüştü, yanmış kömür kokusuyla karışan deniz yosunu ve lağım kokusu hafif bir rüzgârla ta sokakların içine değin yayılıyordu, beri yandan, hemen kıyıda yer alan tabakhanenin kokusuyla karşı kıyıdaki mezbahanın koya dökülen artıkları bu yörede doğallaşmış, kendine özgü kokuyu besliyor, katlandırıyor, yörede yaşayan insanlara o yörede yaşamının kaçınılmaz bir payı olarak sunuyor, daha önce orada yaşamamış olmalarının bir kefareti gibi yüklüyordu: bu da, doğanın o yörede yaşayanlara istihzalı bir armağanıydı, kıyının her iki yanına kurulmuş kahvelere, gaziolara hiç karşı koymadan gelirlerdi çünkü, bu kokuya aldırmaazlardı, öyle ki, bu koku, alıştıktan sonra onlar için yörenin vazgeçilmez bir parçası bile olmuştu (s.113-114).

Yazar, Haliç'in kokusuna alışan insanların kokuşmuşluğu hissedemeyen, manzara karşısında duyarlılığını kaybeden insanları bir körleşme olgusuyla işler. İnsanlardaki körleşme bulundukları mekânın etkilerini hissetmemelerine yol açmıştır. İnsanlar orali olmayan herkesin nefret ettiği bir kokuya öylesine alışmıştır ki koku onlar için vazgeçilmez bir hale gelmiştir. Koku kentin her tarafına yayılmaktadır. Fakat kentte bu kokuyu hisseden yoktur:

Şimdi biri çalışmayan iki iskeleden semtin derinliklerine doğru mezar taşlarının arasından, ahşap eski evlerin iki yandan örgülediği taş sokaklardan her değdiği yere bulaşa bulaşa ve zamanla bulaştığı her yeri kendisinden bir parça kılarak içernelere doğru sızıp yayılırdı koku ve ancak semti ikiye bölen, üstü durgun, koyu yeşil servilerle süslü mezarlık tepesinin üstünde duyulmaz olurdu, oradan duyulmaz, ama yukardan aşağıya bakıldığında koyun üstünde sakın sakın durdurduğu, elle tutulur bir maddeselliğe eriştiği görülürdü, göksel bir tırpan bir kireç kaymağı gibi kesip alabilirdi sanki onu oradan. Alışılmasına izin vermeyen bir niteliği vardı kokunun: ayrılmadan, sürekli yaşıyorsanız o eski taş yapıların, ahşap evlerin içinde ve arasında, zaman zaman duymadığınız olurdu onu ama çok sürmezdi, bir meltem, ufak bir yel önüne katar götürürdü, taşların ince oluklarına kadar sindirirdi. İşiniz bir başka yerdeyse akşam ev dönüşünde otobüsünüzün karanlık homurtuları, yanmış mazot kokuları arasında yosunlardan, artıklardan, linyitten gelen o kokuyu duya duya yuvarlanırdınız semtin ana caddesine ve o kokudan bilirdiniz semtinize ulaştığınızı. Yazla güz arasındaki o kişilişiz mevsimde dumanlı, insanı kötümserliğe götüren bir nitelik kazanır bu koku, güzün çılğın lodosuyla vapurların boğuk uğultularıyla kaynaşıp özdeşleşir, havanın soğukluğuyla birlikte bu kokuyu da duyarsınız denizin üstünde (s.114).

Bu haliyle kent yazar için iğreti duran, sahte ilişkiler dolu, yapay bir mekân olarak tasvir edilir (s.115). İnsanlar pis kokuya ve iğrenç görüntüye rağmen sürekli buraya pikniğe gelir, burada aileler birbirleriyle tanışır, eğlenceler düzenlenir, burası insanların çok hareketli bir kaynaşma noktası olur. Burası ne taşralı olmaktan kurtulmuş ne de kentli olabilmiş insanların geldiği yerdir. İnsanlar burada piknik yaparak geldikleri taşranın özlemi içinde doğayla buluşurlar. Ancak burası doğa olma vasfını kaybetmiş, kokusu ve çürümesi ile gerçek bir kenttir. İnsanlar farkındalık yetilerini kaybetmişlerdir:

Cumartesi öğleden sonraları başka yerlerden yemeklerini de alıp gelirlerdi buraya ailecek, semaverlerin üstünde süzülen, yüzlerine yayılan çay buğuları arasında sandviçlerini yiyerek, kabak çekirdekleriyle oyalanarak, çocukları suya düşmekten sakınarak, daha hovarda olanları o kirli, balçık haline gelmiş suda kayık sefası yapmayı göze alarak akşamı ederlerdi. Ve arkalarında o balçıklaşmış su üstüne bir sürü yumurta kabuğu, ekme kırıntıları, kabak çekirdeği kabukları, buruşturulmuş, gazete kâğıtları bırakarak giderlerdi (s.115).

Yazarın kentsoylu olmayan, çoğu göç ederek büyük kente gelen insanların taşradaki geleneklerini aynen kentte sürdürme uğraşını Haliç kıyısındaki çürümeye benzettir. Pis suların ve dayanılmaz bir kokunun eşliğinde anlatılan mekân söylemi ailelerin sahip olduğu geleneklerin değişmeden devam etmesine fırsat vermez.

Özdenören'in öykülerinde kent modernite söylemi ile ilişkilidir. Kentler Müslüman öznenin kendini ait hissetmediği, yozlaşıp değiştiği modernitenin bedenidir. Yazar kenti bu nedenle aidiyetsizlikle açıklamaktadır. Müslüman özne kentte yersiz-yurtsuz bir öznedir. Modern büyük kentler Batılılaşmanın yaşandığı yerler olarak görülüp buradaki hayat tarzı olumsuzlandığı için kent tasvirleri de olumsuz bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Mustafa Kutlu'nun öykülerde kent, Özdenören'deki gibi kötücül unsurlarla anlam bulur. Yazarın henüz ilk metinlerinden itibaren kent; şeytansı, korkunç, maddesiz bir varlık olarak işlenir. Kent *Ortadaki Adam* kitabında "karakoncolos" ile ifade edilir (s.40). Karakoncolos, halk arasındaki sözlü gelenek içinde belli bir yeri olan, "olağanüstü nitelikler taşıyan, gizli güçlere sahip olduklarına inanılan, ancak ne olduğu pek bilinmeyen varlıklara" denir. (Şişmanoğlu Şimşek, 2018: 184). Karakoncolos ifadesi Kutlu'nun pek çok metninde yer alır. *Yokuşa Akan Sular* kitabında Bican'ın kentte çalıştığı fabrika "karakoncolos" ifadesi ile anlatılır (s.82). *Yoksulluk İçimizde* kitabında bir duvar "karakoncolos" ifadesi ile tanımlanır (s.11). Kutlu'nun öykülerinde kent bu ifadenin verdiği anlamlarla işlenir. Burada verilen kent anlayışı Kutlu'nun bütün öykücülüğüne yansıyan anlayışın ilk ifadeleridir. Yazar, "Ortadaki Adam" öyküsünde kente dair net ifadeler kurar. Kent kalabalığın, görüntünün ve dolayısıyla huzursuzluğun yeri olarak betimlenir: "Bütün huzursuzluklar şehirlerin geniş dünyasına açılıyordu. Hayatını değiştirmesi gerekliyse, önce değerler sistemini değiştirmeli idi. Şehirlerin her yeniliği yeni bir istemeye yol açıyor, tatminsizlikler gerisi de bildiğiniz gibi" (s.48).

Yokuşa Akan Sular Kutlu'nun kente dair söylemlerini yoğun şekilde içeren bir kitaptır. Kent, modernite söylemiyle birlikte işlenir kitapta. Kent, İslâmcı düşüncenin karşıt olduğu Batılı modernite ahlâkının doğduğu yer olarak görülür. Bu nedenle kentteki insan, eşya ve olguların tasvirleri ülkenin modernleşme sürecini eleştirmek için yapılır. Mekân söyleminde kent, insanın sahip olduğu gelenekleri ve değerleri yok

eden, dönüştüren, yozlaştıran yapısı gösterilmek istenir. *Yokuşa Akan Sular*'ın kapağında bir kent çizimi vardır. Kapakta yer alan kent çiziminde kocaman gökdelenlerin arasında sıkışmış bir insanın ayakları görülür. Kent, sıkışma, şaşkına uğrama ve yabancılaşma izlekleri ile tasvir edilir. Kapaktaki kent tasviriyle insanın kentteki yerine vurgu yapılarak okuyucunun anlam dünyası şekillendirilir.

Kitabının ilk metni olan “Mukaddime” metninde yazar okuyucuya sunacağı öykü için bir giriş yapar. Sembolik ve şiirsel bir üslubun dikkat çektiği metinde yazar topraktan kopmuş kentli insanın değişen özüne ve kökünden koparılmış haline vurgu yapar. Ayağı toprağa değmeyen insanların değişime müsait olmaları yansıtılır. İnsanın özünün topraktan geldiği anlayışına vurgu yapıldığı metinde topraktan uzaklaşmak, fitrattan uzaklaşmak olarak anlam kazanır. İnsanın sahip olduğu fitratın kentte değişmeden aynı kalamayacağı anlatılmak istenir. Toprak imgesinin ilk belirlediği konu insanın temel gıdası olan suyla ilişkisi anlatılır. “Sen bir musluğa eğiliyorsun. Topraktan kopmuş suya. Clor kokuyor elin ayağın” (s.7). Su insanın temel gıdası olmakla birlikte, içtiği şeyin onu var eden şey olduğu bilinciyle suya yaklaşılr. Suyun toprak koparılmış, klorlu olması onu içen insanı değiştirdiği belirtilmek istenir. İnsan artık yediği ve içtiğinin onu dönüştürdüğü bir insandır. Bu nedenle yazar henüz ilk girişte insanın dönüşümünü topraktan kopmakla ele alır. Kent içindeki unsurlarla çürüten, kokan unsurlarla anlatılır. Kent tasvirleri iğrenç köpek leşleri, betonarme görüntüleri ile verilir:

Yollar, tarlalar, dağlar aşıyor içine insanın sığın borular. Dozerler çalışıyor, türlü kanallar açıyor. Sonra yeni buluşlar, filtreler. Lağım sularından, deniz suyundan yahut o içinde it leşleri yüzen, şişmiş yumuşamış, tüyleri dökülüp pelteleşmiş, karnı deşilip ba[ğ]ırsakları parlamış it leşleri yüzen, beton labirentlerinin çöplüklerinden süzülüp gelen su birikintilerinin toplandığı gölcüklerden. Ağır, yağlı, üzerinde iri yeşil sineklerin uçtuğu mülevves gölcüklerden pompalarla basılıp zorla itilen, bir türlü akmayı beceremiyen, ‘git ak musluklardan’ diye kırbaçlanan o maviyi (s.7-8)

Yazar kent yaşamını Mehmet Âkif’le metinlerarasılık ilişkisiyle gösterir. Yeni vatanın beton olduğunu söyler: “Bastığın yerleri toprak diyerek geçme tanı artık / O betondur, senin yeni vatanın. Asfalttır, parkedir, Halıflex’dir” (s.8). Kent yaşamı iş, hırs, para kazanma biçimleri, fabrikalar, motor sesleri, gürültüler ile insanı çıldırtan bir şekilde tasarlanmıştır (s.8-9). Yazar kent yaşamındaki pratikleri şöyle açıklar:

Çocuğunu başkaları büyütecek, hafta sonları görürsün. Aşını başkaları pişirecek sen yersin. Karını akşamdan akşama bulursun. Yorgunluktan kemiklerin sızlayacak aldırma. Taksitle al evini, taksitle döşe, taksitle yaşa. Seni de başkaları yaşıyor inan buna. Ziller, düğmeler, levyeler, planlar, çok uluslu şirketler. Evet anladık bostana su sabah serininde girermiş, ayrılık olur deyî gözden öpmek iyi değilmiş, tohum ekmeden önce iki rekât kılıp 'kurdunan kuşunan, eşinen, dostunnan yemek nasib eyle' demek gerekmiş. ... Greve git 'sınıf bilinci'ne ulaş (s.9).

Böyle bir hayat karşısında yazar kentli insana “korkulusun, şaşkınsın, yabancısın” (s.10) diyerek ne olduğunu ona gösterir. Yazar, kent hayatında insanın özünden kopartıldığını, yeni bir bilinç ve bedenle yaşatıldığını, bunun da insanlıktan çıkma olduğunu anlatır. Kentteki iş ve işçi konusu ise bir sömürü düzeni ile ele alınır. Bu bağlamda yazarın mekân söylemini modernite söylemi ile birlikte işlediği anlaşılır. *Yokuşa Akan Sular*’da Mustafa Kutlu ele aldığı Cevher Bican ve Seydali karakterleri ile kent düzeninde kendilerine ait olmayan değerler sistemi içinde yok olmalarını işler. İki karakter kente çalışmak için taşradan gelmişlerdir. Kente geliş “Acaba kuş mu pisledi alnımızın orta yerinde?” (s.11) şeklinde bir bakışla verilir. Kent diğer İslâmî duyarlıklı metinlerde olduğu gibi ‘karanlık’ bir şekilde betimlenir: “Güneşin yüzü perdelenmişti” (s.11). Karanlık madde içine aldığı insanları ya kendisine benzetir ya da onları yok eder. *Yokuşa Akan Sular* kitabıyla Kutlu böyle bir işlevle bir konu ele alır.

Bican kentteki “kül renkli dünyayı” görünce geldiği köyün özlemi içine girer. Köyü masmavi gökyüzü, parıl parıl güneş, yemyeşil yayla, bembeyaz çayları ile hatırlar. Kekik kolu rüzgârlar, alabalık dolu dereler Bican’ı bulunduğu yerden alıp götürür (s.23-24). Yazar kenti kül rengi ile tanımlarken köyü tabiatını doğal, canlı renklerle olan mavi eşil ve beyaz ile gösterir. Bu bakımdan kent sahteliğin, yapaylığın, huzursuzluğun yeri olurken tabiat ise canlılığın, huzurun, gerçek hayatın yeri olur.

Mustafa Kutlu’nun öykülerinde kasabadan kente gelenler bozulurken, kentten kasabaya gidenler ise olumlu anlamda değişirler. *Yokuşa Akan Sular*’da Bican kasabadan kente gelerek burada değerlerine yabancılaşır ve ölür. *Yoksulluk İçimizde* kitabında Engin kentten kasabaya giderek önceki hayatını terk eder ve olumlu bağlamda değişmeye başladığı gözlemlenir. Aynı şekilde Süheyla da kenti terk etme niyetindedir. Engin’e “Seninle harama batmamış bir beldeye hicret edelim...” (s.84) demiştir. “Harama batmamış belde” yazarın muhayyilesinde taşranın bozulmamış

diyarlarını işaret etmektedir.. *Ya Tahammül Ya Seferde* ise İlhan kenti terk ederek kasabaya gider ve kent değerlerinin kendisini sömürmesine, yozlaştırmasına izin vermez. Kutlu'nun 1970'li yıllardan 1990'a kadarki öykülerinde kente ve kasabaya dair izlenimler hiç değişmez. Kent daima kötülüğün izleriyle doludur. Kasaba ise saflığın, temizliğin, iyiliğin yeridir.

Kenti anlatan önemli metinlerden biri de Kutlu'nun *Bu Böyledir* (1983) adlı kitabıdır. Kent bir kasabanın değişimi, dolayısıyla kentleşme olgusuyla işlenir. Kasaba büyüyüp kentleşirken bu dönüşüm trajik bir şekilde verilir. Kasabanın değişimi insanları dönüştürür. Böylece yazar kenti, insanın bedeni olarak işler. Benden değiştikçe ruh da değişir. Kitabın "Red Cephesi" bölümünde kentleşme Tekvîr⁶⁷ Sûresi'ndeki girişle benzer şekilde ele alınır:

Buldozerlerin dişleri toprağa saplandığı zaman...

Motor gürültülerinin yavru kuşları yuvalarından ürküttüğü zaman...

Ağaçların devrildiği, kayaların demir matkaplarla delindiği, suların önünün kesildiği zaman...

Bulutların kirlendiği zaman...

O durgun göl kenarında, kamışlıkta, akşam, balıkların ve su kuşlarının, rüzgârın ve titreyen çimenlerin, kertenkelenin, sincabın ve tarla kuşunun birlikte söylediği ilâhi ansızın kesildiği zaman...

Görüldü ki;

Ovayı bir baştan bir başa bıçak gibi kesen, geniş, kara, parlak, sıvaşık bir yol açılıvermiş... (s.33).

Yol bir kentin kurulma aşamasıdır. Yol önüne gelen her şeyi yok etmiştir. Ovayı, bahçeleri, mezarları, Ahi Baba Tekkesi'ni yok etmiştir (s.34). Yol bir medeniyet değil, medeniyeti yok eden bir unsurdur. Kent büyüyerek çok katlı binalar, mağazalar, bankalar yerleri artar, kent alışverişle, yoğun insanlarla geçilmez olur (s.41-42). Her şey çoğalırken dergâhtaki insanlar azalar (s.42). Müslüman düzeni bozulmuştur (s.36). Minareleri görünmez bir kenttir artık burası (s.15). Bu yüzden

⁶⁷ Güneş, dürüldüğü zaman, Yıldızlar, bulanıp söndüğü zaman, Dağlar, yürütüldüğü zaman, Gebe develer salıverildiği zaman. Yaban hayatı yaşayan (irili ufaklı) tüm canlılar toplandığı zaman, Denizler kaynatıldığı zaman, Ruhlar (bedenlerle) eşleştirildiği zaman. {7} Diri diri gömülen kız çocuğunun, hangi günden ötürü öldürüldüğü sorulduğu zaman, Amel defterleri açıldığı zaman, Gökyüzü (yerinden) sıyrılıp koparıldığı zaman, Cehennem alevlendirildiği zaman, Cennet yaklaştırıldığı zaman, Herkes önceden hazırlayıp getirdiği şeyleri bilecektir. (Kur'ân, 81/1-14)

kentin öncelikleri başkadır. İnsan değişen kasabalarıyla birlikte yeni gömlekler giyerler (s.11). Kentteki düzende gece ile gündüz dengesi kaybolmuştur. Gece kentin ısıltısı herkesi dışarıya çağırmaqladır. Kasabada yapılan Atatürk Parkı ise insanların uğrak yeri olur. Tüm kasabalıların odak noktası bu parktır. Kadınlar, çocuklar, erkekler her gün sabah akşam parka gidip oturur, kaynaşır, konuşurlar.

Kasabanın bu yeni hali çıkışı olmayan park olarak tasavvur edilir. Süleyman ve ailesi gittiği parkta akşamlarını ettikten sonra parktan ayrılıp eve gitmeye çalışılar. Ancak bir türlü parkın çıkışını bulamazlar. Park onların bildiği düzende değil yeni bir şekil almıştır adeta. Parkın çıkışının olduğu çay bahçesi de ortada yoktur. Zaman ise donmuş gibidir. Süleyman saate her baktığında on bire geliyordur. Parkta buldukları sarhoş bir adam onlara parkın çıkışı olmadığını söyler:

*Hah.. Ha... Buradan çıkacağınızı sandınız değil mi?... Ohoooo....
Aptallığı bırakın... Çıkış mıkış yok... (s.83).*

Parktaki herkes çıkışsız parkın içinde debelenir. Böylece kentin çıkışı olmayan bir anafor olduğu Mustafa Kutlu tarafından imgeli bir şekilde dile getirilir.

Cahit Zarifoğlu'nun öykülerinde kenti hakkında dikkat çeken durum karanlık oluşudur. Yüksek yapılı binalar bu karanlığın oluşmasında en büyük etkindirler. "Savunma" öyküsünde kent imgesi karanlık imgelerle anılır: "Kent genellikle karanlıkta bulunur" (s.51). Yüksek yapılı binalar, küçük evlerin göğü görmesine engel olmaktadır. Yüksek yapılar "çirkin kötü ruhlu kaba gölgeler" (s.51) olarak tasvir edilir. Buna rağmen kentin büyük ve küçük yapıları birbirinden ne kadar farklı olsalar da içinde barındırdıkları insanlarıyla ölüm karşısında eşittirler. Yazar kenti olanca gösterişine rağmen ölümlü ve sonlu bir imgeyle anlatır. İnsanlar gibi kentler de ölümlüdür.

"Savunma" öyküsünde yazar büyük kentte yaşayan insanı "üçüncü şey" olarak tanımlar: "Okulda aldıklarımın ve kanımdakilerin dışarı ittikleri bir şeydim ben. Üçüncü şeydim" (s.52). Anlatıcı kendini tanımlayamaz. Varlığını yabancı bir varlık olarak nitelik. Üçüncü şey yazar tarafından kafkaesk unsurlarla anlatılır:

Kanımda olan; ateşi seven canlı şeylerdi, kavrayışı ve cevap verışı derhal olan. Derhal. Okuldan aldıklarımın yaptığı düşmanlıklara daha doymadım. Ateşi az olan, ısıtmayan cansız olan. En çok bozulduğum da cansızlıklarına karşı

kımıldamaları. Odada yalnız kalınan ölünün çarşafı kımıldatması gibi, ve ölü saçın dibinden ter çıkışı gibi, sırtındaki teri yaslandığı duvara emdiren, odada ölüyle yalnız kalmış olanın gözlerini diktiği ölünün oynaması gibi (s.52).

Evde kısıtılmış haldeki insan büyük kentte her şeyi şaşkınlıkla izler. Kentteki her şeyin onu yok eden bir canavar olduğunu düşünür. İnsan kalabalıkları, taşıtlar, sesler, binalar, kente ait her şey ona garip gelir. Kent onu içine almış, kısıtırmış, onu tepkisizliğe sokmuştur (s.53). Anlatıcı kentte sıkıntının, kalabalığın, tıkanıklığın içinde çırpınmaktadır (s.55). Kenti içinde ama dışarıdan bir gözle kenti gözlemler. Kentin silueti, telaşı karşısında hayrete düşer:

İlgilenmemeye çalışıyorum ama, kentin kalabalığının, taşıtların, ve gürültünün havada asılı kalan ve birden kulağa giden madeni seslerin, ses sürtünmelerinin ve bunların arasında sıkışan yapıların, çayevlerinin, Türkiye çayevlerinin, tartışmaların, insanlarımızı yönetenlerin yaptıkları seslerin, aramızda yaşayan, hatta acı çeken ve hastalanan, yani şu başlıbaşına bir insan gibi olan paranın, gazetelerin, soku ve sağcı olarak ikiye ayrılmış budala gazetelerin. ... Ve bunların arasında biraz fazla, biraz alıngan ve her zaman şaşkınlıkla devam eden bir insandım... (s.53).

Kent karmaşasının içinde şaşkınlığa uğrayan insan için kentten kaçmak dışında başka çare yoktur. Cahit Zarifoğlu, Karakoç'un öykülerinde gösterdiği gibi kentten çıkışı dağa kaçış ile anlatmaktadır. Karakoç'ta dağ kentlerden ve kentteki modern insandan kaçmak için bir inziva yeri idi. İslâm tarihinden alınan bu bilgi Zarifoğlu'nun "Zal Tepesine Doğru" öyküsünde de belirir. Öyküde birkaç arkadaş gördükleri rüya üzerine kenti terk edip dağa tırmanırlar. Dağa çıkıldıkça kent unutulmak istenir: "Ben bu dağa çıktım düşümde. Ne zaman düşecekse karanlık üzerimize, düşün bir bulutun gölgesi gibi, serinlikle birlikte bir çadır kuralım, ateşe hakiki bir çay koyalım, kenti unutanlardan olalım" (s.117). Kentten ayrılmak karanlıktan aydınlığa doğru gitmektir. Dağa gitmek insanın kendisini hatırlamasına imkân vermektedir: "İnsan topraktır dağa çıktıkça, kaya ve ağaç ve torak yakındır bana, biz benzeriz yaklaştıkça onlara" (s.118).

İnsan dağda özünü, hakikati keşfeder. İnsanın topraktan geldiği inancına bağlı olan İslâm inancında topraktan uzaklaşan, betona gömülen kentler insanlıktan çıkılan bir yerken kentten çıkmak ise toprağa yakın olmak ile anlamlandırılır. Bu yüzden tabiat unsurları insana hakikati gösteren bir unsur olarak öykülerde kullanılmaktadır. İnsan tabiatı tefekkür etme imkânı bulmaktadır. Doğanın değişimini gördükçe insanın doğadaki bir unsur olduğunu fark eder. Böylelikle Allah'ı ve ölümü hatırlar. Ancak

kentler Karakoç, Zarifoğlu, Kutlu gibi yazarların işlediği üzere topraktan ve hakikatten uzaklaşılan yerler olarak tasarlanmıştır. Modernite, insanı ölüm düşüncesinden koparmaktadır. Modern kentlerdeki yaşam biçimi tefekkürden bihaberdir. Bu nedenle kent yaşamı hakikat düşüncesi ve ölüm fikrinin olmadığı yerler olarak yazarların metinlerinde işlenmektedir.

Bazı yazarlar ise kenti kötülük imgesi ile anlatmaktadırlar. Kent değişimin, yozlaşmanın imkân bulduğu bir yerdir. Kentteki yaşam biçimi yazarlar tarafından kötülük unsurları biçiminde ele alınmaktadır.

Yaşar Kaplan'ın *Birinci Kitap*'taki "Arınmak Artık Azgın Alazda" öyküsü tecavüze uğramış bir kızın kente olan duyguları anlatılır. Bir kasabada yaşayan ailesinden uzakta kente giden ve burada başına gelenler nedeniyle kente düşman kesilen kız, kendisine yapılan tüm tehditlerine rağmen kente dönmek yerine kasabaya, baba evine sığınmak ister. Bir yüzleşme ve hesaplaşma metni olarak okunabilecek olan öykü namus ve onur kavramlarıyla yüzleşen bir ailenin kızına olan düşünceleri verilir. Genç kız ev halkının onu öldürmesini beklemesine rağmen kentte durmak, buraya sığınmak istemez. Kente kaçıp yaşama ihtimali varken kent onun için bir nefret imgesini çağırıştırır. Metinde kent namus ve onurun kirlendiği yerdir: "Kente yöneliyorum, kente gizleneyim diyorum ama kentten iğreniyorum da, kentin adını anımsamak bile yetiyor kanmasına beynimin" (s.107).

"Yaradır böyle kanayan" öyküsü de kente bakışı veren bir metindir. Köyde yaşadıkları kan davasından kente göç eden ailenin burada yaşadığı uyum sorunu anlatılır. Baba Veysel'in kente göç ederken yaşadığı tereddüt kente dair duygu ve düşüncelerini ele verir: "içinde bir türlü atamadığı bir burkuntu kalgıyordu" (s.69). Kan davası nedeniyle köyden kaçan aile huzur arayışındadır ancak geldikleri kentte huzuru bulup bulamayacaklarından kuşkuludurlar. Zamanla kente uyum sağlarlar. Fakat ailede çözülme başlar. "Kent açgözlü bir canavar gibi hergün saldırıyordu" (s.69). Aile parçalanmaya başlar. Aileden her yeni gün birisi eksilir. "Yanık Veysel'in soyağacından hergün bir yaprak düşüyor, hergün bir dal kırılıyordu. Sürgit eksiliyordu ordusu, sürgit kırılıyordu çoluk çocuğu Yanık Veysel'in" (s.70). "Kent'in yasaları, kentin günübirlik şartları, Yanık Veysel'in töresine kötü tebelleş olmuştur" (s.70). Kent hayatında Yanık Veysel yalnızlaşır. Kasabadaki dostluları, sohbetleri arar. Kentte

herkes ayrı dünyaların insanıdır: “Her ev iki kata ayrılmıştı, bir katında çılgınlık oturuyordu, bir katında hüznün” (s.70). Kasabadaki çocukları ile kentteki çocukları da çok farklıdır. Değişmişlerdir. İkisi arasında uçurumlar vardır. Kente karışmış olduklarını tufana karışmakla betimlenir (s.71). Kentte yaşadığı yalnızlık karşısında sürekli bir eziklik yaşar (s.71).

Şevket Bulut’un *Dilek Çınarı* kitabında yer alan “Dolmalar” öyküsünde kasabadan kente göçen bir ailenin kentin değerleri ile tanıştıktan sonra değişip yozlaşmaları konu olur. Şevket Bulut’un mekân söyleminde kent kötülüğün ve yozlaşmanın yeridir. Öyküde kent modern yaşam biçiminin yeri olarak temsil edilir. Buradaki hayat güzellik, albeni, naz gibi kadınsal unsurlarla anlatılır (s.60-61). Bu nedenle geçici zevkler ve arzuların yeri olarak kent tasvir edilir. Öyküde öğretmen olduktan sonra köye dönen Ahmet köydeki sözlüsü Fadik ile evlendikten sonra kente taşınır. Bir müddet sonra Ahmet değişmeye başlar. Karısı Fadik kocasının değişimini kente gelmeye bağlar: “Şehre gelmez olaydık” (s.58) diyerek kocasının değişiminde nedeni açıklar. Fadik kentin değerlerinin ailesinin değerlerini sömürdüğünü görür. Ancak kocası Ahmet kentin sunduğu nimetlere bağlanır. Kentteki sihirli ışınların etkisinde kendini kaybeder. Ahmet kentte değişmeye, yozlaşmaya başlar. Fadik kocasının değişimi çıktığı kabuğu beğenmeyen birine benzeterek kente gelerek bu kabuğun nasıl kırıldığını şöyle anlatır:

Şehre gelir gelmez, önce kahveye alıştı, sonra sinema, daha sonra kumar... İçki... Derken işin büyüğü pavyon... Bu sarı saçlı Sibel denen yılana, orada dadandı. Evi-barkı unuttu. Geceleri yuvasına gelmez oldu. Çocuklarımı sevmeyi bıraktı. Koynuma girmeyi bıraktı. Ben pismişim! Saçlarımı taramasını bilmezmişim... Yemek pişirmesini bilmezmişim... Kibar kibar gülemezmişim... Hay gözlerin kör ola herif! Cehennem kapısında nöbet tutasın... Öğretmen oldun, kravat taktın, bizi hor-hakir gördün... Cücük de böyleymiş taman: Çıktığı kabuğu beğenmezmiş... (s.59).

Kent muhafazakâr bireyi kısıtlayarak kendine çeker, onu dönüştürür. “Dolmalar” öyküsünde konu olan öğretmen Ahmet gibi bireyler kentin cazibelerine kapılarak bir yabancılaşma yaşar ve dönüşmeye başlarlar. Dönüşüm İslâmî duyarlılıklı öykülerde özünden çıkmak, kökünü kaybetmek şeklinde olumsuz niteliklerle yorumlanır. “Dolmalar” öyküsünde de bu durum “kabuğunu beğenmemek” olarak betimlenir. Kökünü kaybetmek genellikle bir felaketle sonuçlanır. Ya bireyler ölür ya da aileler dağılır. “Dolmalar” öyküsünde kocasının ilgisizliğine dayanamayan Fadik, kocası ve

metresi Sibel'i yaptığı zehirli dolmalarla öldürmek isterken dolmaları çocukları yer. Çocuklar zehirlenerek ölürler. Yaşanan felaket yabancılaşmanın bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Dilek Çınarı kitabında yer alan “Yasin Tulumu” öyküsünde de kente giden İbrahim burada evlenerek köydeki ailesiyle bağını kopartır. Aile oğullarının kendilerini beğenmeyerek onlardan uzaklaşmasını kente gitmekle açıklar: “Bir yıl şehirde oturan, köy damına kilit vursun... Çifti-çubuğu dağıtsın... Hele şehirden kız alan, gayri köylüyüm deyi övünmesin...” (s.103). İbrahim kente gitmiş burada evlenmiş ve ailesinden bağını kopartmıştır. Babası hasta olmasına ve aile yoksulluk içinde yaşamasına rağmen İbrahim onlarla ilgilenmez. Yazar kentin insanın aslını bozan bir yer olarak gösterir. Şevket Bulut diğer yazarların uzlaştığı bir şekilde kenti Müslüman bireyin fitratına uymayan unsurlarıyla tasvir eder. Müslüman bireyin kentte yaşadığı hayat tarzının onun kendisi gibi kalamayacağını öyküsünde konu ettiği dramatik olaylarla gösterir.

Hüseyin Su'nun öykülerinde kent değişimin ve kötülüğün yeridir. *Tüneller* kitabındaki “Tüneller” öyküde kentin yoksulları vardır. “Varsıl kentin, yoksullarının uğradığı ucuz pazarlar konuşuluyor şimdi de. Lastik ayakkabılar, delik filelerle bir halk resmî geçidi başlıyor. Filelerin yırtıklarından patatesler, patlıcanlar dışarı sarkıyor. İnsanlar, çekingen adımlarla sergilere yaklaşmaya çalışıyorlar” (s.8). Yazar kentteki yoksulluğu trajedik bir görüntüyle anlatır: “Ayakları yalın, yırtık elbisesinden eti gözüken çocuk, çam ağacının altında bulunduğu kuru kozayı kemiriyor” (s.8).

Mehmet Ay'ın *Yol, Yağmur ve Hüzn* kitabındaki “Yolların Ateş” adlı öyküde kent yoksullukla konu edilir. Öyküde bakımsız evler, çukurlu sokak yolları ile bir mahalle tasviri yapılır. Yoksulluğun dış görüntüleri verilir. Bu tasvirler belirtilirken bir adamın sokağın başından sokağa girişi ve bir randevuevine girişi gösterilir:

En eski sokakların yollarıydı, kentin yaşlılığını gösteren evler arasında kıvrım kıvrım uzanan. Evler, kaçınıcı onarım ellerinin dokunuşlarıyla ayakta idi, kimbilir. Çoğu çift katlı, ağaçtan yapılmış, duvarları kerpiçten örülmüş, toprakla sıvanmıştı. ... Evlerin üstünde, güneşin diri ışıklarıyla çelişen solgunluk vardı. Bakınca, savaş yorgunu insanların yüzlerindeki derin kara gölgeleri, bıkkınlığı, sarhoşluğu andıran çizgilere benzer görüntülerin oluşumunu yansıtan bir solgunluktan bu (s.31).

Kâmil Doruk'un *Antik Sevgililer* kitabında kent hayatı konu olur. Kent, zaman kavrayışı, kalabalıkları, gürültüsü ile olumsuz imgelerle verilir:

Büyük kentlerde, zamanın tıknefes tekerlenişinde sıkışıp havasız kalan insan yüzleri, akrep sokmuş gibi kansız, yelin çoktan kovulup yerini dumanların aldığı yapılar içinde ve aralarındaki, dar geniş hep kalabalık, yollarda is içinde, terli ve damar damardır. Saatlerce ulaşamayan dakikalık uzaklıklarda, santim santim ilerleyen araçlarda, sinirler her saniye milimine dek gerilir, gerilir, kopar, kopar ve sonunda rahat nefes alamayışının çabuklaştırdığı, nefese ihtiyacı olmayan görünürdeki ve donuk rahatlığa erer yüzler; ama yine renk yok: büyük kentlerde boşuna aramayın. (s. 57-58)

Yazarların metinlerinde kent imgesinin genellikle olumsuz ve kötü şekilde belirmesi kent yaşamındaki modern hayat izlerinden kaynaklanmaktadır. Yazarlar modernite söyleminin mekânsal karşılığı olarak kenti görmektedirler. Bu nedenle kent insanları değiştirip yozlaştıran karanlık bir yer şeklinde tanımlanır.

5.1.3.1 “Kent Sıkıntısı”: Yalnızlığın ve Bunalımın Yeri

İslâmî duyarlıklı öykülerde kent; yabancılaşmanın, yozlaşmanın yeri olduğu gibi yalnızlığın ve bunalımın yeri olarak da işlenir. Kentteki insan ilişkileri ve bireyin var olma biçimleri yazarların modernleşme söylemine benzer şekilde işlenir. Kentte yabancılaşmaktan çekinen karakterlerin eve sığındıkları görülür. Bu durumda da yalnızlık ve bunalım yaşarlar. Yalnızlık, kimlik söylemindeki yabancı ve yersiz-yurtsuz Müslüman öznenin hayatını ifade etmektedir. Bu çalışmanın kimlik söylemi bölümünde yabancı kişinin ayrıca yalnız olduğu gösterilmişti. Çalışmanın bu kısmında ise bir kimlik söyleminden ziyade mekânın var ettiği yalnızlık teması görünümeleri incelenecektir.

“Kent sıkıntısı” şeklindeki kavramsallaştırma Nurdan Gürbilek'in “taşra sıkıntısı” kavramından mülhemle oluşturulmuştur. Nurdan Gürbilek, Yusuf Atılgan'ın *Bodur Minareden Öte* kitabındaki karakterler üzerine söylediği taşra sıkıntısı şöyledir:

Taşra sıkıntısı, adını verelim buna; taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemekten, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da, ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için. Evde kalmanın, yaşlı bir anneyle paylaşılacak zorunda olunan bir hayatın, hep aynı yatakta istenmeyen bir kocayla birlikte yatmanın, yük olduğunu bile bile bir ağabeyin evinde yenen yemeklerin, akşamdan akşama görülen sert bir babanın huzurunda, uzayıp giden çatal bıçak sesleri eşliğinde, hiç konuşmadan yenen akşam yemeklerinin sıkıntısı. Evin

içinde, dört duvar arasında, dantelli tül perdelerin ardında yaşanan bir sıkıntı. Her gün aynı saatte geçen bir trenin sesinin böldüğü, tren ufukta kaybolurken yeniden bütün ağırlığıyla çöken; yolu kasabaya düşmüş bir kervanın çanlarıyla dağılan, çan sesleri sönüp gittiğinde daha da artan bir sıkıntı. Ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı. Ancak küçük bir pencereden gün boyu sokaktan geçenleri seyretmenin, bütün gün deniz üstünde taş sektirmenin, uzayıp giden dedikoduların, bütün gün kahvede tavla oynamanın, açık saçık fıkraların, horoz güreşlerinin, gizlenmek zorunda olunan cinsel düşlerin bir an için eritebildiği, giderek daha da artırdığı bir sıkıntı. (Gürbilek, 1995: 51).

Gürbilek'in taşra hayatındaki bilinçli bireyin yaşadığını söylediği sıkıntının benzerini Müslüman özne kentte yaşamaktadır. Müslüman özne taşraya, kasabaya, köye özlem duyup kent hayatının canlılığından, hareketliliğinden, gürültüsünden ve kalabalığından kaçır. Kentteki hayat tarzını Müslüman hayatına benzetmez. Bu nedenle kentte sıkıntı yaşar, yalnızlık çeker, bunalıma girer.

Ali Haydar Haksal'ın öykü metinlerinde kent, "kent sıkıntısı" olgusu bağlamında işlenir. Nitekim "Haksal kent öykücüsüdür. Kentle uğraşan, boğuşan, hesaplaşan insanın öyküsünü anlatır" (Güngör, 2008: 12). Yazar, kenti bir "örümcek ağına" benzeterek yalnızlık ve bunalım gibi konularla metinlerini kurar. Kent kalabalıkların, iletişimsizliğin yeridir Haksal'ın metinlerinde. Kent karmaşasıyla bireyleri eve hapseder. Yazarın öykülerinde bireyler yenilmiş, mağdur, yersiz-yurtsuz kalmış kişilerdir. Bu nedenle yabancı ve yalnızdırlar. Kent ve kent insanıyla uyumsuz olan bireyler, tutunamayan yaralı bilinçler olarak betimlenirler. Öykülerde kent imgesi doğal yaşamdan, kutsal olan kopmuş, insanın varoluş gerçeklerine ve fıtrata aykırı bir yaşam tarzı olarak ele alınmaktadır (Tosun, 2015: 37).

Yazarın öykülerinin genelinde kent, karakterlerin kendilerini yalnız hissettikleri bir ortam, uyum sağlayamadıkları bir yer şeklinde tasvir edilir. Bireyin yaşadığı psikolojik sıkıntıların bir nedeni olmasının yanında kent, medeniyet ekseninde ferdin ve toplumun kaybettiği veya uzağına düştüğü değerleri de yutan bir anafor olarak gösterilir. Bununla beraber kent imgesinin yazarın öykülerinde İstanbul'a karşılık geldiği söylenebilir. Kent dar bir açıdan değil çok boyutlu olarak ele alınır. Kahramanlar dünyaya bakış ve onu algılama biçimi olarak kentin yerleşik değerleri ile uyuşamayan tiplerdir.

Ali Haydar Haksal'ın *Evdeki Yabancı* kitabında yer alan öyküler modernite, kent ve kimlik söylemini bir arada işleyen metinlerden oluşmaktadır. Modernite söylemini ortaya koyan unsurlar insan ve mekân söylemlerine de karşılık gelir. Bu bakımdan söylem biçimleri iç içedir. Aslında bu durum İslâmî duyarlıklı öyküde ortak konularının iç içe geçmişliğiyle ilgilidir. Modernite, kent ve insan birbiriyle ayrılmaz bir bütünlük arz eder.

Haksal'ın yalnızlık üzerine kurduğu *Evdeki Yabancı* kitabına konu olan insanların önemli bir özelliği, kente çalışmak için taşradan giden insanlar oluşudur. Bu nedenle taşradaki mutluluğunu kentte bulamazlar. Taşrada yaşadıkları ve bildikleri hayatın dışında yeni bir düzenle karşılaşır. Büyük heyecanla geldikleri kentte hayal kırıklığına uğrarlar. Bir başına kentte kalmak zorunda kalan insanlar, kentli insanlarla iletişim kuramadıkları için kendilerini hayatın dışında hissederler. Akan hayata karşı ilgisizdirler. Hayat karşısında bu nedenle yenilmiş hissine kapılırlar. Yenilmişlik hissiyle kentteki hayata bağlanırlar. Taşrada gördükleri doğa, iklim, insan burada yoktur. Yağmur yağmayan (s.28), sisli (s.39), nefes alınamayan (s.78) bir yerdir burası. Doğal olmayan bir yapıyla tanımlanır kent. Bu nedenle buradaki insan da fitratından kopmuş, özü değişmiş, kendisine yabancılaşmıştır.

Haksal'ın kitaptaki diğer metinlerinde kente dair söylemleri genellikle modernite ile karşılık gelirken “Evdeki Yabancı” öyküsünde ise doğrudan kente dair söylemlerle okuyucunun karşısına çıkar. Kent, “bir örümcek ağı” gibi bir mekân tasviriyile karmaşa ve düzensizlik ile anlatılır:

Bu kent bir örümcek ağı dedi, bu sokak şu sokağa açılıyor, o başka bir sokağa. Bunların tümü birbirine ulanıyor. Kâğıt üzerindeki o çizgi oyunlar gibi. Hepsi bende birer çıkmaz. Her yanımlı kuşatan bir şeyler. Her sokak aynı ve ayırsamak güç. Tıkanıyorum, elimden hiçbir şey gelmeyerek. İçime doğru kök salıyor’ dedi (s.79).

Öyküde hayatı anlatılan Mehmet kente çalışmak için gelmiştir. Ancak bir girdaba girmiş gibidir. Mehmet kenti şöyle tanımlar: “Burada yitmiş bir duyarlık, bir kavga, bir gürültüdür gidiyordu” (s.80). Mehmet her defasında geri dönmek ister ancak bunu bir türlü yapamaz. “Gitseydim ne iyi olurdu, takılıp kaldım buraya.’ Dönülmez olduğunu, yeni anlamıştı” (s.77). Kente hapsolan Mehmet buraya ait hissetmez kendini: “Şimdi, bu kentte hiçbir şeyim yok” (s.78). Öyküde kent, yalnızlığın da mekânıdır (s.82). Kentte mevsim hep güzdir. Ayrılmalar, hüznler mevsimi olan güzle

ilişkilendirilen kent yalnızlık betimlemeleriyle ifade edilir. Kent yağmurlu, sisli, puslu bir havayla, nefes alınamaz bir yer şeklinde tasvir edilir. Ali Haydar Haksal, *Evdeki Yabancı* kitabında yoğun olarak kentle ilişkili sancılı bir ruhu anlatır. Öykülerde kentin cazibeli albenisine uyarak kente göç eden ancak buradaki uyumsuzlukları bir trajedi olarak anlatılır. Kentte yalnız ve bir başına kalan bireyler, kentte sıkışıp kalmıştır. Kentin karmaşası, nereye varılacağı belli olmayan bir girdap gibidir.

Haksal'ın *Sarıldığım Soğuk Bir Ceset* kitabındaki aynı adlı öyküsünde mekân söylemini belirleyen tema kentteki yalnızlıktır. Öyküde kent dev binalar arasında kalmış, insanı kısıtıran apartman hayatı ile konu olur. Metinde mekâna bağlanmış olan bir kadın yaşadığı evde terk edilmiş olmanın güvensizliğiyle dışarıya karşı korkular içindedir. Kadın yaşadığı mekânı soğuk bir ürpertiyle tanımlar (s.7). Komşuları ve çevresi tarafından aranmaz, sorulmaz. Kentteki insan ilişkilerinin bozulmasını anlatan öyküde bir kadının bu durumda yaşadığı derin yalnızlığın kendisi üzerindeki etkileri gösterilir. Kadın yaşadığı yalnızlığın derinliğini şöyle tarif eder:

artık kapımın çalınma sesi duyulmuyor, evin içinde gezinen bir böceğin kulak sesi, bazan da bıkmamışsa eğer, çocuğumun oyuncuklarıyla oynayışının sesi. bunlar belleğime yerleşir, o sesleri duyma isteğim kendiliğinden belirir. bu bezginlik kulaklarında belirdikçe, ellerimin bağı kendiliğinden çözülür. ... orta yollu bir yalnızlık değil benimkisi (s.11).

bu kentin bütün yalnızlığını bana verdiler. başta buna alışık değildim. günlerce içeri kapandım, kendimle kaldım, ağladım, sonra alıştım. ... bu yalnızlığı kocam bana kutsal bir miras gibi bıraktı gitti. üstlenmekten başka çözümüm yok gibi. dört elle sarıldım. şimdi yalnızlık benim alıştığım, bazan da öfkeli olduğum bir yanımdır. evin içinde gezinen sesler var, bazan bana abanır, öyle sanırım. bazan da bir karabasana dönüşür. hep o köşeme büzülür bütün gelenleri orada beklerim. (s.14)

Yalnızlık öyle bir hala gelmiştir ki “yalnızlık cinleri” (s.14) kadının psikolojisini bozmuştur. Kadın varlığını sorgular hale gelmiş, kendisini tanımaz: “uzanan bu eller benim değil, konuşan ben değilim” (s.7). Kadın insanlardan soyutlanınca eşyaya sığınır. Eşyanın ruhu olduğuna inanmaya başlar, onları insan olarak görür: “ellerim eşyanın etine geçirince tırnaklarını, eşyaların ruhundan bana geçen ne? bunlar bir komşunun, insanın sesleri gibidir, çevremde gezinirler, benimle yaşarlar. benimle oturur, benimle kalkarlar, soluklanır, öfkelenir, sevecenleşirler” (s.11).

Kadın yaşadığı korkunç yalnızlığa rağmen kentten çıkamayacağını düşünür. Kente bağlanmış, esir olmuş gibidir: “bütün olumsuzluklara karşın gene de burayı terkedemedim. beni buraya bağlayan çocuğum, bazan da anlayamadığı bir bağlılık. buranın dışına çıkarsam yaşayamayacağım düşüncesi ister istemez ürkütür beni” (s.9). Haksal’ın öykülerinde sıklıkla vurgulanan kentte çıkmazda olmak düşüncesi bu metinde de tekrarlanır. Kadın yaşadığı zorluklara rağmen kentten çıkamaz. Buraya anlam veremediği bir bağlılık içindedir. Ancak anlamsız bağlanma akış içinde sürüklenmeye neden olur. Öyküde insan kentte anlam veremediği bir akış içinde sürüklenmekle karşı karşıyadır: “anlatımın ve sözün, anlamın bittiği bir yerdir burası. sınırları belli değil. insanın kendi kendisinin bilemeyeceği, bir akışın içinde olan, sürüklenen bir şey gibi” (s.9). Kentten kaçma veya kurtulma arayışı diğer öykülerde de işlenir.

Haksal’ın aynı kitabındaki “Bulutlara Çizilmiş Resmim” öyküsü ise “Sarıldığım Soğuk Bir Ceset” öyküsünün devamıdır. Bu öyküde anlatılan ise terk eden kocadır. Kocanın eşini ve çocuğunu terk etmesine sebep olan kentten kaçma düşüncesidir. “Sarıldığım Soğuk Bir Ceset” öyküsünün sonunda adam eşine bir mektup göndermiş ve mektupta tek cümlelik ve büyük harflerle yazılmış bir şekilde “ARTIK DÖNMEYECEĞİM” yazılıdır (s.29). Bu nedenle “Bulutlara Çizilmiş Resmim” öyküsünde kesin olarak evini terk adamın nedenlerine odaklanılır. Adam kendinden ve kentten kaçmak istemiştir. Kent hayatının sembolü olan apartmanlarda yaşadığı düzen onu aklını alır: “apartmanların soğuk gölgeleri bir karaltı gibi insanın içine uzar. günün ortasında bile buna alışamıyorum. müzmin bir hastalık oluşturmuş ruhumda” (s.34). Bir dairede memur olarak çalışır, mutsuz, huzursuz, yalnızlık içindedir. Rutin, hareketsiz bir hayat içinde boğulduğunu düşünmektedir. O da soğuk bir ceset gibi kentte yaşamaktadır. Kentin uğultusu, kendini unutmakta telaşa kapılmaktadır (s.33). Günün birinde kentten kurtulma ümidiyle evden ayrılıp kayıplara karışır. Kaçmasındaki ana neden ise kent ve kent insanıdır: “bu kentin içinde nasıl dayanabileceğimi kestiremiyorum, böyle bir şaşkınlık kuşatmıştı beni. dayanabileceğimi sanıyordum önceleri, olmadı” (s.32). Kentte yapamayacağını anlayan adam sürekli düşüncelere kapılarak buradan ayrılma fikrine kapılır:

bu kentin sokakları içerisinde bir çılgın gibi bağırıp çağırıp cinnet geçireceğim diye kendimden çok korkuyordum. insanın bunu kendisinden beklemesi

ne kadar kötü. kendi ölümünü bekler, kendine kulak verir gibi bir şey. ölümünü kendi elleriyle hazırlaması gibi bir şey. biraz daha ölüme yaklaşmak, biraz daha. (s.32)

Adamın kentte yaşadığı hayatı ölümü beklemek olarak yorumlaması Sezai Karakoç'un öykülerinde de görülen bir durumdur. Kent hayatının tüm renkli büyüüne rağmen bazıları hareketsizlik ile tanımlar kenti. Çünkü aradıkları insandır. İnsanı göremeyen insanlar kentte yaşamı anlamsız bulur: “kentin dar gelen sokakları arasında insanî olanı duyamıyorum” (s.34). Haksal'ın öykü metninde kent ölümü bekleme yeri olarak nitelenir. Adam ölüm düşüncesinden kurtulmak için kenti terk etmiştir. Fakat kentten kaçmakla kentten kurtulduğunu sanan adamın korkusu ve endişesi ise henüz bitmemiştir. Bir kentten ayrılmış, başka bir kente sığınmıştır. Ancak aklında aynı soru çınlamaktadır: “bir sis gibi saran, o azap veren günlerim geride mi kaldı, kent değiştirmem işe yarayacak mı?” (s.33). Haksal'ın öykülerinden kentten kurtuluş yoktur. Kent insanı sarıp sarmalamış, bir örümcek ağı gibi bedenini ve ruhunu esir almıştır. Adam gittiği taşra kentinde de aradığını bulamaz. “hiçbir yeri sevmiyorum. Bazan yitişimi bile göze alarak uzandığım bu taşra kentinden gene de memnun değilim. birçok şeyi göze alarak geldiğim bu yerin bir başka cinneti var şimdi bende” (s.34). Kitaptaki “Bu Kentte Düşümün Akşamları”nda ise soğukluk imgesiyle anlatılan kentten çıkış kesin olarak yoktur: “bu azman, yol vermez, geçit vermez apartmanların arasından insanın gücü çıkmaya ve kurtulmaya yetmeyecektir. soğuk, insanı üşüten ve iliklerine kadar titreten bir kenttir bu” (s.111).

Haksal'ın öykülerinde kent insanı yeni bir çehreye soktuğundan buradan başka bir yerde yaşayamaz bu insan. “Gölgemin Üstünde Ayakizleri” öyküsünde kent hayatındaki yalnız insan insanlığını kaybetmeye başlayan, hayvanlaşmaya doğru eğilim gösteren bir şey haline gelir: “bu kentin ortasında yalnız kalınca, ellerimizin üzerinde yürümeye başladık, ellerimiz ve ayaklarımız bizi taşıyacaktı, başka seçeneğimiz yoktu” (s.80). Evde bunalmış bir hayat yaşayan gencin kendinden ve yaşadığı yerden kurtulmak istemesine rağmen içinden çıkılmaz bir yerde olduğunu bilir.

“Mavi Gözlü Kuş” öyküsünde yalnızlığın hâkim olduğu atmosferde kent karanlıkla ile tarif edilir: “her şey karanlık görünüyor, kuytu bir dehlizin

derinliklerinde ve sonsuz uzantısında git git yol bitmiyor. başını kaldırsa yukarda ve aşağıda ayaklarımın sürünmesinden başka sesler duyulmuyor” (s.59).

Haksal’ın birçok metninde kent bir çıkmazdır. Örümcek ağına yakalanan sineklerin kurtuluş imkânı olmaması gibi insanlar da kentten çıkamaz. *Sesim Bana Yetmiyor*’daki “Kuytu Geceler” öyküsünde büyük oğul kentin cazibesine aldanır. Metin boyunca kent “aldanma”, “büyülenme”, “günaha davet” imgeleriyle inşa edilir. Şehrin parlak ışıkları insanı kendine çeken bir günah öznesi olarak tasvir edilir. Şehrin büyüüne kapılan oğul kentin cazibesine nasıl uyduğunu anlatır: “Bu neonlar, bu neonlar, şimdi böyle usul usul oturduğuma bakmayın, kimbilir şimdi ne hinlikler yatıyor içimde kimbilir, birazdan onların birinin cezbesine kapılıp gideceğim gene” (s.104). Kent her yönüyle günah ve yozlaşmanın esintileriyle anlatılır: “Buralarda yalnızca günah işlendiği anlamı var, şu an onu yaşıyorum, bunun bilincindeyim. Hah şu yavaşan araç, şu onu sanki hazır bekleyen bayan, bir doğallıkla, binip gidiyorlar. Bir çırpıda oluyor bütün bunlar” s.106). Gençler günahın farkında olsalar da kendilerine hâkim olamazlar. Kentin cazibesi renklerle onları çağırmaktadır. Yazarın kenti günah boyutuyla işlemesi önemli bir durumdur. Yazarın kötülüğün müsebbibi olarak gördüğü kent insanlara güzel ve hoş görünür. Kent günaha sürükleyen “şeytan” ile tasvir edilir: “Beni burada tutan o hırs, o tutku, o günah. Sanki bunlarsız edemeyeceğim düşüncesine kapılıyorum, sanki bütün durumlar benim için yaratılmış. Anlayamıyorum ve bu gizi de çözemiyorum” (s.108-109). Bu yönüyle dünya hayatının aldatıcılığı tasvir edilir kent imgesiyle. Kent öyküde dünya nimetlerini sunan bir günah yeridir. Böylece kent dünyanın kendisidir. Haksal’ın öyküsünde anlatılan kent dünya hayatının temsil edildiği yerdir. Burada kimse kendini koruyamaz. Buradan çıkış da yoktur.

“Kuytu Gölgeleler” öyküsünde kent yalnızlıkla da anlatılır. Öykünün ilk bölümünde ailesinin kentteki yoksul ve yalnız yaşamını anlatan küçük oğulun gözünden ailenin kentteki durumları anlaşılır: “Evimiz bu koca kentin içinde bir yalnızlık yaşıyordu” (s.93).

Kitaptaki “İçimdeki Yanıklar” öyküsünde kent, insanların varlığını anlamsızlaştıran bir şekilde tasvir edilir: “Kent büyüdükçe küçüldüğümü, çoğalan insanların arasında her gün biraz daha yittiğimi ayırımsadım. Hiçbir düşünceye,

endişeye kapılmadan sürdürüyorum varlığımı” (s.125). Öyküde kendisine, eşine, çevresine yabancılaşmış bir adamın kentte anlamsızlaşmış hayatı konu edinilir. Yabancı ve yalnız adam eşiyle de diyalogsuz bir ilişkileri vardır. “Bu kopuk yaşayışın hiçbir tadı yok artık” (s.126). Adam her şeyin sorumlusu olarak kenti görür: “Doğa içi yaşayışım(ız) yerine, kent içi yaşayışa tutsağım” (s.126). Çünkü kentte kendisini mutlu edecek, ona huzur verecek hiçbir şey, birlikte konuşacak kimsesi yoktur. Kent insanları insanlıklarını kaybetmiştir. Öyküde adam sokakta geçtiği bir sırada sokağın ortasında ölen bir adamın kimsenin umurunda olmamasını şöyle anlatır: “Bir adam yığıldı birkaç adım ötemde, kimi geçti gitti yanından, kimi başına üşüştü. Başını kaldırmaya zamanları olmadı, öldü. Boylu boyunca yatırdılar, üzerine cebinden çıkardığı gazeteyi serdi, yanlarına taşları, uçuşmasını engellemek için koydular” (s.127). Adamın kendisi diğer herkes gibi sorunlarıyla uğraşmaktan acizdir. Her şeyi bırakıp herhangi bir şeyle mücadele istemez. Eşinden ayrılmak ister: “Evde bu akşam kararımı açıklayacağım, bu dayanılmaz, çekilmez birliği bozmalıyız artık” (s.128). Eve vardığında eşinin intihar ettiğini görür. Buna rağmen hissizdir: “Beni kaldırdıklarında hiçbir anlamı olmayan yaşlar döküldü gözlerimden” (s.129). Öyküde kent insanı merhametsiz, insafsız, duygusuz kişiler olarak anlatılır. Çünkü burası doğal olmayan yapay bir yerdir. Yapay yer kendisine uygun yapay bir insan yaratmıştır. Robot gibi yaşayan insan kentte anlamsız bir yaşam sürdürmektedir. Yazarın öykülerinde kurduğu kent her yönüyle sahtelikler üzerinedir. Sahte insanlar, sahte ilişkiler, sahte bilgiler ve sahte eylemlerle meşgul olan kentliler hakikatten uzaklaşmışlardır. Yapaylıkla vurgulanan kentten kaçış mümkün olmasa da yazar çıkış için her şeyin terk edilmesini şart koşar. Bir anlamda dergâha girmek için terk edilen her nesne gibi insanın şehri terk edebilmesi için de şehre ait her şeyi bırakabilmesi ile mümkün olabilmektedir. Buradan çıkış yoktur.

Haksal’ın metinlerinde çıkışı olmayan kentten kurtuluş “Sesim Bana Yetmiyor” öyküsünde doğaya sığınma arzusuyla gerçekleştirilmek istenir. Anlatıcı her şeyi bırakıp kentten kaçmak ister. Öyküde yine kentte yabancılaşmış adam kurtuluşu her şeyi geride bırakarak kentten kaçmayı düşler. Öyküde anlatıcı kentin yapaylığından kurtulma arayışındadır: “Ne yapmalıyım seçeneğim kalmamış. Bu kentten gitmem gerekli mi. Şu gökyüzünün tadına varamıyorum, yıldızlar, onlar ne

çok benden uzaktalar” (s.130). Anlatıcı doğa özlemi içerisinde. Havayı, suyu, topağı özler. Kentin betonunda nefes alamaz. Kentini kentde boğulmuş hisseder:

Sesim bana yetmiyor, dünya benim üzerime abanmış, daralmış, yerle gök arasında kalmışım, yerim yurdum belli değil, biliyorum. Bir şeyleri birbirinden ayıklamalıyım. Gün ışığının olmadığı bu kentte neyi birbirinden ayıklamalıyım, nasıl. Kendimden bir şeyler beklediğimden değil, bunu başarabileceğimi de sanmıyorum. Yalnızca bir gözleme bağlı kalmam bana yetiyor mu? Burada ne koklamayı, ne de sevmeyi şu an becerebiliyorum. Bir yanıyla örülmüş, kapana sıkılmış ruhumun, ince kıymıklarını toplayamam (s.130).

Anlatıcı kentteki hayatını doğallığından koparılmış olmakla ifade eder. Kentte kapana kısıtılmış ruhu için gün ışığı arayışındadır. Fakat kentte her şey doğal tabiattan uzaktır:

o kupkuru kentin ortasında bırakıverdiler beni. bundan mutlu olmamı beklediler, ayaklarıma sürülmeyen çamurdan uzak, ıslanmış paçalarımın olmadığı, sırtımı akşam ateşe vermem gerekeceği, hiçbir yorgunluk belirtimin olmadığı yatağıma şöyle rahat uzanıp gözlerimi yumdum mu bundan daha iyi bir mutlulukla olamayacağını sanki gözlerimin içini baka baka anımsatmak istediler (s.132).

Kentte yaşam anlatıcının kendisini ne olduğunu tanımlamamasıyla açıklanır: “yolunmuş bir kuş gibiydim. o devasa binaların arasına sıkışıp kalmıştım. yürüyüşümde bir dengesizlik vardı, nedenini bilmiyorum, sanki adımım fazla kalkıyor, sanki topallıyordum. kendimi düşmekten güçlükle kurtarıyordum” (s.132). Anlatıcı dev binaların duvarlarına tırmanıp göğe ulaşmak, kentten kaçak ister (s.132). Ancak metinde kentten çıkış sadece düşlerde gerçekleşir. Anlatıcı düşlerinde kentten kurtulup tabiata gittiğini, orada mutlu olduğunu, her şeyden zevk aldığını görür. Bir rüya halinde anlatılan tabiat mutluluğun, güzelliğin ve en önemlisi gerçekliğin yeridir. Ancak Haksal’ın metinlerinde kent bir çıkmazdır. Buradan çıkmak imkânsızdır. Bireyler buradan başka bir yere gidemezler, sadece düşlerinde kentten çıkabilirler.

1980 sonrası Türk öykücülüğünde gelişen bireysel çizgiye dayalı bir öykü anlayışı görülün Ahmet Kekeç’in *Son İyi Şeyler* öykü kitabında kentlerdeki bireylerin derin yalnızlıkları göze çarpar. Kitapta şair ve yazar insanlardan oluşan karakterler, var olma çabası ile gerçeklik üzerine kurulu dostluk arayışı içindedirler. Ancak büyük kentteki insan ilişkileri, apartmanlardaki yaşam kalıpları onları kentten soğutur.

Kentteki ikiyüzlü, sahte ilişkileri sorgulayan karakterler, kendilerini kentte hapsolmuş hissederler. Bu nedenle yalnızlığı bir kaçış olarak görürler.

Kekeç'in üç öyküden oluşan *Son İyi Şeyler* kitabındaki "Korkulan" öyküsünde başkarakter İbrahim bir yazardır ve kentteki insan ilişkilerden nefret hale gelmiştir. Büyük bir heyecanla büyük kente gelen İbrahim, burada aradığını bulamaz. İşsiz ve yalnız bir hayat yaşayan, buna rağmen aydınca fikirleri olan İbrahim'in "yaşamak çilesi" karısı tarafından pek itibar görmez. Karısıyla ilişkisi "sözcüklerle anlaşılmaktan uzak iki insan" (s.50) şeklindedir. İbrahim, mutsuz geçen evliliği ile birlikte kentten ve insanlardan soğur. Yalnızlığa sığınır. Yalnızlık onun için bir acıya dönüşmeye başlar fakat bu acıdan kurtulamaz. Yaşadığı hayal kırıklıkları, gördüğü samimiyetsiz dostluklar onu hayata, insanlara karşı küstürür. İbrahim kente gelmeden önce, "herşeyle barışık ve sadece iyi" (s.51) iken kentte ise artık "tutucu bir yalnızlığa" (s.62) katlanmak zorundadır. O da bunun üzerine kente "kentteki kaosu ve insan tekinin korkunç yalnızlığını" (s.75) yazmaya başlar. Kentteki sokaklar onu insanlardan soğutur. Kent onun için bir nefretin timsalidir: "alışveriş, şu bu, sokaklar, iğreti dostluklar ve sevgisizlikti verdiği" (s.64). Evliliği, işsizliği ve kentteki ilişkileri sonucunda İbrahim yalnızlığa hapsolur:

müthiş yalnızdım

herkes gibi, evet (s.70)

Bu yalnızlığa karşı her gece kentten gitmeyi düşünür: "tam sona erecekken yeniden başlıyor ve artık bitmiyordu yurtsama" (s.70). En sonunda yaşamını yalnızlık üzerine kurmaya karar verir:

yalnız bir insanım ve ilişki kurduğum insanlarla aramızdaki uzaklığı korumaya, dahası ikili dostlukları dışımda tutmaya çalışıyorum. bunun kişisel bir seçimden çok, bireyliğimin garip sezisiyle açıklanabileceğini düşünüyorum. tanıdık, bildik insanlarla geçen ve çoğunda düş kırıklığı yaşatan serüvenlerden ağzı yanmış, bundan sonraki yaşamında yalnız kalmaya özen gösteren birinin garip yazgısını taşıdım yıllarca. öte yandan, sokağa çıkmakla çıkmamak arasında geçirdiğim ikircim, yeni serüvenlerin dokuncalı anlar yaşatacağı korkusundan başka bir şey değildi. (s.74)

Yalnızlık bir seçenek değil, deneyim sonucu bilinçli bir kaçıştır karakter için. Kentteki insan ilişkilerinin samimiyetsizliği nedeniyle yalnızlığa sığınmıştır. Yazar bir

kent sıkıntısı olgusuyla kent yaşamını anlamsızlık, samimiyetsizlik ve değersizlikle ilişkilendirir. Kentte mutlu olmayan, huzurlu bir aile yapısı kuramayan insanlar kentin karmaşık, düzensiz yapısına bağlı olarak insan ilişkilerinden de soyutlanırlar. Kimse kimseyi tanımaz, bilmez. Komşuluk ilişkileri yok olmuştur. Apartman hayatına yapılan vurgu ile herkesin bir başına bir hayat yaşadığı belirtilir. Yalnızlık hissi insanlar ontolojik kaderine dönüşmüştür. İnsanlar yalnızlıkla varoluşsal sancılar çekmektedir. Karakterlerin yazar ve şairlerden oluşu da entelektüel acılarla yalnızlık teması sürdürülür.

Kitaptaki “Atlas” öyküsünde kasabadan kente gelen karakterin geçmişle olan hesaplaşması konu edinilir. Susturulmuş, yalnızlaştırılmış olan karakter kentte büyük hayallerle gelmesine rağmen burada iyice kendi içine gömülür. Yalnızlık karakterin ruhuna siner. Yaşamaktan zevk almayan, anlaşılmayan, konuşmayan, kendi içinde yaşamaya başlayan karakter için artık bir şeylere uğraş vermek anlamsız gelir. İçinde büyük buruklukların olan karakter yaşama hevesini, direncini kaybetmiştir. Kitabın ikinci öyküsü olan “Bir Gecenin Öyküsü”nde ise bu kez yalnızlığın sebebi eşinden ayrılan karakterin eve kapanmasıdır. Kentte yaşamının acı bir ıstırapı olarak gösterilen yalnızlık eve kapanan karakterin insanlarla iletişimi yok olur. Karakter kenti bir türlü benimsememiş, kendini buraya ait hissetmemiştir. Koca kentte yalnızdır:

Akşamdı ve çekip gidecek, sığınılacak bir tek dostumun olmadığını hatırladım. (s.43).

... kentin yoran bunaltan havasından kaçıp kurtulmuş insanları arayıp durmuştur... (s.41).

Kentteki yalnızlığı tüm burukluğuyla hisseden karakter kentten kaçıp bir kasabaya yerleşmek ister. Şehrin koca kalabalığına rağmen şehri boş ve anlamsız görür. Kent karakter için bir anlam ifade etmemektedir.

Kitaptaki öykülerde yalnızlık derin bir şekilde ele alınır. Kendi içinde, kendi bilincine sığınmış karakterler kente hızla akan hayata karşı hareketsiz kalmışlardır. Öykülerde kentteki insan ilişkileri en çok sorgulanan durumdur. Ayrıca karakterlerin apartman dairelerin yaşamaları da dikkat çekicidir. Komşuluk ilişkilerinin kalmadığı, güven sorunun baş gösterdiği apartman hayatı karakterlerin yalnızlaşmasında ana etken gibi gözükmektedir: “iki yanı yüksek yapılarla çevrili sokağın alt eğimine

rastlayan aşı kırması bir apartmanın ikinci katında, havasız, küçük bir dairede oturuyordum” (s.75). *Son İyi Şeylerde* yer alan üç öyküde (“Atlas”, “Bir Gecenin Öyküsü”, “Korkulan”) de karakterler kasabadan kente göç etmiştir. Ancak kentte yaşadıkları yalnızlık ve yoksulluktan dolayı kendilerini kente yaşamına ait hissetmezler. Kimlik yitiminin olduğu “Korkulan” öyküsünde yazar olan İbrahim karakteri yazmakla geçimini sağlamak istese de bunu başaramaz ve sahip olduğu aydın kişiliğinden dönüşerek sıradanlaştığını hisseder. Kent onu basitleştirmiş, anlamsızlaştırmıştır. Kente ait duyguları nefrete dönüşen İbrahim karısıyla da geçinemez ve evden ayrılarak yalnızlığı tercih eder.

Ahmet Kekeç, *Son İyi Şeyler* kitabı ile 1980 sonrası gelişen bireysel temaları başarılı bir şekilde kullanmıştır. Kekeç’in asıl üzerinde durduğu konu kentte büyük umut ve heyecanla göç eden insanların karşılaştığı soğuk yalnızlıktır. Kent öykülerde insanı içine alan bir kuyu, onları içine çeken bir girdap olarak tasavvur edilmiştir. Öykülerde kentte var olma çabası ya sonuçsuz kalır ya da anlamsızlaşır. Kentte yalnızlığı doğuran ise insan ilişkilerinin sahteliğidir. Var olmayı bir savaş alanı olarak gösteren kent içindeki insanlarla bunu imkânsızlaştırmaktadır.

Metin Önal Mengüşoğlu’nun *Dr. S.* öyküsü kent hayatını sorunsallaştıran, kentteki sıkıntıyı yalnızlık ve buhran ile anlatan kitaplardan biridir. Dr. S.’nin kentteki kısa bir anını anlatan kitapta hiçleşmiş ve değersizleşmiş bir akademisyenin varoluşsal bir yalnızlıkla kendini ve geçmişini sorgulaması anlatılmaktadır.

Öyküde yalnız ve çevresinde memnuniyetsiz yaşayan Dr. S. kentte sıkılmış, bunalmış, hiçleşmiş biridir. Ayrıca değişmiş ve değerlerini kaybetmiştir (s.26). Sevgiden, saygıdan, insan ilişkilerinden uzak yalnız bir hayat sürmektedir. İnsan ilişkilerindeki samimiyetsizlik, ikiyüzlülüktен bunalmıştır. Dr. S’nin toplumdaki bunalımlı hali tasvirine de yansımıştır. Yazar karakterini kafkaesk unsurlarla anlatır. Dr. S. iri cüsseli, vücudunda çibanlar olan biridir. Ciddiye alınmaz, kıyafetleri ile alay edilir. Korkak ve sıradan bir tiptir. Korkaklık, yalnızlık ve bencillik ile tanımlar kendini (s.34). Akademide olan Dr. S. buradan nefret eder. Buradaki insan ilişkilerinden, torpilden nefret eder, sanat değeri olmayan şeylere yüklenen anlamlara hayret eder (s.16). Aradığı ve yaşamak istediği hayat bu değildir. O daha çok kent dışında bulabileceğini düşündüğü şeylerin peşindedir.

Güzeli arıyor, güzelin bilimini okuyor, okutuyor, fakat çirkini yaşıyordu. Başkalarının hayatındaki tek düzeliği görmek, onlarla tüm gündüzlerini birlikte geçirdiğini düşünmek; işte acılarını çoğaltan sorunlardan birisi (s.17).

Arayış içinde biri olmasına rağmen Dr. S. herhangi bir girişimde bulunabilecek biri değildir. Kentteki yaşamı, insanlarla ilişkileri onu hayattan ve yaşamaktan kopartmıştır. Delirmiş, dengesini kaybetmiştir. Öyküde kentte yalnız yaşayan Dr. S. yalnızlığın verdiği ruhsal bunalımla akıl sağlığını kaybetmeye doğru gitmektedir.

Mengüşoğlu *Dr. S* kitabıyla kentteki yaşamının sıkıntısına dikkat çekmektedir. Yalnızlık ve bunalımlı bir karakter aracılığıyla kentin tek düze hayatını eleştirilir. Hız ve hırs peşinde olan insanlar, sahte ilişkilerle mutlu olabilirken “güzelin peşindeki” Dr. S. kentin anlamsızlıkları karşısına akıl dengesini yitirir. Yazar kent sıkıntısı olgusu bağlamında işlediği öyküsünü buhranlı bir biçimde yaşayan bir karakterle temsil eder.

Rasim Özdenören’in öykülerinde de kent yalnızlıkla tanımlandığı durumlar vardır. Özdenören *Kent İlişkileri* adlı kitabında kenti yalnızlıkla anlatır: “Her türlü yalnızlığın daniskası kentlerde bulunur ve orada yaşanır” (2011b: 171). Bu sözüne bağlı olarak *Çok Sesli Bir Ölüm* kitabında yer alan “Çatışma” öyküsünde kentte yaşanan derin bir yalnızlık konu edinilir. Kentte kendilerini yalnız hisseden bireyler geldikleri taşradan farklı olarak kentin bir “intihar gibi” olan yalnızlığına dayanamaz. Öyküde taşradan kente gelen Sadık’ın burada yaşadığı yalnızlık “kendini yitirmek” olarak tanımlanır: “Yalnızlık. bir çeşit intihar gibi.. çünkü kendini yitiriyorsun, çoğu kez bunun farkında da değilsin, asıl o zaman ölmüş gibi oluyorsun” (s.81). Kentteki yalnızlığı en derin hisseden karakter Sadık’tır. Köyünden eğitim için kente gelmiş olan Sadık, ailesinden yeterli yardımı alamayınca okulu bırakıp çalışmaya başlamış, ailesinden kopmuştur (s.94). Bir pansiyonun küçük bir odasında yaşayan Sadık kentin yalnızlığını sarsıcı bir şekilde hisseder. Kentte tanıdığı tek bir yüz yoktur. Yazar onun yalnızlığına “görmekli yalnızlık” der: “Kıyamete değin zavallı görmekli yalnızlığına bırakılmış, yakınmasını kendisi bile işitemiyor, kendine bile küskün çünkü” (s.87).

Öyküde yalnızlığı derinden hisseden Sadık gibi Sadık’ın sevgilisi olan Şermin’in babası da yaşadığı kente ait olmamakla yalnız hisseder. Evlatlarının değişimi ve kentteki yozlaşmanın görünümüleri karşısında baba büyük bir umutsuzluk içinde, bir yitiklik duygusuyla bakar kendine (s.102). Baba kentte anlamsız bir

kişiliktir. Aidiyet hissetmediği yerde ailesinin, kızlarının yok oluşunu görmektedir. Kent baba nazarında anlamsız bir hiçlik, karanlık bir kuyu şeklinde görülür.

Sezai Karakoç'un *Portreler* kitabında yer alan "Tuzak ya da Son Günler" öyküsünde de yalnızlık vardır. Öyküde kent insanı kentin kalabalığı içinde kaybolmuş bir eşya gibidir. En büyük özelliği ise yalnız oluşudur. Bu yalnızlık şöyle tanımlanır:

Böylesine bir kalabalık içinde, insan yalnız kalabilir. Fakat bu yalnızlık, adeta tehlikeli olmaktan çıkmış, vahşi olmaktan kurtulmuş, ehli bir yalnızlıktır. Yalnızlığın sizi tam batıracağım sandığınız an, birden önünüzde manzara değişir ve size atılan bir çengel, eşsiz kent çengeli sizi o girdaptan çeker kurtarır. Bu kent kadar, dünyada perspektifi cömert ve çok cepheli bir ikinci kent yoktur zaten (s.54).

İsmail Kılıoğlu'nun *Ateş Yalını Üstünde Bir Toplantı* kitabındaki "Yalnız Bırakılmış Adam" öyküsü de çevresinde kimse olmayan, yalnızlıktan bezmiş bir adamın öyküsüdür. Ancak burada bir flaner değil çevresiyle uyumsuz bir adamın yalnızlığı söz konusudur. Öyküde kent sıkıntı boşluk duygusuyla gösterilir:

Göğe bakıyorum, gök kayıp. Boşluk. 'Boşluk değil.' Kalabalıktan sıyrılmak için adımlarımı sıklaştırıyorum, ama yürümemi dengeliyemiyorum. 'Boşluk büyüyor.' Önümü kesen insanı gölge varlıklar değil de öbek öbek Çete yığınlarından yöreye yayılan davul ve hey hey gürültüleri oluyor. 'Boşluk değil.' Koşuyorum gibiyim, gerçekten koşuyormuşum gibiyim, koşmuş gibi! 'Boşluk değil.' Hiçbir şeye aldırmamaya karar veriyorum, yani beni engellemeye uğraşanların bütün uğraşlarını boşa çıkarmaya karar veriyorum/verdim. 'Boşluk ölüyor.' Belediye alanına çıkarken/belediye alanı bomboş/ 'Boşluk değil.' Belediyenin balkonunda asılı kapkara/karartıkça karartmış kapkara bir resimin gölgesi zift gibi üstüme doğru ağarken, kaçmaya uğraşırken! 'Boşluk değil.! ... Oysa kalabalık daha bir çoğalmış, yoğunlaşmış olarak akıyor. Buna karşı, büyüyen yalnızlığımı, cephe ilerisine sürülen bir akıncı kolu gibi sürüyorum. Yutuyor yalnızlığım kalabalığı, ama onları içimde duyamıyorum. İçimde 'bana bir insan gerek' sessizliği çınlıyor, bu çınlayış 'kanla boğulmuş sevgiden' ile kesiliyor. Yeniden eve yöneliyorum. (s.8-9).

Deneyisel formuyla dikkat çeken öykü, kentteki yalnızlığın doğurduğu boşluk halini anlatmaktadır. Boşluk karakterin ruhuna sinmiş, onun sistem ve değerler hakkındaki düşünceleri ile yalnızlaşmasına neden olmuştur. Kentteki kalabalıklara rağmen kendini yalnız hisseden adam değer duygusunda düştüğü boşlukla anlam kazanır.

Yazarların bireyi odağa alarak yazdıkları kent sıkıntısı olgusu bunalım ve yalnızlık temalarıyla oluşturulmaktadır. Birey, yalnızlık ve bunalım konuları ise genellikle 1980 sonrasında yayımlanmış öykü metinlerinde sıklıkla hissedilmektedir.

Bu bakımdan 12 Eylül darbesinin izlerini öykülerde görmek mümkündür. Birey ve yalnızlık temasını uygun yazılan metinlerin 12 Eylül darbesinin ülkede oluşturduğu ruhsal ve psikolojik yapıyla ilişkilidir. Yazarlar insanların ideolojik kalıplardan sıyrılarak daha çok benlik üzerine ve varoluşsal problemler ile yansıtılmasında toplumsal alandaki kırılmaların etkisi bulunmaktadır. Özellikle Ali Haydar Haksal ve Ahmet Kekeç'in öykülerinde bu durum açıkça görülmektedir.

5.2 Taşra Söylemi

Sadece İslâmî duyarlıklı öykücülük içinde değil, Türk edebiyatında merkez dışındaki yeri ifade eden taşra, kasaba, köy önemli bir temadır. Modern Türk öykücülüğünde kasabanın önemi yadsınamaz. Bu bağlamda toplumcu gerçekçi yazarların yanı sıra günümüzde Hasan Ali Toptaş, Cemil Kavukçu gibi birçok yazar taşra söylemini içeren öyküler yazmışlardır. İslâmî duyarlıklı öykücülükte ise taşra yine bir mekândan ziyade bir söylemi biçimi şeklinde modernite ile gelenek çatışmasına benzer bir çatışma unsuru olarak kent karşısına çıkartılan bir yerdir. Anti-tezler üretilerek kurulan öykülerde modernitenin karşısına gelenek çıkarıldığı gibi kentin karşısına da taşra çıkarılır. Söylem üretme tamamen alternatif bir dil ve medeniyet üretme odaklı yapılmaktadır. Taşra birçok yönüyle geleneğin mekânı olarak kullanılmakta, yerli ve manevi değerlerle işlenmektedir. Bu nedenle taşra söylemi İslâmî duyarlıklı öykücülükte oldukça önem arz etmektedir.

1960 sonrasında üretilen İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinin yazarları Anadolu taşrasından çıkan yazarlardır. Yazarların çoğu Maraş, Malatya, Erzincan gibi kentlerden Ankara ve İstanbul'a göç etmiş etmiştir. Bu nedenle İslâmî duyarlıklı öykücülük merkezden değil, çevreden yeşerip serpilen, kentsoylu değil, taşra kökenli bir öykücülüktür. Bu bağlamda öykü metinlerindeki mekân söyleminin çerçevesini belirleyen konulardan birini doğal olarak taşra oluşturmaktadır.

Bu çalışmada taşra söylemi iki yönlü ele alınmaktadır. “Taşra Epiği” ve “Taşra Halleri” şeklinde ikiye ayrılan taşra söyleminde geleneği ve yerli insanın özünü yansıttığı düşülen taşra söylemi “Taşra Epiği” başlığı altında incelenecektir. Yoksulluk ve taşradaki hayat koşulları ise taşra söyleminin ikinci yönü olup “Taşra Halleri” şeklinde başlıklandırılarak incelenecektir. Çalışmanın bu kısmında ayrıca

taşra mekânları, taşra estetiği ve taşra yargıları ile oluşan taşra söylemi analiz edilerek yazarların taşrayı işleme biçimleri incelenecektir.

Çalışmada öykü yazarlarının taşraya dair söylemleri incelenmeden önce taşra kavramı ve edebiyatta taşra olgusu hakkında bilgi verilecektir.

5.2.1 Taşra Kavramı ve Edebiyatta Taşra

Çok katmanlı ve çok anlamlı bir yapı arz eden taşra, öncelikle bir mekân olgusu olarak belirir. Coğrafi bir terim olarak algılanan taşra; köy, kırsal, kasaba olarak nitelendirilmekte ve daha çok “dış” anlamıyla ilişkilendirilmektedir. Sözlükte “Bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık” (TDK, 2011) olarak izah edilen kavram, edebî açıdan daha çok ikincil anlamı olan “dışarlık” anlamıyla öne çıkmaktadır. İlhan Berk’e göre “yabani, her şeyden atılmış, dünya ilgisi olmayan, kendi kabuğu içinde yaşayan, ileriye göremeyen” ve en önemlisi “uzak” anlamlarına gelir (Berk, 2004: 71). Anlam olarak dış ve uzak yapısı, taşranın, coğrafi bir terimden başka izahlara gereksinim duymaktadır. Merkez-taşra ilişkisi bir mesafe algısına sabitlenemez.⁶⁸ Çünkü dış, ayrıca öteki olarak da yorumlanmaya müsaittir. Gregory Jusdanis’e göre merkezin güç ve gururu temsil ettiği düşünürse taşra bir acıma ve küçümseme ile yüz yüze kalmaktadır. Jusdanis, taşra-merkez ilişkisinde böyle bir ilişkiden bahseder ve gurur kavramını öne çıkartır. Yazar, bölgesel gurur ile merkezi güçlerin üstünlüğünün doğurduğu çatışma ekseninde taşranın varlık kazandığını söyler (Jusdanis, 1998: 23) Burada beliren temel faktör bir mekân-insan ilişkisidir.

Türkiye’de taşra kavramı İstanbul dışı, yani merkez dışı olan Anadolu olarak kullanılır. Bu belirlenmişlik, ekonomik olduğu kadar modernleşme durumu ile de ilgilidir. Taşranın ya da Anadolu’nun gelişmişlik açısından İstanbul’un gerisinde kalmasında bir kusurlu durumun olup olmayacağı sorgulayan Jusdanis, bunun temelini modernliğin taşraya gelme şekline bağlar. Ona göre bir kusur varsa, bu, modernliğin

⁶⁸ Zygmunt Bauman’a göre 21. yüzyılda küreselleşme ile birlikte oluşan hız kavramı sonucu mesafe kavramı yok olmuştur (Bauman, 2012: 19). Bauman, Fukuyama’nın aksine yeni dünya düzeninde tarihin sonunun değil coğrafyanın sonunun geldiğini açıklar. Böylece uzak diye bir terimin bittiğini, küreselleşme ile mesafenin yok olduğunu görüşünü benimser (Bauman, 2012: 19). Bauman’dan yola çıkılarak, günümüz dünyasında merkez-taşra gibi zıtlıkların hem coğrafya hem de zihniyet bakımından bittiği söylenebilir.

olmayışı değil, modernliğin yerel şartlar ihmal edilerek ülkeye sokulmasından kaynaklanmaktadır (Jusdanis, 1998: 12) Türk modernleşmesinin jakoben tarafına olan eleştiriler dikkate alındığında Anadolu modernleşmesinin ihmal edildiği ya da önemsenmediği eleştirileri vardır Ayrıca Anadolu taşrasının Cumhuriyet'in temel değerleriyle uyumsuz olduğu ve modernleşme biçimine ayak direttiği de söylenmektedir. Özellikle dinî ve geleneksel yaşam kalıplarıyla yoğrulduğu, hayata bakışının din üzerinden temellendiği taşranın merkezden farklı bir kültür veçhesine sahip olduğu gerçeği dillendirilir (bkz. Yavuz, 2018: 198-203).

İnsanla ilişkisi bağlamında ve insanın mekânı var eden, mekânın da insanı var ettiği (Bachelard, 1996: 28) yorumuyla bakıldığında ise taşra kavramının iki düzeyde belirdiği görülmektedir. Sağ, Kemalist ve sol ideolojilerin taşraya bakışı birbirinden farklıdır. İslâmcılık ve muhafazakâr ideolojinin sahip çıktığı taşra söylemi, her ne kadar uzak olarak nitelenirse de kendi içinde saf, temiz, bozulmamışlık gibi doğal unsurların yanında vefa, yardımseverlik, merhamet, şefkat, sevgi gibi insanî özellikleriyle nitelenir. Taşranın kendi içinde bir değer yarattığı belirtilir. İslâmî özün ve manevi değerlerin taşrada hala canlı olduğu varsayılır. Taşraya genel anlamda olumlu değerlerle bakılır ve “taşra epiği” şeklinde beliren bir tanımlamayla değerlendirilir (bkz: Çiğdem, 2001). Taşra epiği söyleminde kentleşme ile birlikte oluşan bir özlemi içerir. Taşraya duyulan özlemin çeşitli nedenleri bulunur. Taşranın doğası, temizliği, ferahlığı, genişliği gibi saf ve bozulmamış doğa ve insan anlayışı kentleşme karşısında özlem duyulan bir duruma dönüşür. Taşra insan ve doğa ilişkileri gibi çeşitli gelenekleri ve töreleri ile tanımlanır. Bu çalışmada incelenen yazarların çoğu taşra insanına, değerlerine, doğasına ve geleneklerine karşı olumludur. Taşra idealize edilerek bir anlatı dünyasına dönüştürülmektedir. Bu yönüyle taşra merkezin karşıtı olarak idealize edilen bir mekân algısına sahiptir. “Taşra epiği” olarak tanımlanan bu söylemde taşranın merkezin karşısına konumlandırılarak oluşturulması, bir antitez olarak merkezin sahibine veya merkezdeki hayat tarzının üreticisine cevap niteliğindedir. Merkez ayrıca Cumhuriyet rejiminin düşünsel iktidarını da temsil ettiğinden iktidarın girmediği veya işlemediği yer olan taşra idealleştirilir. Dolayısıyla taşra epiğiyle benimsenen olumlu imgelerin odağında kötü imgelerle yansıtılan modernite ve rejim vardır. Bu nedenle İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde salt bir

mekân vermekle kalınmaz mekân işlenirken söylemler de üretilir. Dolayısıyla taş ve merkez kavramlarının göreceli olduğu belirtilmektedir (Sağlık, 2014: 359).

Taşra konusunda değinilmesi gereken bir diğer konu Türk edebiyatında taşranın işlenme biçimidir.

Ömer Türkeş edebiyatta taşranın şekillenmesine ön açıcı olan tasarımları şöyle açıklar: “İstanbul aydını için taşranın ‘egzotizmini’ yaratan her türden farklılık teker teker işaretlenmiş, mesela tozlu yollar, pis oteller, yıkık dökük evler, havanın dondurucu soğuğu, bunaltıcı sıcaklar, ıssız istasyonlar, ışısız kasabalar, oturak âlemleri, eğitimsiz insanlar, meyhaneler, Cumhuriyet baloları, vb. sahneler bir anlatıdan diğerine aktarılıp tekrarlına tekrarlına zihinlerdeki taşrayı inşa etmişti” (Türkeş, 2010: 161). Türkeş edebiyatta taşraya bakışın ideolojik olduğunu belirtir: “Genel olarak edebiyatta taşrayı anlatan yazarların taşra tahayyülü, ideolojik ve zihinsel imgelerle verili bir durumun aynı sembollerle yeniden üretimine de neden olabilmektedir. Bu anlayışta mekân üzerinden taşralar aynılaştırılmış folk özellikleri görmezden gelinmiş, şahsiyeti silinmeye başlanmıştır” (Türkeş, 2010: 165). İdeolojik bakışın hâkim olduğunu Şükrü Argın da vurgular: “Edebiyatta taşra silueti, siyasi iktidarın bakışına göre, kentlinin bakışına göre, taşradan çıkan taşralının bakışına göre değişmektedir. Bu değişkenlik, taşranın ‘poz veren’ bir sözcük gibi görülmesine neden olabilmektedir” (Argın, 2010: 273). Türk edebiyatında taşra siyasal ve ideolojik bir bakışla konu olmuştur. Tanzimat edebiyat döneminden itibaren eserlerde taşra siyasal işlevlerle yazılmıştır.

Taşranın, başlangıçta, edebiyat ve düşünce dünyamıza girişi siyasal amaçlıdır. Türkçülük akımının etkisiyle önem kazanan halkçı, toplumcu düşünceler köy ve taşra hayatını edebiyata taşımıştır. Ebubekir Hazım Tepeyran’ın Küçük Paşa’sı 1910 tarihlidir. 1919’da Refik Halit Karay Memleket Hikâyeleri ile taşranın yaşantısını ve ruh halini kavramaya çalışır. Ateşten Gömlek ve Çalıkuşu 1922’de bize taşranın sesini duyurur ve Cumhuriyet döneminde bu tarz edebiyatın nasıl bir yol izleyeceğinin işaretlerini verir. Yaban, Kalp Ağrısı, Vurun Kahpeye, Zeyno’nun Oğlu, Çulluk, Acımak, Yeşil Gece, Anadolu Notları gibi yapıtlar o dönem Türkiye’si’nin de bir fotoğrafını gösterir bize. Sabahattin Ali, Yusuf Atılgan, Tarık Buğra, Orhan Kemal, Necati Cumalı, Fakir Baykurt, Kemal Bilbaşar, Abbas Sayar gibi yazarlarla sürdürülen taşra söylemi zihinlerde belli bir taşra inşa etmiştir. Pis ve soğuk oteller; tozlu, çamurlu sokaklar, ıssız istasyonlar; ışısız kasabalar, karanlık yollar, oturak âlemleri, meyhaneler, cahil, eğitimsiz insanlar... Reşat Nuri, Sabahattin Ali, Yusuf Atılgan, Kemal Bilbaşar, Tarık Buğra gibi yazarların yapıtlarındaki tipler, şehir ve kasabalarının taşralılığını açığa çıkaran, toplumun ve yaralı bilinçaltılarının kışkacında ötekileşmiş, uyum sorunları yaşayan tiplerdir. Toplumun içindedirler ama

toplumdan soyutlanmışlardır. Geleneklerine sarılırlar ama gelenekler onları boğmaktadır; uyumsuz, çaresizdirler (Baran, 2010: 120).

Köksal Alver ise Türk edebiyatında iki türlü taşra söyleminin geliştiğini belirtir:

Taşra gerçeği, farklı bakışların, bakış açılarının muhatabı. Taşra bir yönüyle yamuk bakışlar alanı. Bir bakışta taşra, dar, sığ, kötü, kötürüm, pis, tembel, gerici, yobaz, mıymıntı, mızımız. Hayatın dahi bıktığı bir mekân. Hayat bile hayat gibi akamaz burada, hayat bile kendi olacağı merkezi, metropolü, hızlı dünyaları özler taşrada. Bildik taşra manzarası. Bir sıkıntı deryası. İnsanları da öyle. Uyuşuklar, zamana kafa tutup onu hoyratça, bonkörce harcayanlar, bütün günü izbe bir kahvehanenin köşesinde tüketenler. Aşağı, hep ezik, hep hoyrat. Bir seçkinici bakışın yansıttığı bildik taşra resmi.

Bir de taşra güzellemesi var. Bu bakışta taşra egzotiktir, güzel mi güzeldir. Saflık, bozulmamışlık, masumiyet, temizlik, dostluk, insanlık, muhabbet bu farklı taşranın unsurları. Merkeze karşı taşra İstanbul'a karşı Anadolu. Bir yanda kokuşmuş, pisleşmiş, kirlenmiş, değerlerini yitirmiş, züppeleşmiş, yozlaşmış merkez, diğer yanda değerleriyle, inançlarıyla, saflığıyla kötülüğe karşı direnen bir taşra. (Alver, 2010: 79-80).

Şaban Sağlık, taşra öykücülüğün estetiğine vurgu yaparak bunu ikiye ayırır. Buna göre “hikâye” kavramı taşradır; öykü kavramı ise merkezi ifade eder (Sağlık, 2014: 369). Ayrıca Sağlık, medeniyet ölçeğinde de taşra ve merkezin ayrı olduğunu, Doğu ve İslâm medeniyetinin taşra olarak öne çıkarıldığını vurgular (Sağlık, 2014: 359). Bu bağlamda Şaban Sağlık, Özdenören'den mülhemle taşra estetiğine vurgu yapar: “Bir öyküye ‘taşra öyküsü’ dedirten sadece işlediği konu (malzeme) değildir. Söz konusu malzemenin taşraya özgü bir dille ve anlatımla (dil estetiği) kurgulanıp estetize edilmesidir” (Sağlık, 2014: 3697). Şaban Sağlık, taşraya dair olumsuz nitelermelere rağmen olumlu değerlerle de anıldığını belirtir. Taşrada değerlerin idealize edilerek, bir “özlem” duygusu içinde, taşra geleneklerinin anlatılmasıyla ortaya çıktığını ifade eder (Sağlık, 2014: 369). Şaban Sağlık'ın belirttiği taşra söylemini içeren öyküler genellikle İslâmî duyarlıklı öykü yazarlarının yazdığı öykülerdir. Mustafa Kutlu, Hüseyin Su, Kadir Tanır gibi yazarlar bu işlevle taşrayı ele almışlardır.

Öykülerde işlenen taşra söylemi bağlamında Nurdan Gürbilek, taşranın ufkunun büyük şehir olduğunu belirtir. Taşrayı psikolojik anlamlarla ve olumsuz imgelerle gösterir. Taşranın ruhsal sıkıntı, daralma olduğunu kaydeden Gürbilek,

taşranın büyük şehre olan ufkuyla anlatır (Gürbilek, 2010: 56). Tanıl Bora ise Gürbilek’e benzer bir söylemle taşrada “kahredici bir tekdüzelik, boğucu bir taassup, cemaatlerle sınırlı toplumsal bir yaşantı, yabancı olan her şeyin yadırgandığı bir atmosfer” olduğunu anlatır (Bora, 2010:40). Bora ve Gürbilek’in metin incelemelerinde ulaştığı sonuçların sanatçıların elitist bir tutum ve kentsoylu bir algıyla taşrayı işledikleri anlaşılmaktadır.

Taşra konulu öykülerde fikri yapı oldukça önem arz eder. Özellikle modernizm-gelenek, köy-şehir insanın özellikleri, millîlik-küresellik, iktisat biçimleri gibi temalar taşra konulu öykülerde temel fikri yapısını belirtir. Türkiye’nin toplumsal değişimine paralel olarak böyle bir fikri arka plan belirmiştir. Toplumsal değişimler öyküleri de etkilemekte, göç, kültürel yozlaşma ve inanç kaybı gibi unsurların tema olarak kullanmasına vesile olmaktadır. Necati Mert’e göre muhafazakârlar kültüre, seküler kesim ekonomik duruma dikkat çeker. (Mert, 2005a: 96-101). Necati Mert’in muhafazakâr kesimde değerlendirdiğini düşündüğümüz İslâmî kesimi, biz, üçüncü bir kesim olarak nitelendirmeyi seçip İslâmî söylemde taşranın sadece kültürel değil inanca dayalı dikkatlerin geliştiği belirtilebilir. Bu nedenle İslâmî söylemde taşradan kente olan göç sonucunda doğan yozlaşma, yabancılaşma, yoksulluk temaları aslında dindar kesim üzerinden şekillenmiştir.

Türk edebiyatında merkez her zaman İstanbul olmuştur. 19. yüzyıla kadarki süreçte taşra olumsuz nitelendirilir. Tanzimat yazarlarının yavaş yavaş taşra konulu ve taşranın mekân olarak ele alındığını görülür. Millî edebiyat döneminde gelindiğinde yazarların çoğunun taşra olarak nitelendirilen Anadolu’ya olumlu bakar. Beş Hececilerden Faruk Nafiz Çamlıbel’in manifesto niteliğindeki “Sanat” adlı şiiriyle taşraya bir millî kimlik bilinciyle yaklaşılır (Sağlık, 2014: 360). Buradaki tavrın İslâmî duyarlıklı öykücülükle aynı olduğu söylenebilir. İki ideoloji de taşrayı kendine ait unsurlarıyla değil, idealize ederek gösterir. Cumhuriyet döneminde ise farklı bakış açıları mevcuttur. Taşraya olumlu bakanlar olduğu kadar olumsuz bakanlar da vardır.

Sonuç olarak ideolojik söylemden estetik düzeye Türk öykücülüğünde taşra birçok farklı şekilde ve anlamda konu olmuştur. Öykülerde taşra, “taşra olmuş olan, taşralıktan geçmiş olan, taşralığını ‘diyalektik olarak’ kaldırmış olan” şeklinde bir süreç izlemiştir (Gündoğdu, 2010: 100).

5.2.2 Taşra Epiği: Yerli İnsan ve Bozulmamış Tabiat

Kent hayatının ve modern yaşam biçiminin karşısına konumlandırılan taşra geleneğinin ve yerli hayatın yaşandığı yer olarak bir mekân söylemi bağlamda işlenmektedir. Öykülerde taşra insanı ve tabiatı ile olumlu bozulmamış durumuyla tasvir edilmektedir.

Mustafa Kutlu taşrayı epik bir söylem ile değerlendiren yazarlardandır. Mustafa Kutlu taşrayı, “merhamet, şefkat, fedakârlık, vefa, feragat, hürmet ve sevgi gibi inanç ve ahlâkımızdan kaynaklanan insanî vasıfların” olduğu yer olarak gösterir (Dirin, 1999b: 115). Yazarın özellikle ilk iki kitabı Anadolu coğrafyasını işleyen metinlerden oluşur. İlk iki kitabında Nurettin Topçu’nun Anadolu anlayışı bağlamında metinler yazan Kutlu Anadolu’yu yerli ve millî insan yapısıyla ele almaktadır. 1960’lı yılların sonundan itibaren hareket dergisinde yazdığı öykülerle Anadolu’ya eğilen Kutlu, Şevket Bulut ile birlikte Nurettin Topçu geleneğindeki Anadolu insanını işlerler.

Mustafa Kutlu’nun taşraya yönelmesi bir kültürel arayış amacıyladır. Sezai Karakoç’un “Kasaba Edebiyatı” yazısında belirttiği üzere Kutlu da kasabayı belleğindeki kodlarla ve bir kültürel amaçla konu edinir. Kasabayı neden tercih ettiğini Kutlu şöyle açıklamaktadır:

Bu toplumsal dönüşüm meselesinin başlangıcı için bana bir ünite, bir mekân, bir kültürel zemin, bir toplumsal birim gerekiyordu ve kanaatimce bu, Türkiye’de ‘kasaba’ idi. Kasaba, esnafıyla, eşrafiyla, insan ilişkileriyle şehirlere nazaran daha az değiştiği -neredeyse hiç değişmediği- ve bu sayede geleneksel yapısını muhafaza ettiği için, bizi biz yapan kültürün ne olduğunu çok daha iyi görebileceğim ve bu ölçüyü tutturduktan sonra, bunun geçmişten bugüne ne kadar savunulduğunu anlayacağım için kasabayı hikâyelerimde öne çıkardım. Kasaba benim için büyük bir ölçek, bir laboratuvar oldu. (Küçükyılmaz 2005: 36)

Mustafa Kutlu henüz ilk metinlerinde taşraya yönelir. *Ortadaki Adam* ve *Gönül İşi* kitaplarındaki öykülerde taşra yerli unsurlarla konu olur. Öykülerde sıradan insanların sıradan yaşamları, geçim dertleri, meslekleri, sohbetleri, acı ve sevinçleri ile Anadolu taşrası epik bir söylemle konu edinilir. Bulundukları kasabaların günlük hayatına heyecansız ancak sevgi dolu ve merhametli insanların konu olduğu öykülerde işlenen mekân söylemi ile buranın memleketin özünü taşıyan unsurlarla dolu olduğu

belirtilir. Yerli ve millî bir söylemle inşa edilen öykü atmosferinde Anadolu taşrasında yaşanan gözlemler aktarılır. Yazarın çocukluk ve gençliğini geçirdiği, daha sonra da öğretmenlik yaptığı yıllarda bulunduğu Erzincan, Erzurum ve Tunceli bölgesine ait öykülerden oluşan ilk iki kitabı, yazarın gözlemlerine ve kahvehanelerde duyduğu anlatılara dayanmaktadır. Taşradaki iyilik dolu, güler yüzlü insan ile hırslı olmayan dünya anlayışı ironik ve sade bir dille yazılmıştır. Ayrıca taşranın tabiatı da bozulmamış, kirlenmemiş, tahrip edilmemiş durumuyla tahlil edilir. Taşradaki kentleşme izlenimleri ise büyük kentlere benzeme arzusu dolayısıyla eleştirilmiştir.

Kutlu'nun ilk öykü kitabı olan *Ortadaki Adam*'da çeşitli meslek erbapları, satıcılar, kabadayılar, ayyaşlar, imamlar, çocuklar, genç kızlar, delikanlılar ile taşra kendisine ait bir dünyadır. Taşradaki gelenek görenekler ile inanç ritüelleri de metinlerde dikkat çeker. İnsanların tabiat ve eşya ile olan ilişkileri taşra söyleminde üzerinde durulan temel noktalardan bazılarıdır. Taşra insanı ise “Ortadaki Adam” öyküsünde “basit olarak nitelenen halk, sınırlı küçük dünyaları içinde huzurlu” (s.49) şeklinde tanımlanır. Ayrıca buradaki insanlar “mesut insanlar” olarak betimlenir (s.50). Kentli olan bir öğretmenin taşraya bakışının görüldüğü öyküde taşra insanları masum, temiz, yardımsever, merhametli, saf insanlar olarak anlatılır. Yazarın taşra insanını kentli insanla mukayese ederek burayı yerli ve millî bir söylemle değerlendirdiği anlaşılır. Taşradaki tabiat da olumlu izlenimlerle verilir. Bir hikâyecinin konu ararken tabiata yönelmesini anlatan “İyi Şeyler Yazacağım” öyküsünde “Tabiatın bu her kendini yenileyişinde defalarca tekrarlanan bu olayı bir defa daha seyrediyorum” (s.39) şeklinde sözlerle tabiatın insan üzerindeki etkisi keşfedilir.

Kutlu'nun taşraya dair eleştirileri de bulunmaktadır. Bu eleştirilerin temelinde epik bir söylemle oluşan taşra fikrinin zamanla değişmesidir. Yazar taşra olan kentleşme biçimini taşraya yakıştırmamaktadır. Taşra kasabalarında yaşanan değişimler, kentleşme olgusu yazar tarafından eleştirilir. Buralarda yeni yeni yapılmaya başlanan yüksek yapılar ve tadı değişen unsurları ile taşra özünü kaybetmekle karşı karşıyadır. “Bir Mektup” öyküsünde bu durum anlatılır:

Ne oldu bu şehire birdenbire? Yerden biter gibi vahşi binalarla doldu. O güzelim asmalı kahvenin yerinde şimdi yeller esiyor. Hergün sulanıp süpürülen, akşam serinliğinde bir ıslak toprak kokusu ile karışık, zümrüt gibi salatalık, tere,

maydanoz; icabı halinde kavun, karpuz, sırık domatesi lüks lâmbası ışıkları altında efsanevî görünüŖleri ile pırıl pırıl manavlar. Faytoncu durakları, seyyar esnaf tablacılar. Silindi. Hem de farkında olamadan. Arsalar borsalar yüzbinlere fırladı. Her köŖe baŖında, gözlerinde siyah bant taşıyan bir emlakçı peyda oldu. Her sokaktan, pardon, her mahalleden bir milyoner fiŖkırır oldu... (s.75).

Yazarın çocukluğundan bildiğı görüntüler, tatlar, sevinçler taşranın kentleşmesi nedeniyle kaybolmaktadır. Yazar taşranın sahip olduğı gerçeklerin kaybolmasına hüzünlenir. Yazarın kentlileşmenin sembolü olarak birçok metninde ele aldığı inŖaat arabalarının kasabayı yok ettiğini belirtir:

Bu Ŗehri inŖaatlar istilâ etti. Kuzeyin barbar kavimleri gibi, putrelleri, tuğlaları, beş pençeli vinçleri ile geldiler, ardlarında dağlardan ovalardan türlü vaatlerle toplanmış bir amele ordusu ile Ŗehrin göbeğinde çadır kurdular. Millet saraçlığı, saatçiliğı, berberliğı bıraktı, inŖaatçı oldu. ... Her kapının, her yapının önüne bir Mercedes çekildi” s.75).

Yazar taşradaki değıŖimleri yapanların merhametini ve inancını kaybetmiş insanların doğıal eylemleri olarak görür. Taşra Kutlu’nun nazarında inancı, merhameti ve sevgisi ile var olan yerdir. Ancak taşra değıŖirken ilk kaybettiğı unsurları da bunlar olur:

Bu Ŗehrin kanını emiyorlar. Bu Ŗehri Ŗehra Ŗehra tırnaklayıp son damlayı içmeye, son ümidi söndürmeye yarışıyorlar. Bir ortaçağ taassubundan kopmuş, bayağılığın ne olduğından bihaber, adına en yaldızlı kartvizitleri bastıranlar soyuyor. Soyuyor, çalıyor, zimmetine geçiriyor, sonra da göğsünü gere gere bir abdestle üç vakit namaz yetiştiriyorlar. Yetiştirsin, yetiştirsin. ALLAH bunların kalblerine –eğer varsa- merhamet yetiştirsin, insaf yetiştirsin (s.77).

Yazarın kendi sesinin hissedildiğı “Bir Mektup” öyküsü Kutlu’nun taşraya ve taşradaki değıŖimlere karşı bir manifesto niteliğindeki öykülerinden biridir. Yazar okuyucularına bir mektup gönderme Ŗekliyle yazdığı metnini insanların yüreğine seslenmek niyetiyle yazdığını belirtir. Yazar, doğup büyüdüğü, gözlemleriyle her Ŗeyini bildiğı taşranın değıŖimi karşısında acı çeken bir öykücü misyonuyla metni yazdığını söyler (s.79).

Yazarın *Gönül İŖi* kitabındaki öykülerinde de taşraya özgü insan betimlemeleri ve tabiat manzaraları yer alır. Cami imamı, medrese hocası, cami cemaatinden yaşlı insanlar, âşıklar, kahvehanelerde veya kasabanın meydanında oturup konuşan insanların öyküleri günlük sıradan telaşlarla metinlerde ortaya konulur. İnsanların birbirleriyle olan ilişkileri, acı ve sevinçleri, aşkları, geçim dertleri, genç kızların ve

delikanlıların maceraları “memleket halleri” kıvamında metinlerde yer alır. Bu nedenle “memleket hikâyecisi” olarak tanımlanır (Tosun, 2018b, 389). Küçük kentlerde hırstan ve hızdan uzak hayatlar yerli hayattan akislerle konu olur. Kutlu’nun *Gönül İşi* kitabında taşraya dair öne çıkan söylemi burada yaşayan insanların huzurlu ve mutlu olduklarıdır. İnsanlarda gelecek kaygısı, yalnızlık ve bunalım yoktur. Değişim sancıları çekmezler, doğdukları gibi yaşar ve ölürlər. Yazar insanların bu türden endişeler ve korkular içinde olmadığını özellikle vurgular. Taşradaki en büyük sorun ise geçim derdidir. Yazar taşranın her şeyini gerçekçi duygu ve düşüncelerle yansıtmaya özen gösterir.

Kutlu’nun ilk iki kitabında işlenen taşra söyleminde öne çıkarılan gerçekçi vurgular kentin yapay ve sahte ilişkilerine karşı olarak inşa edilir. Söylem itibarıyla kente karşı yazılan metinlerde dikkat çeken husus ise metinlerdeki toplumcu gerçekçi özelliktir. Kutlu’nun ilk iki kitabındaki taşra anlatısı insan ve mekân unsurlarıyla dönemin köy gerçekliği anlayışına yatkındır. Bunun temelinde ise Kutlu’nun üzerindeki Sabahattin Ali ve Kemal Tahir etkisi yatmaktadır.

Kutlu’nun gözlemlerine dayanan öykü konuları Sabahattin Ali’nin etkisiyle yazılmış olduğu izlenimi doğurmaktadır. Mustafa Kutlu, Sait Faik ve Sabahattin Ali’den çok şey öğrendiğini, özellikle ilk iki kitabında etkileri olduğunu belirtmektedir (Kutlu, 1982: 301). Nitekim Kutlu, Sabahattin Ali üzerine inceleme kitap da kaleme almıştır (Bkz: Kutlu, 1972). Sabahattin Ali’nin köy gerçekçiliği bağlamındaki kasaba tasvirleri yazarın metinlerini etkilemiştir. Mustafa Kutlu’nun taşra söylemini etkileyen unsurlardan biri de Kemal Tahir’dir. Kutlu, Kemal Tahir’in köy gerçekçiliği bağlamında yazdığı romanlarından çok şey öğrendiğini söyler. Fakat bunu öykücülüğüne çok yansımadığını ekler (Kutlu, 1982: 302). Kutlu taşrayı toplumu gerçekçi anlatımla işlemenin sosyalist anlamdaki toplumdan yana demek olmadığını, nitekim ilk iki kitabından sonra bu anlayıştan vazgeçtiğini, ilk iki kitabının gençliğine verdiğini, daha sonra kente yöneldiğini anlatır (Kutlu, 1982: 302). Kutlu *Ortadaki Adam* ve *Gönül İşi* kitaplarını ilk baskılarından sonra yayımlamamıştır.

Taşraya dair yaptığı tasvirlerle öne çıkan Kutlu’nun öykücülüğünde önemli bir etken resim sanatıyla olan ilişkisidir. Hatta Güzel Sanatlar Akademisinden kapısından dönmüştür. Gençliğinde on yıla yakın resimle uğraştığını belirten Kutlu, eşyaya ve

insanlara ressam gözüyle bakma alışkanlığının olduğunu, resmin öykü türüne estetik anlamda büyük boyutlar kattığına inanır. Öyküde renk, çizgi, ışık, hacim, ahenk gibi plastik unsurların mühim olduğunu söyleyen Kutlu, bu unsurların öykücülüğünde etkili olduğunu söyler (Kutlu, 1982: 301). Kutlu'nun 1968 ile 1972 yılları arasında *Hareket* dergisinde portreler çizdiği bilinmektedir. Kutlu, dergideki portrelerini daha sonra *Ortadaki Adam* ve *Gönül İş* kitaplarında yer alan öykülerin arasına koymuştur. Ayrıca Şevket Bulut'un *Hareket* dergisinde yayımlanan ve daha sonra *Hareket* yayınları çatısı altında kitaplaşan ilk iki öykü kitabı olan *Al Karısı* ve *Sarı Arabalar* kitaplarındaki öyküler arasında da Mustafa Kutlu'nun portre çizimleri yer almaktadır.

Yokuşa Akan Sular kitabında Kutlu, Bican ve Seydali'nin köy özlemini anlatırken köyün tabiatına bir bakış verilir. Tabiat bozulmamış unsurları ve doğal, gerçekçi güzelliği ile bir resim gibi tasvir edilir:

Küçük, mavi, pembe çiçekler serpilir. Yeşilin saydam uçları çimenlerde. Su domur domurdur. Çakıllarda eleğimsağmalar. Görülmemiş, tutulmamış, bir güzellik. Kirletilmemiş bir su. Dağlardan ceylanlar iner. Göğün tüllenmiş kızılığı laciverte koşarken kenarında saygıyla dururlar. Tek dal, tek yaprak kıvıldamaz. Bir ân-ı vahitte kalırlar. Sonra eğilip içerler (s.7).

Köy, geleneksel kır yaşamını tasvir etmektedir. Köye bakış bir anlamda geleneksel hayata bakışı verir. Ayrıca bir özlemi göstermektedir. Nitekim taşraya bakış çoğu zaman bir özlem ve nostaljik duygu ile işlenir. Taşranın varlığı yazarın muhayyilesinde imgelerle oluşturulur. Kent hayatında görülmeyen doğanın taşra ile var edilmek istenir. Kutlu'da merhamet, sevgi ve hoşgörü ile anılan taşra yazarın çocukluğun ve gençliğinden gelen özlemlerin mekânıdır. Bu yüzden taşra idealize edilerek ve söylemler üretilerek Kutlu'da belirginleşir.

Sezai Karakoç taşrayı “Kasaba Edebiyatı” yazısında belirttiği üzere idealize ederek konu edinen yazarlardandır. Karakoç'un *Portreler* kitabında yer alan “Gezi” öyküsünde taşra olumlu unsurlarla anlatılmaktadır. Öyküde anlatıcının geçmişte babasıyla birlikte on günlük bir sürede zarfında dolaştığı dağ köyleri hakkındaki fikirlerini işler. Anlatıcının çocukluk anıları ile beraber işlediği taşra epik bir söylem ve sıra temasıyla ele alınmaktadır. Kasabanın çocukluk ile anılması kasabaya duyulan özlemin yanı sıra kasabanın yazar için ifade ettiği anlamlara da işaret eder. Öyküde köy insanların birbirleriyle olan örf ve adetleri olumlu bir şekilde anlatılmaktadır. Buradaki insanlar aralarındaki çekişmelere rağmen birbirleriyle aynı dünya anlayışı

içinde yaşamaktadırlar: “Aileler arası rekabetler, kin ve nefrete dönüşüyor ve ilk fırsatta taraflar silâha sarılıyorlardı. Yine de bir araya gelenleri vardı ve hiç bir şey olmamış gibi yabancıları konukluyorlardı” (s.78). Yazar taşradaki insanların soylu insanlar olduğunu, sahip oldukları gelenekler ile nezaket içinde olduklarını, yoksul olsalar da gönüllerinin temiz olduğu dile getirilir: “Yoksul, fakat soylu kişilerdi o köylüler. Bu bana dokunuyordu. Onlarda gördüğüm nezaket ve saygı bana dokunuyordu; kıyafetleri ve hayatlarıyla tavır ve edaları çelişiyordu” (s.82). Karakoç “Kasaba Edebiyatı” başlıklı yazısında belirttiği üzere taşradaki insanları ahlâklı, saygın ve bilinçli olarak göstermektedir. Bu bağlamda köylüler hakkında dile getirdiği düşünceleri poetik bir tavırla oluşmaktadır. Yazarın gerçeklikten uzak olmakla birlikte kendi tahayyülündeki köy ve köylü imgesi “Gezi” öyküsünde şöyledir:

Köylüler sakın ve mütevazî kişilerdi. ... İnsana ürküntü vermiyorlardı. Davranışlarında incelik seziliyordu. Köyde bir okul bile olmadığı halde bu böyleydi. Zaten hangi okul o inceliği öğretebilirdi? Ben, üniversite öğretimi dahil, hiç bir yerin eğitiminde, halkımızdaki derecesinde, bir inceliği veren bir öğretim görmedim. Bunlar, yüzyılların içinden gelen incelmış süzülmüş geleneklerdi. Duyarlık gelenekleri. Okuyan insanların çoğu onu büsbütün yitiriyor. Okuyanların çoğunluğu, mertliği aptallık, cömertliği gösteriş, tevazuu alçalış ve dindarlığı cehalet gibi görürler. Nezaketleri görmemişlikten ibarettir. Asil gösterişçi onlardır. Hem de, gülünç olurlar da bunun farkına bile varmazlar. (s.82-83).

Karakoç köy insanlarının yerli ve millî özellikleriyle anlatmaktadır. Buradaki insanlar sahip oldukları geleneksel görgü anlayışı ile eğitim almamış olsalar da aydın insanlardır. Yazar modern eğitim ile köydeki geleneksel yaşam öğretilerinin mukayesesini yaparak geleneksel yaşamdaki eğitim anlayışının ahlâkî temellerine vurgu yapar:

Davranışlarında incelik seziliyordu. Köyde bir okul bile olmadığı halde bu böyleydi. Zaten hangi okul o inceliği öğretebilirdi? Ben, üniversite öğretimi dahil, hiçbir yerin eğitiminde, halkımızdaki derecesinde, bir inceliği veren bir öğretim görmedim. Bunlar, yüzyılların içinden gelen incelmış süzülmüş geleneklerdi. Duyarlık gelenekleri (s.78).

Karakoç, Anadolu’da yaşayan halkın bilincine, ahlâkına, eğitimine, nezaketine ve duruşuna dair belirttiği nitelermeler taşrayı epik bir söylemle karşıladığını göstermektedir. Yazar Batılı modernite söylemi bağlamında inşa ettiği taşrayı, modernitenin karşısına konumlandırarak modern değerlerle mukayesesini yapmaktadır. Batılı değerleri hiçbir yönüyle olumlamayan Karakoç, geleneğin ve

İslâmî değerlerin yaşadığını belirttiği Anadolu taşrasındaki insanlara önem vermektedir. Yazar bu yönüyle taşrayı poetik tavrıyla işlediği görülmektedir.

Sezai Karakoç'un öykülerinde taşra bozulmamış, doğal saflıkla tanımlanır. *Portreler* kitabındaki "Tuzak ya da Son Günler" adlı öyküde kente kendisini sıkışmış ve hiçleşmiş hissedenden Halil Bey sıra özlemiyle köyünü hatırlamaktadır. Halil Bey'in çocukluğunun geçtiği kasaba ile sonraki yıllarını geçirdiği kent Halil Bey'in üzerindeki anlamlarıyla verilir. Halil Bey kentte kiralık ev ararken çocukluğunu hatırlayarak kasabadaki evin aydınlık halini hatırlar:

O vakitler tek katlı bahçeli evler vardı kasabada. Sabahleyin kuşlar ötüşür ve güneş, dağın ucundan döne döne, adeta yaramaz bir çocuğun neşesiyle çıkardı. Erkenden kalkar, bahçelerinin yanındaki düzlükte güneşin doğuşunu, mavi kır çiçeklerine, pırıl pırıl parlayan yeşil çayırlara vuruşunu seyrederdi. (s.43-44)

Bu alıntıda görüldüğü üzere taşra söylemi çocukluk ile anlam bulmaktadır. Karakoç'un çocuklukta saf ve masum duygulara atıf yaparak taşrayı aynı bağlamda işlediği anlaşılr. Taşra bozulmamış tabiatı, kirlenmiş insanî duygularıyla Karakoç'un öykülerinde ifade edilmektedir. Ayrıca taşranın güneş imgesiyle anlatılması dikkat çekicidir. Kentler karanlık imgesi ile anlatılırken yazar taşrayı güneş imgesindeki aydınlık ile tasvir etmektedir.

Hüseyin Su'nun *Tüneller* kitabındaki "Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına" öyküsü, babasının ölümü üzerine köye dönen bir adamın köy özlemini ve gurbet acısını tema olarak kullanan bir öyküdür. Öyküde babasının cenazesine giden adamın buruk acısı ile köye giriş yapılır (s.30). Köye ve eve giderken geriye dönüş yöntemiyle adamın köye, anne ve babasına dair hatıraları zihninden akar. Köy, toprak kokusu, bitki kokusu, ot kokusu, meyve kokusu ile duyumsanır. Ayrıca anne kokusu da köy evini çağrıştırır (s.30). Eve geldiğinde ona bir Kur'ân-ı Kerim verilerek "oku" denir. Öykünün burasında Kur'ân, gül motifi ile sembolize edilir:

Babam, 'Yâsin' okurdu yatmadan önce. Duvarda güller biter, uzanırdı Kitab'ın sayfalarına. (...) Dudakları açılırdı babamın gül yanakları gibi kat kat. Bıyıkları ve sakalları bağların çitleriydi. 'Peygamberimizin alnından damlayan terin düştüğü yerden.' Gül yanaklarında, duru damlalar olurdu. Tavandan güller ağardı üzerimize. Birbirlerine karışarak uçuşurlardı havada sarı kırmızı güller. Babam 'Yâsin' okurdu. Bir gül cengi başlardı odada. Yorgani göğsüme değin indirirdim; güller dökülürdü üzerime; göğsüm, yüzüm, gözüm, koynum gülle dolardı. Babamın elindeki Kitab'ın sayfalarından boşanırdı gül sağanakları. Bırakırdım kendimi gül

serinliğine, gül derinliğine. Güller, ellerimden tutup çekerdi düşlerin enginliğine. (s31-32).

Taşra söylemi konusunda bazı yazarlar gerçeklikten uzak tamamen epik söyleme dayalı imgelerle taşrayı anlatmaktadırlar. Durali Yılmaz, Sadık Yalsızuçanlar, İsmail Kılıhoğlu ve İslâm Yaşar ütöpik taşra imgeleriyle taşrayı konu edinen bazı yazarlardandır. Yazarların muhayyilesinde taşra, Necip Fazıl'ın *İdeolocya Örgüsü* kitabında işlediği ve ütöpik bir tasavvurla ele aldığı köy söylemini çağrıştırır. Bu yazıda Necip Fazıl ideal bir köy tasviri yaparak İslâmî köyün nasıl olacağını gösterir. Tabiatla iç içe, doğal ve temiz bir köy hayali canlandıran yazıda her şey ve herkes mükemmel bir uyum içindedirler (bkz. Kısakürek, 1976: 216). Necip Fazıl'ın kendi öyküleri içinde de “Öğretmen Bey” adlı öyküsü böyle bir köyün muhtemel olabileceğini göstermek için yazılmış gibidir. Köy öğretmen her şeyi düzenleyen, köyde herkese görev yükleyip işlerini tayin eden, onlar sınıflandırıp belli işlere göre taksim eder. Köydeki kahvehaneyi kapatıp köydeki hiçbir yerde kötü bir şeyin satılmasına izin vermez. Köy belli bir nizam içinde ideal bir köye dönüşür. Köylüleri toprakla barıştırıp onlara toprağı sevdirep böylece kente göç etmelerini engeller. Necip Fazıl'ın inşa ettiği köy *İdeolocya Örgüsü* kitabındaki köycülüğün benzeridir. Yazarın köye dair söylemlerinden etkilediği düşünülen bazı yazarlar da köyü idealize ederek ve ütöpik bir tasarımla işlerler.

Durali Yılmaz'ın *Gel İçimde Ağla* kitabındaki “Sevgiliye Mektup” öyküsü taşraya epik bir söylemle yaklaşır. Köy romantizmi denilebilecek bir anlayışla yazılan öyküde köy tasvirleri yazarın çocukluktan kalma duygu ve düşünceleriyle anlatılmaktadır. Köylülerin sıradan hayatları, doğayla bütünleşen benlikleri, güler yüzlü ve insani taraflarıyla köy insanları epik bir söylemle ifade edilmektedir:

Seni alıp köyüme götürmeliyim bir yaz günü. Tütün işçisi ablalarımı görmelisin. Eski ve çamurlu giysili yeğenlerimi kucaklamalısın. Onların bir yaz boyu çıplak ve kirlili olan ayaklarından iğrenmemelisin. Yeğenlerimin bütün isteklerini yerine getirmek için çırpınan, âma yine de ablalarımın ve enişterimden azar işiterek ağlayan, gizli gizli ağlayan yaşlı ve hasta annemin elini öpmelisin. Beyaz ve eski ama tertemiz başörtüsüyle koyun postu üzerinde kıldığı namazları için ürpererek seyretmelisin... Akşam yorgun ve bitkin, evlerine dönen insanlara bakmalısın. Bu yorgun ve bitkin yüzlerdeki gülümseme, seni köpüklü bir çağlayan gibi yalayıp geçtiğinde, elinden geldiğince yüzünü bir gülümsemeyle doldurmalısın. Biricik yemeğimiz bulgur pilavını ve ayrıntı sevmelisin. Yemekten sonra çay, kahve falan beklememelisin; onlar özel günlerin lüks içkileridir çünkü. (s.38).

Gerçeklikten uzak duygularla yazılmış olan öyküde köylünün yokluk içinde yaşamasına rağmen oldukça mutlu, huzurlu, güler yüzlü yaşadığı görülmektedir. Yazarın “isyankâr olmayan”, “şikâyet etmeyen”, “rızkını bölüşerek yiyen”, “tertemiz” ve “kanaatkâr” insanlar olarak göstermek istediği köylüler, bir muhayyile edebiyatının ürünü olarak öne çıkmaktadır.

Sadık Yalsızuçanlar’ın *Şehirleri Süsleyen Yolcu* kitabındaki “Tahakküm” adlı öyküde taşra, insanın kendini keşfettiği, hakikati bulduğu, insanlığını hatırlayarak doğayı okuduğu bir yerdir. Öyküde felsefe öğretmeni Rengin, Ankara’dan Rize’nin Çayeli kasabasına öğretmen olarak tayin edildikten sonra kentte iken yaşadığı hayattan farklı bir hayat yaşamaya başlar. Kasabadaki insanların doğallığını, insan ilişkilerini gören Rengin burayı kent hayatının yapay ilişkileriyle mukayese etmeye başlar. Kent kalabalık, gürültü ve insanın kendisini unuttuğu bir yer olarak anlatılırken kasaba huzurun olduğu, havası ve insanıyla her şeyin sıcak, samimi ve gerçek olduğu bir yerdir. Rengin kasabaya gelmeden önceki hayatını boş olarak görür (s.14). Öykü karakterinin her şeyi sorgulayan bir felsefe öğretmeni olması ve düşünceleriyle anlamlar üretmesi gibi yazar da taşraya düşünsel bir tutumla yaklaşır. Bu nedenle yazar taşrayı gerçeklik, hakikatin keşfi ve doğallık ile gösterirken söylemlerini idealize ederek ortaya koyar.

İsmail Kılılıoğlu’nun *Hayata Uyanış* adlı öykü kitabında taşra, olağanüstü güzellikler ve değerler ile yüceleştirilen bir yerdir. Sezai Karakoç’un öykülerinde görüldüğü üzere çocuk ve çocukluk imgelerini kullanan öykülerde bir çocuğun köy ziyareti ile anlatılır. Kitap, Emre adlı bir çocuğun yaz tatilinde köye gidiş yolculuğunu, köydeki olaylara tepkisini, su ve toprak sevgisini konu edinir. Öykü on beş günlük bir köy ziyaretini gün gün işler. Öykülerde çocuğun köy ve köy insanlarıyla olan güzel anları üzerine yoğunlaşır. Köy insanların temiz, masum, sevgi dolu, yardımsever ve imanlı kişiler oldukları vurgulanır. Masalsı bir anlatımla köy ve köylü tasvirlerinin verildiği kitapta “ilk defa” köylüleri gören çocuk “cennete düşmüş” gibi sevinir. Köy insanları dede, amca, arkadaş gibi imajlarla temsil edilir. Sevecen ve cana yakın insanlar oldukları söylenen köylüler epik bir anlatımla gösterilir.

Kitabın girişinde köye giren Emre burayı bir cennete benzetir (s.29). Yazar da çocukluktaki imgelere bağlı olarak köyün adını “Güneş” olarak adlandırır (s.30).

Güneş, Karakoç'taki gibi aydınlık, huzur ve sevgi ile temsil edilir. Güneş imgesinin söylem analizinde hayal edilen yer ortaya çıkar. Aydınlık, bilgi ve iyilik ile tanımlanan güneş imgesi arkaik bir imge olarak edebî metinlerde sıkça ilenir. Tommaso Campanella'nın ütöpik eserinin adı *Güneş Ülkesi*'dir. Campanella ütöpik bir ülke tasavvurunu yarattığı eserinde adalet ve özgürlüğün olduğu hayal edilmiş yere Güneş adını verir (bkz: Campanella, 2016). Ayrıca güneş, Allah'ın simgelerinden biri olarak cemal ve celal özelliklerine sahiptir (Akdik, 2018: 246). Güneşin Doğu'dan doğması nedeniyle de güneş imgesi Doğu'yu ve bir yönüyle İslâm medeniyetini sembolize eder. Bu bağlamda hakikatin, ışığın, aydınlanmanın ve bilginin kaynağının İslâm olduğu görüşü hâkimdir. İsmail Kılıoğlu'nun epik bir söylemle yarattığı Güneş Köyü de İslâmî yaşam biçimini yansıtan bir köy olması hasebiyle İslâm medeniyetini simgelemektedir.

Güneş Köyü'ndeki insanlar birbirine yardım eder, mutlu, huzurlu ve dindar yaşamları ile var olurlar. İdealist bir imgelemele köy insanların doğallığı vurgulanır: “Onların, hiç de sandığınız gibi kirli, pasaklı olmadıkları, ama öyle göründükleridir. Bu görünüş içinde kirli değillerdi, görünüşleri tembelliklerinden de doğmuyordu. ... Çok doğal bir şeydi bu” (s.26). Buradaki insanlar içinde bulundukları durumla barışık yaşamaktadırlar. Kirli olmak kalben değil kıyafetle olduğundan içten, samimi bir davranıştır:

Asıl bu durumlarının dışına çıkmaya çalışırlarsa, işte o zaman rahat, kendiliğinden davranamayacakları, kendilerini içinde bulundukları doğal duruma uydurmaya yanaşmadıkları zaman, işte o zaman çok kötü durumda kalabileceklerini sezdim. Birbirlerine serbest davranmalarını sağlayan şey, birbirlerine karşı, farkında olmadan, özenmeye gerek duymadan içten, içlerinden geldiğince davranmalarıydı (s.26).

Köyü gördükten sonra kent hayatından nefret eder hale gelen çocuk, köydeki hayatı kentle mukayese eder:

Artık şehir yoktu benim için, hayatı da olmamalıydı. Sayılı günler oranında da olsa şehir ve onun zorunlu olarak istediği o kurala bağlı, sıkboğaz hayat yoktu. Kaldırımlar yoktu. Kaldırımdan kaldırıma geçmek için beklemeler, evmeler, itişip kakışmalar ve kaygıların yerini istediğim zaman yapacağım, tümüyle istemime bağlı hareketler alıyordu. ... Artık şehir yoktu. Kalabalığı da yoktu. Bir gök vardı, dupduru, rengi bulanmadan, üstünde duran, kokusu kirilenmeden esen bir hava vardı. Her an üstüne bastığım ve bu basışımdan güvene erdiğim toprak vardı. Dinlendikçe kendini bulduran, ruhumu süreğen yenileyen bir sükûn vardı ki, hiç bulamamıştım ne şehirde,

ne apartmanda, ne de başucumda yanan gece lambasının aydınlattığı odamda, hiç bulamamıştım bu sükûnu (s.29).

Çocuk köyün doğası, suyu, toprağı, insanı hakkında öğrendiklerinden sonra Allah'ı bulur. Yazar doğallık içinde insanın en sonunda bulacağı şeyin Allah inancı olduğu sonucuna varır. Tabiattaki değişim, temizlik, akışkanlık ve güzellik insanı buranın bir sahibi olması gerektiği fikrine yakınlaştırır. Yazar bu kapsamda çocuğun Allah'ı keşfettiğini şöyle anlatır:

Öyle ya, evrende her şeyi yoktan var eden oydu. Yaratandı O: Yeryüzünü dağları, ovaları, nehirleri, gökleri, denizleri; insanları, kuşları, hayvanları, bitkileri, börtü böcekleri; gökyüzünü, orda gördüğümüz ayı, güneşi, yıldızları ve daha bilmediklerimizi. Elbette yalnızca büyüklük Allah'a yaraşırdı. (s.54).

Çocuk, yazarın da sözleriyle doğadaki her şeyi “Yaratıcıya yönelmiş kesiksiz övgünün belirtileriydi bütün bunlar” (s.61) şeklinde görür. Yazar kendi düşünceleriyle metni kurduğu için on üç yaşındaki bir çocuğun anlam dünyasına aykırı cümlelerle söylemlerini ortaya koyar. Çocuk, toprak ile güven bağı kurar, kasaba ve kenti sükûnet ile ilişkili olarak yorumlar, kentin kalabalık kaldırımlarını, apartman hayatını boşluk hisseye değerlendirir. Köyde doğal ve akışkan tabiat ile çocuğun Allah'ı keşfeder. Yazarın cümleleriyle konuşan çocuk yazarın köye bakışının aracı konumundadır. Bu bağlamda İsmail Kılıoğlu'nun taşrayı ütöpik bir tavırla işlediği *Hayata Uyanış* kitabında taşranın İslâmî bilinç ve bozulmamış manevi değerlerle inşa edildiği söylenebilir.

İslâm Yaşar'ın tek öykü kitabı olan *Çınlayan Kubbeler*'de İsmail Kılıoğlu'na benzer anlayışla köye ve köylülere baktığı görülmektedir. Köylülerin saf, temiz, iyi insanlar olarak işlendiği öykülerde onların yoksul fakat mutlu hayatları belirtilir. Köylülerin muhabbetleri, merhametleri, değerleri, yardımseverlikleri ve dinlerini yaşama mücadeleleri kitapta epik bir söylemle anlatılır.

“Ekin Vakti” öyküsünde köylülerin yardımseverliği, birlikteliği, dindarlığı, birbirleriyle olan güzel ilişkileri romantik bir edayla verilir. Köylülerin işlerini imece usulüyle yaptığı vurgulanır: “Bu köyde âdet haline gelmişti. Ekin vakti gelince ekser köylüler birleşir ve hergün birinin tarlasında ekin biçerek bitirirlerdi” (s.13). Tarlasına yardım edilen köylünün herkesi beslediği epik bir dille anlatılır:

Bu müthiş yarış devam ederken hane sahibi de boş durmaz. O da bir başka yarışın sıcak terlerini dökmektedir. Tarlanın başında kestiği keçiyi ağacın dalına asmış yüzmektedir. Evin kızları yemek yapmada bütün maharetlerini gösterircesine alınlarında biriken terlerini çemberlerinin ucu ile sile sile yemek yapmaktadırlar (s.14).

Öyküde köylünün kanaatkâr, güler yüzlü, yorgun ama neşeli olarak tanımlanır:

Kazanmanın şımarıklığı, kaybetmenin karamsarlığı yoktur yüzlerde. Bütün simalarda aynı tebessüm parlamaktadır. Kalabalık, yorgun fakat muzaffer adımlarla gölgelik ağaca doğru akar gelirler. Sofralar hazırlanır, yemekler sıcak buharlar çıkararak tabaklara boşaltılır. Tabakta bidonda, kutuda nerde su bulunursa eller yıkanır ve sofralara oturulur. Topluluk, yorgunluğuna rağmen neşesinden bir şey kaybetmemiştir (s.15).

İş sırasında namazlarını kaçırmayan insanlar, Allah’a olan bağlıklarını ve şükranlarını göstermektedirler. “Herkes abdestini almış ve serin toprak üzerinde çıplak ayaklarla namaza durmuştur. Koca vücudun hareketli ve kıvrak çalışması dinmiş, bütün güç dudakların ahenkli kıpırdanışlarında toplanmıştır. Dik başlar, vakur göğüsler, ALLAH’ın huzurunda tazimle eğilir ve verilen nimetlerin şükrünü en halis ve doğru bir şekilde vermeye çalışır” (s.15).

İsmail Kılıçoğlu’nun *Hayata Uyanış* ile İslâm Yaşar’ın *Çınlayan Kubbeler* kitaplarındaki yazarlık muhayyilesinden gelen tasavvurlarla yazılan öykülerde sol edebiyatın köy gerçekliğinden farklı bir imajla taşra söylemi ele alınmaktadır. Yazarlarda taşra dindar ve manevi değerlerle yaşayan insanların yeri olarak gösterilmektedir. Bu yönüyle yazarlar 1970’li yıllardaki köy gerçekçiliği akımına karşı bir söylemle inşa ettikleri taşrayı İslâmî yaşam biçimi için ütöpik imgelerle işlemektedirler. Yazarlar İslâmî geleneksel kodlar ve yerli kültür öğeleriyle sol edebiyatın ağa, sınıf ve eşkıya ile tanımladığı taşra imgesini değiştirmek isterler.

Taşranın genellikle çocukluk imgesi ile anlatılması önemli bir konudur. Yazarların taşra kökenli olması ve taşrada geçirdikleri çocuklarının anılarıyla taşrayı anlatan yazarlar sıra ve gurbet temalarını da kullanarak taşraya bakarlar. Taşra konusu genellikle yazarların memleketleri bağlamında ele alınır. Maraş ve çevresi, Erzurum, Malatya, Erzincan gibi yazarların memleketleri vardır

Taşranın epik bir söylemle işlenmesinin nedenlerinden biri de kent ve modern yaşam biçimine karşı bir düzlemde taşranın oluşturulmasıdır. Kentteki apartmanlar, bulvarlar, trafik, insan ilişkilerinden bıkan yazarlar muhayyilelerinde var olan kırsal

yerlere dair tabiat unsurlarıyla taşraya yönelirler. Kent değerlerine karşılık temiz, iyi ve güzel imgeleriyle taşraya yaklaşırlar.

Kent modern yaşamına karşılık taşra geleneksel yaşam ve yerli kültür öğelerinin oluşturduğu örf ve âdetlerin yeri olarak tasavvur edilmektedir.

5.2.3 Taşranın Halleri: Yoksulluk, Zorbalık ve İnançlar

İslâmî duyarlıklı öykü metinleri taşra sadece epik bir dille tasavvur edilmez. Özellikle bazı yazarların 1970’li yıllardaki köy gerçekçiliği akımının da etkisiyle taşrayı yoksulluk, zorbalık ve hurafe inançlarla da işlediği görülmektedir.

Şevket Bulut 1960 ile 1990 yılları arasında yayımladığı bütün öyküleri ile taşra söylemini dile getiren bir yazardır. Taşradaki insanların acılarına değinen yazar, devletin ilgisinden mahrum, kendi haline bırakılmış bir taşra gerçekliğine vurgu yapar. İlk kitabı olan *Al Karısı* (1971)’ndan başlayarak *Sarı Arabalar* (1974) *Dilek Çınarı* (1975) ve *Kefensiz Ölüler* (1984) kitabında taşra yalın ve gerçekçi bir üslupla konu olur. Necip Tosun’a göre Bulut’un öyküleri bir dönem Türk öykücülüğünde önemli bir yer edinmiş olan köy gerçekçiliği anlayışını sürdüren metinlerdir. Tosun’a göre Bulut, Fakir Baykurt, Talip Ayaydın ve Bekir Yıldız’ın öykü anlayışını devam ettiren bir yazardır (Tosun, 2017b: 365). Ancak Bulut bu yazarların sol ideolojiye bağlı olarak yazdıkları öykü anlayışından farklı bir çerçevede, İslâmî anlayışla köylüye bakmakta ve buna bağlı bir taşra söylemi ortaya koymaktadır. Nitekim yazar Nurettin Topçu geleneğinin Anadoluculuk fikriyle taşrayı inceler (Tosun, 2017b: 365). 1970’li yıllarda hâkim bir söylem olan toplumcu gerçekçi bakışa bağlı olarak köy gerçekçiliğini işleyen Bulut, ele aldığı konularını İslâmî duyarlılık çerçevesinde değerlendirir. Şevket Bulut bu yöndeki anlayışını ölümüne dek devam ettirmiş bir yazar olarak dikkati çeker. Bulut’un öykücülüğü için belirtilmesi gereken bir nokta da yazarın olay öykücülüğüne dayanan, karakterler etrafında şekillenen öyküler yazmış olduğudur. Bu yönüyle taşraya dair gözlemlerini daha başarılı şekilde yansıtmıştır: “Şevket Bulut’un hikâyelerinde yaşananların ve gözlenenlerin yeri çok büyüktür. O iyi bir folklorcu gibi güneydoğu insanının değerler dünyasına ışık tutmuştur. Hikâyelerinde atasözü, deyim, halk söyleyişi, halk hikâyeleri, halk inanışları geniş bir yer tutar” (Karadişoğulları, 2007:139).

Kilis doğumlu olan Şevket Bulut'un öykülerindeki taşra, çocukluk ve memuriyet hayatının geçtiği Kilis, Antep ve Maraş bölgesidir. Öykülerinde Suriye sınırındaki kasabalarda yaşayan insanların hayatlarını işler. Yazar öykülerinde burayı Gâvur Dağı bölgesi olarak tanımlar. Öyküler genellikle bir tabiat tasviriyle başlar. Daha sonra yazar işleyeceği konuya giriş yaparak karaktere odaklanır. Taşra söylemine dair belirtilen izlekler karakterler aracılığıyla öne çıkar. Karakterler genellikle okumamış kimselerdir. Buna rağmen karakterlerin saf, masum, doğal insanlar oldukları üzerine durulur. Bulut'un öykülerinde taşrada yaşayan insanların acı ve sevinçleri vardır. Şevket Bulut'un taşra anlatılarına dayanan öykücülüğünde taşra insanları yerel ağız ile konuşturulur. *Kefensiz Ölüler* kitabı hariç Bulut'un ilk üç kitabındaki öykülerinde karakterler bölgenin yerel ağzı ile konuşturulur. Halk kültürü ile halk inançlarının temel alındığı öykülerde halkın dili ile metinler yazılmıştır.

Özellikle Suriye sınırı kasabalarında yaşayan ve mayınlı arazilerden geçen kaçakçılar öykülerin çerçevesini oluşturur. Kaçakçılık meselesi taşranın çaresiz bir şekilde başvurduğu bir geçim yoludur. Kaçakçılığın hemen tüm öykülerinde konu olmasında vurgulanan önemli bir özellik vardır. Yazar devlet mekanizmasının taşraya bakışını eleştirerek insanların yokluğa karşın başvurduğu bir ölüm mücadelesi olarak görür kaçakçılığı. Devletin yatırım yapmadığı, insanların işsiz güçsüz kaldığı, tarlaların ise ağaların elinde bulunduğu bir düzende insanlar kaçakçılık yapmak zorunluluğunda kalmışlardır. Kaçakçılar Suriye'ye gidip çay getirirler. Çayı Antep bölgesindeki tüccarlara satar ve aldıkları gelirle ailelerini geçindirirler.

Yazar İslâmî bir bakışla metinlerini işlediği için kaçakçılık sonucu edilen kazanç ve büyütülen evlatlar olumsuz sonuçlar doğurur. Bu nedenle yazarın helal-haram dengesi üzerinden bir insan anlayışını önemseydiği söylenebilir.

Şevket Bulut taşrayı halk inançları, adetleri, örf ve gelenekleri ile konu eder. Özellikle halk inançlarını onun öykücülüğünde temel taşlardan biridir. İlk kitabından son kitabına kadar öykü metinlerinde bu tavrını sürdürür. Bu yönüyle yazar diğer toplumcu gerçekçi yazarlardan ayrılır. Yazarın ortaya koyduğu taşra söyleminde Anadolu'ya has unsurlar bulunur. Anadolu kültürü içinde yer alan halk inançları, halk hekimliği, dergâh ve türbe geleneği gibi yerli kültür unsurlarını işlenir. Ayrıca bir taşra gerçeği olarak dinin bozulmuş tarafı da gösterilerek hurafeler mevzubahis edilir.

Şevket Bulut taşradaki halk inançlarını sorgulamaz. Bunları gerçekçi bir anlayışla yansıtmaya niyetindedir. Halkın inandığı şeylerin onlar arasında yaygın olduğuna vurgu yapılır. Hurafeler, ölüme neden olan hekimler, yoksulluk içindeki aileler Anadolu'nun makûs talihi olarak gösterilir. Örneğin ağalık sistemi bile Bulut'un öykülerinde Anadolu'nun kendi gerçekleri ile konu olur. Ağalık sisteminin ekonomik yaşam içindeki önemine vurgu yapılır.

Şevket Bulut'un taşra söylemi iki konu üzerine temellenir. Birinci konu halk kültürü ve inançlarıdır. Yazar halk inançları konusunu genellikle dinin bozulmuş yönleri, hurafeler ve şeyhler ile sahte hocaların din tüccarı olarak halkı kandırması bağlamında ele almaktadır. Taşra söyleminde yazarın ikinci önemli konusu ise taşradaki devlet düzeni eleştirisidir. Devlet bürokrasisinin iyi olmaması nedeniyle taşrada insanlar yokluk içindedir.

Şevket Bulut'un halk inançları ve hurafeler bağlamında işlediği konuları ilk kitabı olan *Al Karısı* kitabında yoğun olarak işlenmektedir. Yazar halk arasında duyduğu olayları yazmıştır. Kitaptaki “Al Karısı” öyküsünde halk arasında loğusa kadınlara musallat olduğuna inanılan “al basması” inancı işlenir. Öyküde ayrıca halk hekimliğine de değinilmektedir. Halk inancını işleyen bir diğer öykü “Cin'in Sırtındaki Bıçak” adlı öyküdür. Öyküde bir çocuğun cin korkusu bir adamın ölümüne neden olur. Cin korkusu nedeniyle bir çocuğun gerçekliğini kaybettiği görülür. “Yılancı Yusuf” öyküsünde ise halk arasındaki yılan korkusunu şeyhin birinden aldığı muskalar sayesinde yok ettiğini iddia eden Yusuf'un bir yılan tarafından sokulması konu olur. Öyküde yazar dinin birileri tarafından nasıl kullanıldığını, halk arasındaki korkuların birilerinin nasıl kazanç kaynağına dönüştüğünü gösterir. Bu yönüyle taşra cahillik ve korkuların dünyası olarak öne çıkar. “Güveyi” öyküsünde de halk inançları konu olur. Ömer sevdiği kızla evleneceği gün Sarı Emin tarafından kendisine büyü yapılır. Büyü nedeniyle gerdek gecesinde erliği bağlanan Ömer bunu kimin yaptığını öğrenince silahını alıp Sarı Emin'i vurur. Halk arasındaki hurafelerden olan büyü ve büyücülük Şevket Bulut'un taşrada dinin bozulmuş taraflarını göstermek için kullandığı bir konudur. Metinde büyü yapan sahte bir hoca vardır. Hoca, Sarı Emin'in isteği üzerine bir toprak parçası ve bir silah karşılığında Ömer'e büyü yapar. Ömer'e bunu söyleyen de kendisidir. Ömer'den de biraz para kopartarak büyüü

çözer. Şevket Bulut'un, Köy Enstitüsü yazarlarının romanları ile toplumcu gerçekçi yazarların metinlerinde görülen sahte hoca tipini benzer bir algıyla işlediği görülmektedir. Bu yönüyle halk arasındaki dinin bozulmuş tarafları, İslâmî duyarlıklı yazarlar tarafından da kabul edilmiş bir gerçek olarak gösterilmektedir.

“Kuyruğu Kesilen At” öyküsünde Anadolu'daki Alevilere değinilmesi hasebiyle önemli bir metindir. Alevilik inancında yer alan bazı töreler konu olur. Öyküde Alevilerin geleneklerini bilmeyen bir seyis, ağasının düğününü haber vermek için uğradığı bir konakta bir gece kalır. Kaldığı gece konağın gelininin namusuna el atmaya çalışır. Gelin kendisine saldıran seyisi kendi ağasına söyler. Ağa, seyisin geldiği atın kuyruğunu kesip onu diğer ağaya yollar. Atın kesilen kuyruğu bir kadına göz dikildiği ve bunun cezasının ölüm olması gerektiği şeklindedir. Seyis yaptığı girişim nedeniyle öldürülür. Öyküde Aleviler ile Sünnilerin aynı dinden geldiği, birlikte mücadele etmiş insanlar olduğu, kardeş oldukları vurgulanır (s.61). Yazar bölge insanından olan Alevilere dikkat çekerek onların da inançlarını konu eder. Öyküde Alevilerin algıladığı gibi insanlar olmadığı belirtilerek Alevilere dair “zannedilen, bilinen, söylenen” yanlışların eleştirisi yapılır (Safi, 2008: 125). Öykünün yazımın ayrıca 1970'li yıllardaki Maraş Olayları'nın etkisi vardır. Halk arasındaki gerilimi veren yazar Anadolu'daki halkların ortak kader birliğinde olduğunu vurgulamak için geline saldıran seyise yönelik şu sözleri sarf eder:

Sus ulan it! Aramıza nifak soktun... Namus namustur... Alevi, Sünni diye milleti, senin gibi avanaklar ayırır... Bizler aynı kandan, aynı dinden geliyoruz... Cepheye beraber koşarız. Beraber şehit oluruz... Beraber aynı topraklar üstünde yaşarız... Hiçbir zaman konuk olduğumuz evin gelinine, kızına el atmak aklımızdan geçmez... Bizler yolumuzu, yordamımızı bilen insanlarız... Bu at kuyruğunun ipten inmesi için senin oraya asılman şart... (s. 61)

Sarı Arabalar kitabındaki “Ad Koyma” öyküsünde de Alevilik inancı konu edinilir. Bu öykü de Alevi-Sünni algısı bağlamında şekillenir. Öyküde oğluna Ali Osman adını veren Salman, Alevi Dedesi huzurunda sorguya çekilir. Ali Osman ismini neden verdiğini açıklamaya çalışan anlatıcı Salman, onu sorgulayanlara şu sözleri söyler:

Beni boşuna kınaman komşular! Uşağımın adını 'Ali Osman' koydum dey başıma kıymayın! Biliyom, töreye aykırı gettim. Yezid soyundan gelme Osman adına, Ali Haydar'ın adını eş duttum. Bu yaptığım pirimiz Ali Haydar'a ağır gelir. Oniki

imam hışmına uğrarım... Hele bi beni dinleyin... Sözümü düğümlüyüm: Eğer 'Haksızın Salman!' dersiniz, göçümü barhanamı toplar, Çukurova'nın yolunu dutarım. Gedişim, son gediş olur. Bi daha da bu topraklara ayak basmam!.. (s. 9).

Bu sözlerle yazar Alevi-Sünni arasındaki sorunları eleştirel bir dille anlatır. ad koyma meselesi sorgu sırasında geriye dönüş tekniğiyle açıklanır. Salman ailesiyle Maraş'ta pamuk işçiliği yaptığı bir sırada karısının aniden doğum sancıları başlamıştır. Karısı yol kenarındaki kaldırımda sancılar içindeyken bir adam onları arabasına alarak hastaneye götürmeye çalışır. Yolda doğum gerçekleşir. Bunun üzerine adam onları evlerinin bulunduğu Pazarcık'a kadar bırakır. Salman ise adamın yardımlarına karşılık borcunu ödemek ister. Adam, "Canıyığın sağlığı! Para istemez Salman Ağa! Din gardaşıyık. Darda kalana yardım dinimizin emri, boynumuzun borcu" deyince Salman "'Yüzüne baktım. Alevi şavkı parliy' diyen Salman 'Sen bizden olmaga bizdensin ya.. Daldan egme misin, kökten sürme misin bilemiyem" şeklinde düşünür. Salman adamın Alevi olduğunu düşündüğünden adamın ismini yeni doğan çocuğuna vermek ister: "...adını bağışla! Heç olmazsa, sayanda dünyaya gelen uşağıma senin adını koyum. Her çağırmamızda seni hatırlayak!" Adam "Osman" karşılığını verince Salman, "Dağlar, taşlar başıma kepti sandım. Ali Haydar'ın can düşmanı Osman'ın adını nasıl oğluma vururdum. Elim ayağım titredi. Ne poğ yemiştım" diye korkar. Salman, "Sen güzelsin hoşsun emme; adın çirkinmiş begim" deyince adam şu sözlerle karşılık verir: "Sözünden cayma Salman Ağa! Adın; Alevisi, Sünnisi olmaz. Hepimiz din gardaşıyık. Birliğe ve dirlige ihtiyacımız var." Adamın bu sözleriyle Şevket Bulut, Alevilik-Sünnilik ilişkisinin birliğine vurgu yapar. Salman "Heç olmazsa baş geçesine bir Ali koymama izin ver!" diye söylenince adam "Ali Osman adı, daha ahenkdar, daha güzel olur. Bölece Alevi-Sünni gardaşılığı kurulur! Dedelere Hocalara ibret olur" şeklinde karşılık verir. Bu sözlerin söylendiği an ezan okunduğu belirtilir. Böylelikle yazar Alevi-Sünni ilişkisine dair söylemleriyle taşradaki insanların kader ortaklığını ve din birliğini göstermek ister.

Sarı Arabalar kitabında yer alan "Şeyhin Minderleri" öyküsünde ise din tüccarlarının halkı kandırmasına dikkat çekilir. Öyküde halkın saygı duyduğu bir şeyh halkın cahilliğinden faydalanarak onları sömürür. Öyküde şeyhin ekonomik gücüne dikkat çekilir. Halk yoksulluktan kırılrken sefa içinde yaşayan şeyh halkın malıyla zenginleşir. *Dilek Çınarı* kitabına adını veren "Dilek Çınarı" öyküsünde de halk

inançları vardır. Bulut, türbe ve evliya anlatılarının halk üzerindeki etkisini işler. Yazar öykü içinde halkın değer verdiği şeylere kötü bakılmaması gerektiğini ve halk inançlarına saygı duyulması gerektiğini açıklar (s.30). Çınar, mezar ve çınarın altından akan pınar yazar tarafından sembolik ifadelerle anlatılır. Çınar ve evliya mezarlarının halk arasında önemli bir yeri vardır. İnsanlar buralara gelip çaput bağlar, adak adar, dua eder. Bu nedenle halk inançlarına, örf ve adetlere karışılmaması gerektiği Topal Duran'ın başına gelen belalarla gösterilir. “Kısmet” öyküsünde halk inançlarından yılan öldürmenin kötülük ve uğursuzluk getireceğine dair inanç konu edinilir.

Taşra söylemi konusunda Şevket Bulut'un diğer önemli konusu taşradaki düzen eleştirisidir. Halkın sorunlarıyla ilgilenmeyen, halkı hor gören, halkın yoksulluk içinde olmasına aldırmaz etmeyen bürokratlara, memurlara ve zenginlere sert eleştiriler getirilir. Bu konudaki öykülerin içeriğinde halkın büyük bir sefalet içinde olduğu gösterilir.

Al Karısı kitabındaki “Kutsal Hırsızlık” öyküsünde düzenin zorbalığından ve cahillikten kurtulmak için kütüphaneden kitap çalan Musa'nın hikâyesi anlatılır. Okula gönderilmemiş olan Musa içinde okuma aşkıyla doludur. Musa; cahillikten kurtulmak, politikacıların kendisini aldatmasından sakınmak, parasını her fırsatta yiyen esnaf ve meslek örgütlerine parasını kaptırmamak, kürtaajda anasını öldüren doktordan hesap sorabilmek, ağalık düzenine baş koyabilmek için kitap çaldığını söyler (s.99). Yazar, devlet idaresi içindeki bozulmuşluğa, kanunların çiğnenmesine, adaletsiz düzene, halk içindeki cahilliğe başkaldıran Musa'nın kitap çalmasına kutsallık atfeder. “Nehir Yatağındaki Tarla” öyküsünde yazar taşra insanların yoksulluğuna dikkat çeker. Ceyhan nehir kenarında bir tarla alan Mustafa, tarlayı Almanya'da beş yıl maden ocağında çalışarak edinebilmiştir (s.136). Tüm topraklar zenginlere peşkeş çekilmiş, fakir halk ise çaresizlik içindedir. Halk bankalara, faize bulaşmak istemediği için kendi küçük dünyasında küçük işlerle geçimini sağlar (s.137). Yazar köylülerin halini içler acısı bir şekilde anlatır: “Köy evleri uzaktan birer hortlağı andırıyordu. Evlerin yıkılması için şöyle usulca ırgalamak kâfiydi” (s.141). Taşradaki yoksulluğu işleyen bir diğer öykü “Öfkeli Mayınlar” öyküsüdür. Yazarın birçok metninde konu ettiği kaçakçılık meselesi bu öyküde de konu olur. Öyküde kaçakçılığın büyük bir cesaret istemesine (s.66) rağmen geçinmek için başka bir seçeneği olmayan halkın ölümüne

bu işi tercih ettiği anlatılır. “Odacı Mehmet Efendi” öyküsünde odacılık görevinde bulunan Mehmet’in memurlar tarafından nasıl sömürüldüğünü konu edinilir. Memurlar tüm işlerini Mehmet’e yaptırırlar. Yazar taşradaki bürokrasinin çürümüş halini bir hizmetliye yapılan muamele ile gösterir. Bu öyküde taşra söylemi, bir kölelik düzeni olarak yansıtılır.

Sarı Arabalar kitabında taşraya eleştirel bakmaya devam eden Şevket Bulut, kitaba adını veren “Sarı Arabalar” öyküsünde köylünün sömürülmesini işlerken buna ses çıkarmayan bürokrasiyi hedef alır. Köy muhtarının ağzından anlatılan öyküde köy yolunun yapımı için tutulan işçiler anlatılır. İşçiler tüm masrafları köylülerin ödeyeceği bir şekilde köye gelip işe koyulurlar. İlk gün iyi çalışan işçiler ilk günden sonra makinelerin hasarlı olduğu bahanesiyle çalışmayı bırakırlar. Köylüler tarafından beslenen işçiler bunu fırsata çevirip köylünün tüm imkânlarını hoyratça kullanmaya başlarlar. Köy muhtarı da önce kaymakama, sonra valiye başvurur ama sonuç alamaz. Bunun üzerine köylü kendi yolunu kendi yapmaya başlar. Ancak iş makinalarını kullanmayı ve yol yapımı için kullanılan dinamitleri ateşlemeyi bilmediklerinden patlayan dinamitler sonucu iki köylü ölür. Devletin adalet mekanizması ise işçilere ses çıkarmazken ölen köylülerin hesabını köylülere sorar. Öyküde köylünün sömürülmesi, devletin köylüye bakışı ve köylünün emeğinin işçiler tarafından yenmesi konu bir sömürü düzeni bakışı ile verilir. Öyküde ayrıca köylü ile bürokrasi arasındaki değerlerin birbirinden nasıl koptuğu gösterilir. Geleneklerine bağlı olan köylüler işçilerden sorumlu kişilerin dinamitle balık avlamasına, düzenledikleri eğlencelerde içki içmelerine, namaz kılmamalarına hayretle yaklaşır (s.124). Yazar öyküde taşra söylemini köylülerin garibanlığı üzerinden kurar. İyi ve olumlu bir taşra insanı işlense de öyküde taşradaki düzenin eleştirildiği görülür.

Dilek Çınarı kitabındaki “50. Yıl Armağanı” öyküsünde taşranın yoksulluğu ve devlet yatırımlarından mahrum hayatı konu edinilmiştir. Cumhuriyetin ellinci yıl dönümü münasebetiyle Dağobası köyünde açılacak olan mektep binası için bu köye gelen Vali köyün suyu, elektriği olmadığını, köylülerin Türkçe bilmediğini, sefalet içinde yaşadıklarını öğrenir. Vali ile birlikte köye gelmiş bulunan taşra bürokrasindeki herkesin devletin malını çaldığı, kimsenin işini doğru yapmadığı, liyakatsiz insanların her yeri sardığı görülür. Öyküdeki taşra, devletin ilgisinden yoksun bir yerdir. Öyküde

Anadolu coğrafyasının açlıktan ve bakımsızlıktan kırılırken devletin kendi ideolojik anlayışına bağlı bir düzenle harcama yapması eleştirilir. “Hey gidi on yılda onbeş milyon... efsanesi” (s.149) sözüyle rejimin ideoloji temelli yatırım zihniyeti yerilir. Yazar ellinci yılını devirmiş olan devlet içinde hala susuz, elektriksiz köylerin, a  sefil insanların varlığını dile getirerek bir rejim eleştirisi yapar.

Kefensiz  l ler (1984) kitabında yer alan “Sınır Meselesi”  yk s , taşradaki bürokrasiyi ve vatandaş algısını eleştiren bir metindir. Taşradaki emniyet mekanizmasının vatandaşın sorunlarıyla ilgisiz olduğuna dikkat çekilir. Yetim Ahmet, kasabanın dışında yolunu kesenler tarafından soyulup darp edilir. Bunun  zerine karakola başvuran Yetim Ahmet bürokratik engellerle uğraşmaya başlar. Karakoldaki polisler olayın kasabanın sınırında gerçekleşmesi nedeniyle onu jandarmaya gönderir. Jandarma da onu bekçilere havale eder. Bekçiler ise onu tekrar jandarmaya gönderir. Gittiği her yerde hakaretler işiten ve kimse tarafından ilgilenilmeyen Yetim Ahmet soyulmuş ve darp edilmiş şekilde ortada kalır. Herkesin başından savurduğu Yetim Ahmet bir bekçinin insafına gelir. Bek i ona bir miktar verip onu evine gönderir. Polis, jandarma ve bekçilerin Yetim Ahmet’le konuşma biçimi, onu aşağılama şekilleri ile yazar ülkedeki sıradan vatandaşın taşradaki konumunu sorgular.  yk  metninde kanun yerine insanların insafına bırakılmış taşradaki düzenin eleştirisi yapılır. Öyküde işlenen karakterin yetim olarak tanımlanması, ülkedeki taşralı vatandaş algısının devlet nezdinde nasıl benimsendiğine atıf yapılır. Ayrıca  yk  isminde kullanılan sınır kelimesine bakıldığında ise vatandaşlar arasında bir sınıflandırma yapıldığı, herkesin rütbesine göre biçildiği izlenimi verilir. Yazar yetim vatandaş imgesiyle taşrada işleyen düzenin sefaletine değinir.

şevket Bulut’un taşra söylemini yoksulluk teması ile işlediği ve insanların açlıkla imtihan olduğu bir düzeni ele aldığı “Kefensiz  l ler”  yk s  Anadolu’da süren sefaletin derinliğine dikkat çeken bir metindir. Ancak metinde sefalet haline rağmen devletin köylülere yaptığı zulümler ele alınır. “Kefensiz  l ler” öyküsü şevket Bulut’un taşra söylemini en başarılı şekilde ortaya koyan metinlerinden biridir. Öyküde II. Dünya Savaşı yıllarında Anadolu’da yaşanan kıtlık gözler önüne serilir. Anlatıcının çocukluğunda yaşadığı bir olayı anlatması üzerine kurulan öyküde II. Dünya Savaşı yıllarında Anadolu’nun hali işlenir. Bu yıllar “uzun ve çileli savaş

yılları” olarak tanımlanır (s.64). Güneydoğu bölgesinin bir sınır kasabasında geçen olayda gaz, şeker, tuz ve bez gibi zarurî ihtiyaçların bulunmadığı belirtilir. Ekmek karneyle satılmakta, köylülerin yetiştirdiği bütün ürünlere ise devlet el koymaktadır. Köylü devletten gizli şekilde kendi malını kullanmaya çalışmaktadır. Bu nedenle köylüler jandarmadan çok korkmaktadırlar (s.64). Öyküde işlenen olay ise kıtlık zamanında açlıktan ölen yaşlı bir kadının sarıldığı kefenin jandarma tarafından alıp görülmesidir. Anlatıcı çocukluğundaki olayı anlatırken hala etkisi altında olduğu olayı unutamaz. Yaşlı kadın sarıldığı beyaz kefenle tam gömüleceği sırada köyü jandarma basar. Köylüler definden kaçarken jandarma onları yakalar. Yakalananlar arasında anlatıcının babası da vardır (s.65). Jandarma yaşlı kadının cesedine sarılan bezin hesabını sormaya başlar: “Millet aç ve çıplakken, bu yepyeni bezi ölüye kim verdi?” (s.66). Anlatıcının babası, dinin emirlerini yerine getirmek için kendisinin bezi cesede sardığını söylediği an bucak müdürü elindeki kırbaçla onu dövmeye başlar. Müdür, bu esnada köylüyü azarlar:

Harmandan tahıl kaçırın siz.. Davarı eksik gösteren siz.. Yol vergisi ödemeyen siz.... Civar köylüler arpa ekmegi, gilgil lepesi bulamazken; siz has ekmek yersiniz ha? Üç öğün bacanız tüter ha? Utanmadan, Suriye'ye göçer, kaçakçılık yaparsınız ha? (s.66).

Bucak müdürünün köylüleri suçladığı konular, köylülerin insanca yaşaması için zaruri ihtiyaçlarıdır. Köylünün açlığa mahkûm edilerek her şeyini vergi adıyla devlete vermesi sefaletle sonuçlanmıştır. Zor yıllarda devlet köylüye daha fazla yük bindirerek onları sömürmektedir. Ölülerin bile kefensiz defnedilmesi emredilir. Ölü kadının cesedinden alınan beze kıymetli mal teşhisi koyan jandarma, bezi ölünün cesedinden çıkartır ve ceset kefensiz bir şekilde gömülür. Cesede kefen saran kişi olduğu gerekçesiyle jandarma tarafından anlatıcının babasının evi aranır. Evde ölülerin cesetlerine sarılması saklanmış bez topu bulunur. Bunun üzerine jandarma babayı alıp götürür. Karakolda günlerce aç bırakılıp kendisine işkence edilir. Su ve yemek istediğinde ise dışkı ve sidik verilir. Babanın yedikleri midesini deler ve baba ölür (s.69-70). Böylece köylüye söylenen “Devlet gücünün ne demek olduğunu, belki ... anlarsınız” (s.68) sözü gerçekleştirilir. Köylüler ise kaldıkları taşranın düzeninden dolayı bu türden muamele gördüklerini belirtirler: “Nemiz varsa, sat; şehre göç! Şehrin hamalı, köyün ağasından hatırlıdır... Şehirde olsaydık, başımıza bu işler gelmez”

(s.70). Yazar işlediği olayla hem II. Dünya Savaşı yıllarındaki yokluğu hem de köylülerin devlet otoritesi karşısında gördüğü baskı ve zulmü anlatılır. Kıtlığa ve yoksulluğa rağmen devlet köylülere daha da sıkıştırmakta, ellerinde, avuçlarında ne varsa onlardan almaktadır. Yazarın taşra söyleminde taşralıların insan yerine konulmadığı gösterilmek istenir.

“Temel Atma Töreni” öyküsünde de taşradaki bürokrasi eleştirisi yapılır. Öykü *Dilek Çınarı* kitabındaki “50. Yıl Armağanı” öyküsüne benzer yapıdadır. Taşra köylerinden birinde yapılması planlanan mektep için ilin tüm üst düzey bürokratları köye gelmiştir. Vali, Kaymakam, Millî Eğitim Müdürü, diğer kurum müdürleri köyde açılacak mektebin temeli için hazır bulunmaktır. Köye gelen tüm isimler sırf Vali’ye görünmek için orada bulunmaktadırlar. Kişisel menfaatleri köylülerin ihtiyaçlarından daha önem arz etmektedir. Köyde yapılacak mektebin yeri, yapılış tarzı, plan programı, her şeyi hatalıdır. Mektep için ilk sorun mektebin yapılacağı yerin eski mezarlık olmasıdır. Köylüler itiraz etse de mühendisler araştırma yapmadan burayı seçmiştir. Mektebin yeri köy içindeki yolun ortasında geçtiği için köylülerin yolunu da kesmektedir. Ayrıca burası dere yatağı olduğu için sel riski vardır. Durumu öğrenen Vali sırasıyla herkese hesap sormaya başlar. Mektebin yapılmasından sorumlu kişiler ise suçu birbirine atarlar. Kaymakam, Millî Eğitim Müdürü, mühendisler, planlamacılar, işçiler kimsenin işini düzgün yapmadığı anlaşılır. Muhtar ise köye gelen misafirler için yaşlı bir kadının danasını ondan izinsiz kesmiştir. Kadının bir tosunu ise temel için kazılan kuyuya düşüp can vermiştir. Vali ise her şeyin yanlış olduğunu anlayınca temel atma töreni yapmadan köyden ayrılır. Taşra bürokrasisin ele alındığı öykü metninde bürokrasi adamlarının çürümesine dikkat çekilirken köylünün ise pasif durumda olduğu görülür. Köye yapılacak bir yatırım için köylüye hiçbir şey sorulmamıştır. Mektebin nerede yapılabileceği, köylülerin nereyi istediği gibi köylülerini ilgilendiren hiçbir şeyden haberleri yoktur. Yazar pasif ve etkisiz insanlar olarak gösterdiği vatandaşın bu halde olmasında kişisel menfaati için iş yapan, yaptığı işlere de özen göstermeyen taşradaki bürokrasiyi suçlar.

Şevket Bulut’un öykülerinde anlatılan taşra söylemi epik değil, toplumcu gerçekçi bakışla ele alınmaktadır. Yazar halk kültürü, halk inançları ve taşradaki siyasi düzen üzerine yazdığı öykülerinde taşrayı gariban halk ve zorba güçler şeklinde ikiye ayırarak anlatır. Anadolu insanı devlet nezdinde görmezden gelinmektedir. Devlet,

yoksulluk içindeki halk sorunlarıyla ilgilenmemektedir. Bunu fırsat bilen din tüccarları ise halkı sömürmektedir. Dini kullanarak halkı sömüren şeyhler halkın cahilliğinden faydalanmaktadır. Yazar halkın cahil durumda olmasını ise devlete bağlar. Köylerin çoğunda mektep olmadığı, devletin buralara yatırım yapmadığı görülür. Bu nedenle yazar, cahil kalmış halkın devlet tarafından kaderine terk edildiğini belirtir.

Şevket Bulut'un öykülerinde görülen halk inançlarına benzer konularda taşrayı anlatan Metin Önal Mengüşoğlu ise halk inançlarındaki çarpıklığı devlete değil, halkın kendisine bağlamaktadır. Taşradaki din anlayışını suçlayan yazar, taşra söylemini eleştirel bir dille ifade etmektedir. Mengüşoğlu *Gâvur Kayırcılar* adlı kitabında yer alan “Âşık Ahmet” öyküsünde halk arasında yaygın olan tekke dindarlığını eleştirir. Müslüman'a dünya ve dünya nimetlerinden uzak duyurmayı, “bir lokma bir hırka” misali yaşamayı öğütleyen dindarlık biçimine rıza gösterilmez. Böylesi bir dindarlığın bozulmuş olduğu söylenir. Öyküde tekke şeyhi Şih Aleddin karakteri üzerinden bu türden dindarlık eleştirisi yapılır. Şih Aleddin müritleri tarafından bir evliyaya dönüştürülmüş, yaptığı mucizelerle anılmaktadır. Oysa Şih Aleddin okuma yazma bilmeyen, sahtekâr biridir. Halkın cahilliğinden faydalanıp onları kendine bağlamakta, dinle onları kandırır. Böylece mal ve mülklerine konar (s.40-42). Bozulmuş olan tekkelerin yanlış kişilerin eline geçince halkın başına neler geleceği gösterilmektedir. Yazar ise halkın gözü kapalı şekilde şeylerin peşinden gitmesini eleştirir.

Rasim Özdenören'in öykülerinde taşra epik bir söylemle değil, toplumcu gerçekçi bir söylemle konu olur. Özdenören'in öykülerinde taşradaki aileler yokluk ve zorbalık içinde, ilkel koşullara sahiptir. Taşra yazarın öykücülüğünde gerçekçi bir dil ve çatışma kurgusu ile var olur. Özdenören'in öykücülüğünde taşrayı anlatmaya başladığı kitabı *Çok Sesli Bir Ölüm* kitabıdır. Özdenören bu kitabıyla İslâmî duyarlıklı öykü geleneği içinde ayrı bir yere sahip olur. Anadolu taşrasının sefalet, acımasızlıklar ile anlatıldığı öykü metinlerinde taşra devletin gidip görmediği, bilmediği yerler olarak tasvir edilir. Özdenören taşraya yönelme sebebini şöyle anlatmaktadır:

Üçüncü öykü kitabım Çok Sesli Bir Ölüm'de köy öykülerini denemeye çalıştım. Genelde köylü sathidir, o sadece kahrın ve zilletin acılarını çekmek üzere yeryüzünde mevcuttur. Ve o haliyle işlenmeye müstehaktır gibi bir anlayış vardır. Halbuki ben bu kitapta o insanların da bir iç dünyası olduğunu hatırlatmak istedim (Dirin, 1999a: 56).

Kitapta verilen dört öykünün üçünde (“Çok Sesli Bir Ölüm”, “Sabah Aralığı”, “Kan”) taşradaki ekonomik yapıya ve insanlıktan uzak düzene eğilir. Öykülerde toplumsal düzeyde yaşanan değişimin taşrada yaşayan aileler üzerindeki etkileri anlatılır. Merkezden uzak yerlerde değişim kendisini zorbalık ve yoklukla gösterdiğine tanık olunur. Yazılan öykülerle taşradaki yaşamın ve düzenin pek de iyi olmadığı gösterilmek istenir.

Kitaptaki “Çok Sesli Bir Ölüm” öyküsünde yazar, taşranın kendi yağında kavrulan, coğrafya ve iklim şartlarında bin yıl önceki koşullarıyla yaşayan insanların yaşayışlarına odaklanır. Öyküde Anadolu taşrasında yaşayan insanların hastalıklarla boğuşurken nasıl öldükleri yansıtılır. Tedavisi mümkün olabilecek bir hastalığın taşradaki imkânsızlıklar nedeniyle nasıl büyüdüğü ve bir aileyi yok etme eşiğine getirdiği anlatılır. Yazar, işlediği öykü metninde sert doğa koşullarına insanların nasıl dayandığını da göstermek ister.

Rasim Özdenören, “Çok Sesli Bir Ölüm” öyküsünde “M” iline bağlı, “D” ırmağıyla kapalı, etrafındaki köylerden ve kentten uzakta, yolsuz, altı-yedi hane ve yirmi kişiden oluşan bir mezrayı konu edinir (s.7). Öykünün girişinde dağlarla çevrili olan mezranın etrafındaki tabiatın tasviri yapılır. Yapılan tabiat tasvirlerinde tabiat olumsuz izlenimlerle aktarılır. Yapraklar toza bürünmüş, ırmak kurumaya yüz tutmuş, çamurlu akar: “Doğa büsbütün ölümcül bir görünüm” içindedir (s.7). Yapılan tasvirlerin olumsuz betimlemelerle aktarılması öykünün ruhuna uygun olarak verilmiştir. Nitekim Özdenören’in öykülerinde tasvir olayın ve karakterlerin ruhsal atmosferini göstermek için yapılmaktadır. Bu öyküde de Özdenören, ele alacağı konuya hazırlık için coğrafyanın ve iklimin insan üzerindeki olumsuz etkilerini önce verir. Mezra; etrafındaki dağlar, zor yamaçlar, kış aylarının sert koşulları ile çetin bir yerdedir. Mezranın tepesinde bir jandarma karakolu bulunmaktadır. Burada ailesiyle yaşayan Şehmuz adlı karakter iki beygire sahiptir, bunları karakola günlük kiraya verir. Şehmuz, eşi Hatiç ve oğlu Kamber ile tarlada çalışırlar. Bir gün tarlada iken Şehmuz yığılıp kalır. Şehmuz’un ara sıra aniden onu yıkan, nükseden bir hastalığı vardır. Oğlu Kamber çevre köylerde yaşayan halk hekimi Bakaç Ali’ye haber vermek için yola koyulur. Bakaç Ali’nin kendi hazırladığı ilaçlar ve otlar ile Şehmuz biraz toparlanır ancak durumu kötüdür. Bu nedenle Bakaç Ali’nin tavsiyesiyle Şehmuz ve

oğlu Kamber kentteki hastaneye yola koyulurlar. Askerlerin kötü kullandığı bir beygirle yola çıkılınca beygir onları götürmekte zorlanır. Yolda yağan yağmur ve olmayan yolun kötü koşulları nedeniyle Şehmuz'un durumu iyice kötüleşir. Ağzından kan akmaya başlar. Geri dönmeye karar verirler. Öykü Şehmuz ile oğlu Kamber'in yolda yaşadığı zorluklar içinde son bulur. Bir çözüme ulaştırılmayan öykü gerilimli bir halde bitirilmiştir.

Öyküde yer alan yerin yolları yoktur, evleri ise derme çatmadır. Elektriksiz, susuz bir yerdir burası. İnsanlar kışın ekmeksiz, susuz kalmaktadır. Diğer köylerle hiçbir iletişimleri yoktur. Burası bin yıllar önceki yaşam koşullarına sahiptir. İlkel şartların hüküm sürdüğü coğrafyada devlet sadece karakol ile vardır. Karakolun ulaşımı da köylülerin beygirleriyle karşılanmaktadır. Köylüler hastalandığında uzak bir köyden gelen Bakaç Ali adlı halk hekimi onlara bakmaktadır. Kışın zorlu şartlarında ise köylüler tamamen Allah'a emanet bir şekilde yaşarlar. Yazar, Şehmuz ve ailesinin yaşadığı evin tasvirini vererek mezradaki insanların yokluk içindeki yaşamlarını gösterir:

Burası, karanlık, tek gözlü, uzun bir damdı. ... İçeriye girince, birdenbire herhangi bir şey görülmüyordu. ... Duvarlar badanasızdı. Kerpiçlerin şurasından burasından fırlamış saman parçaları, tuhaf, kıllı bir görünüm veriyordu odaya. Yere, kirli, üstü toztoprak, boz bir keçe atılmıştı. Bir duvar dibinde, bir gaz lambası duruyordu, bu lamba geceleri bile, çok gerekli olmadıkça yakılmazdı (s.11)

Öyküdeki taşra söylemi, toplumcu gerçekçi bir bakışla verilmiştir. Özdenören, sol romanlarda gösterilen köy gerçekçiliğine benzer bir anlayışla bu öyküsünü kurgulamıştır. Öyküdeki insanların Allah inancı dışında yaşadıkları koşullar sol romanlardaki benzer dramlarla yansıtılmıştır. Bu bağlamda yazarın bu metni taşranın acı ve yoksulluk içinde olduğu söylemine uygun bir metindir. Gerçekçi gözlemlerin olduğu öyküde işlenen olayla modern zamanda Anadolu'da yaşayan insanların ne halde oldukları açıklanmaya çalışılmaktadır. Yoksulluk, yokluk, çaresizlik ve hastalık ile gösterilen taşra, devlet imkânlarından uzaktır. Mezranın yolsuz, hastanesiz, yatırımsız olması devlete yapılan bir eleştiridir. Devlet burada kurduğu karakol ile var olurken buraya yol, hastane, elektrik, su gibi temel ihtiyaçları bile getirilmemiştir. Bu yerlerde yaşayan insanların payına ölüm düşmektedir. İnsanlar ölümün pençesinde, başlarına gelecek belaların çaresizliği ile yaşamlarını sürdürürler. Yazar, bu yönde anlattığı taşra söylemiyle diğer İslâmî duyarlıklı yazarlardan ayrılmaktadır.

Kitaptaki “Sabah Aralığı” öyküsü de taşraya eğilen bir öyküdür. Özdenören taşraya bu kez daha dramatik ve daha sert eleştiriler getirerek bir olayı anlatır. Öyküde anlatılan olayda taşradaki toplumsal düzen ve adalet anlayışı eleştirilir. Ailedeki oğullar tarla işlerinde çalışmak istememeleri nedeniyle kente çalışmaya gitmişlerdir. Oğulları tarafından terk edilen Halil ve karısı köydeki düzen sebebiyle evlerinde kaçak mermi bulundurur. İhbar üzerine baskına uğrayan Halil ile jandarma arasında çatışma yaşanır. Jandarma ile çıkan çatışma sonucu bir askerin kaza kurşunuyla başka bir asker ölür. Ölen askerin Halil tarafından öldürüldüğü iftirası atılır. Olayın ardından Halil kaçarken kardeşinin bulunduğu kentte yakalanır. Halil ile karısının kaçışı sırasında ikisinin geçmişi, oğulları, yaşanan çatışma, diyalog ve iç monolog teknikleriyle öğrenilir. Halil’in köydeki düzene, adalete, devlet gücünün zorbaların yanında olmasına, toprağa ve oğullarına karşı duygu ve düşünceleri yazarın taşraya dair söylemlerini ortaya koyan nitelikte anlatılır.

Taşradaki toplumsal düzen ve devletin adalet mekanizmasının işleyiş biçimine eleştiriler getiren metinde taşranın olgusal karşılığı zorbalık olarak gösterilir: “Tanrının adaletine sığınmanın ne demek olduğu bir yerde işler hep böyle mi olur” (s.36) sorgusu içinde bulunan Halil düzen karşısında çaresizdir. Toprağa bağlı düzen aileler arasında gücü belirlemektedir. Toprak meselesi, zorbanın daha zorba olmasına, gariban halkın ise hakkını ararken yok olmasına sebep olur. Toprak meselelerinden dolayı insanların öldürülmesi taşra için sıradandır. Kan davaları toprak meselelerinden olmaktadır. Köydeki adalet düzenine uymayanların sonu ise ölümdür. Halil’in iki oğlu bu nedenle köyden ayrılmışlardır.

Taşra, Özdenören’in öykülerine kesinlikler ve acımasızlıklar ile vardır. Taşra insanları Tanrı’dan uzaklaştıran yer olarak gösterilir:

Hırslı birsi değildim ben. Ama Tanrının varlığına aldırmayan insanların yaşadığı yerde, eninde sonunda seni de hırs bürüyor, gittikçe daha çok edineyim diyorsun, gittikçe daha çok.. sonunda, kendi etini, kendi kanını da yitip tüketiyorsun.. bunu anlarsan eğer, böyle oluyor. Kendi çocukların sana karşı çıkıyor. Seni korumakla görevli olanlar sana kurşun sıkıyor (s.39-40).

Taşra kanunlarında insanların gözü hırs bürünür. Burası insani merhamet ve adalet ile değil güç ile sağlanan ilişkilere sahiptir. Yazar taşradaki inancı sorgular: “İnsan, Tanrı’yı yok sayan bu kadar insan arasında yaşayınca umutsuzluğa kapılıyor.

İnsanı yoran, pelteleştiren bu oluyor belki” (s.40). Öyküde inanç bağına değil insan gerçekliğine vurgu yapılmaktadır. Taşra her haliyle zorbalık ile tasvir edilir. Devlet ve devletin adalet anlayışı bile bu zorbalık karşısında güçten yana tavır koyar.

“Kan” öyküsünde ise “Sabah Aralığı” öyküsüne benzer bir atmosfer çizilir. Bu öyküde de bir aile konu olur. Zeynel ve karısı iki oğlu tarafından terk edilmiş, satın aldıkları tapusuz, küçük bir tarla ile geçimlerini sağlarlar. Yoksulluk ve sefalet içinde bulunan ailenin en büyük sorunu yeni satın aldıkları tarlanın üzerinden devletin yol yapacak olmasıdır. Arazileri tapusuz olduğu için hiçbir şey yapamamaktadırlar. Ailenin yaşadığı sefalete uygun olarak öykü güz mevsiminde geçer. Yazar güz mevsimi tasvirleri vererek ailenin yaşadığı yokluğun derecesini anlatır. Aile tasvir edilen doğa gibi hüznü bir haldedir: “Islak güz yaprakları dökülüyordu. Az önce yağmur yağmıştı çünkü. ... Yarısı dökülmüş yapraklarıyla topraktan başlarını kaldırmış ağaçlar, şaşkın, üzgün bakınıp duruyordu bu kurşun rengi gökyüzüne ve herşeye boşvermiş eşyanın donuk yüzüne” (s.51). Özdenören taşrayı bitmeyen acılar ve ailelerin parçalanması şeklinde ele alır.

Yazar insanın acı karşısındaki tepkilerine önem verdiği için taşra insanının zorluklar karşısındaki mücadelesini olumlu bir anlayışla değerlendirir. Taşranın zorlu koşulları, insanların yoksulluk içinde geçen hayatlarına rağmen mücadeleden yılmayan, sürekli daha iyisinin umudu içinde olan insanlar bulunur öykülerde. “Çok Sesli Bir Ölüm” öyküsündeki oğul Kamber babasını kurtarma umudu ve babasından sonra tek başına ailesine bakmanın bilinci içindedir. “Sabah Aralığı” öyküsündeki Zeynel, uğradığı haksızlık karşısında susmayan, mücadele eden, bu uğurda gerekirse ölüme giden biridir. “Kan” öyküsündeki kadın karakter ise ailenin yaşadığı yoksulluk içinde tarlada çalışmaktan bıkmayan, kocasının çalışma azmi göstermemesi durumunda onu cesaretlendiren, oğlunun yaptıklarıyla yüzleşip aileyi ayakta tutan biridir. Bu yönleriyle öykülerdeki insanların taşra söylemine dair olumlu tarafları vardır. Ancak yazar işlediği fon karakterlerle de taşrada olumsuz tiplerin de varlığını saklamaz. İftira atan, toprak hırsıyla gözü dönen, ailesinin durumunu kullanarak onları zor durumda bırakan oğullar ile taşranın gerçekliklerini de öne çıkartır. Öykülerdeki taşra söyleminin insan yönünün olumlu yaklaşımları ise daha fazladır. Yazar taşranın

koşullarına ve yaşam pratiğine olumsuz yaklaşırken buradaki insanın mücadelesine, inancına bağlı oluşuna, geleneklerini sürdürme anlayışa değer verir.

Sezai Karakoç'un "Kasaba Edebiyatı" adlı yazısının öykücülüğünde etkili olduğunu belirten Hüseyin Su (2015:20), Rasim Özdenören'den farklı taşırayı işlemektedir. Taşırayı hikmet söylemi bağlamında işleyen Hüseyin Su, öykü tarzıyla oldukça dikkat çekici bir yazardır. İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde taşradaki yoksulluk teması genellikle toplumcu gerçekçi bakışla verilmektedir. Fakat Hüseyin Su'nun öykülerinde yoksulluk, taşranın yaşam öğretisine dönüşmüş, hikmet ve gelenek ile birleşmiş bir tavırla ele alınmaktadır. Yazar yoksulluğun trajedisini anlatırken insanların tevekkül ve tefekkür içinde yoksulluğu karşılaması durumunu taşra insanını yüceleştiren bir duyguyla ele alır.

Hüseyin Su'nun *Tüneller* kitabı bir yoksulluk anlatısıdır. Her öyküde yoksulluğun dramatik izleri insanlarda belirlemektedir. Kitabın "Ana Üşümesi" adlı öyküsünde köyde yaşayan ve kocası ölmüş dul bir kadının beş çocuğuyla olan yaşam mücadelesini anlatır. Yoksulluk kar imgesinin verdiği üşüme hissiyle anlatılır: "Kapıyı arkasından çekince açılan boşluğu doldurarak içeriye doğru yürüdü kar. Tüm bedeni birden üşüdü". (s41). Kar ve üşüme, evin fiziki durumunu vermesinin yanı sıra yoksul insanın üşümeyle anlatılması önemli bir imge olarak öne çıkar. Ayrıca soğuk ve üşüme yalnızlığı ve yaşam mücadelesinin sertliğini anlatır. Kapının açılmasıyla içeri giren kar da dışarıdan kadına dair olan bir kısıtlanmışlık hissini gösterir. Çünkü öyküde yoksulluk içindeki kadına köydeki erkekler tarafından sürekli bir baskı vardır.

Öyküde yoksulluk bir kader olarak görülür. Dünyaya yoksul gelmenin insandaki sonuçları verilirken bunun bir imtihan dünyası olduğu idraki sunulur. İnsanların bu haldeyken verdikleri yaşam mücadelesi, yoksullukta yaşadıkları düşünce ve duygular onların diğer dünyadaki kaderini belirlemektedir. Bu idrakle verilen metinde kadın ve çocukların düşünceleri ve hareketleri onların yaşamalarına devam etmelerini sağlar. İşin hikmeti ise kış mevsiminin bu insanlar üzerindeki sert etkisi bir hikmettir. Kar evi tümünden sararak sanki onu dışarıdaki kötülüklerden korumaktadır: Yazar ev tasviriyle yoksulluğun durumunu gösterir:

Sıvaları dökülmüş, duvarları yarılmış bu küçük evin üzerine kış, uzun ve soğuk gecelerde, uğultusunu daha da arttırarak, sanki inatla yüklenirdi. Duvardaki küçük

cam parçalarına vuran kar taneleri, sabaha değin, ‘Kapıyı açın’, diye fısıldardı. Kapı aralığından, duvardaki yarıklardan, yarısı karla örtülmüş el kadar camlardan yaratıklar içeriye gözetlerlerdi. Duvarın diplerinde yığılan karlar, elleri değnekli, uzun ak sakallı yaşlılardı. Kapı bir kez açılrsa doluşacaklardı içeriye tümü. Değneklerinin ucuyla şu cam parçalarını neden iterek kırmazlar, duvardaki yarıklara sokarak uçurmazlardı gürül gürül? Fırtına, iğreti duran şu damı nasıl da kaldırıp götürmezdi köyün altındaki düzlüğe dein?” (s.42).

Soruların arkasında hikmetli bir söylem vardır. Mazlumları, yoksullukları, yoksunları koruyup gözetken Allah, kadını ve çocuklarını da her şeye rağmen korumaktadır. Kadının korunmaya ve kollanmaya muhtaç oluşu, savunmasız bir varlık olarak anlatılışı onu koruyan Allah olduğunu gösterir. Taşra insanlarını Allah’a iman etmesini ve O’ndan beklemelerini bir ailenin korunmasını göstererek anlatır. Yokluğa rağmen kadın çocuklarına annelik Yapmaktan, direnmekten ve umutlu olmaktan vazgeçmez: “Kızlarının dördü bir yatakta yatarlardı. Kalkar, açılanların üstünü örter, yataktan düşenleri yerleştirirdi yerlerine. Bazen hıçkırarak, bazen gülümseyerek uyuyan çocukların başlarını okşar, gözleriyle severdi” (s.43).

Kitaptaki “Tüllerin Arkası” adlı öyküde ise yoksulluğun insanın onurunu nasıl etkilediği gösterilir. Öyküde yoksulluk derin bir trajedi ile verilir. Ayrıca yoksulluğun çocuklar üzerindeki etkisi anlatılır. Yoksulluğun verdiği ezikliğin köle efendi ilişkisini doğurduğunu, borç almak, borç istemenin insanı ezen yükü derinlemesine anlatılır. Öyküde gösterme metodu kullanılır ve çocuğun gözünden ev ahalisinin yoksulluğu gösterilir. Çoklu anlatıcının olduğu metinde yoksulluk çocukluğun gözünden verilir. Çocuğun gözünden babanın hali, başkasından borç istemenin acısı, ev ahalisinin yaşadığı tükenmişlik anlatılır.

Öyküde yoksulluk, efendi-köle diyalektiğini doğuran borç almak ile kurgulanır. Ev sahibinin alacaklının borcu tahsil etmek için eve gelmesinde babanın hissettiği duygular, efendisi karşısında boynunu büken köleye benzetilir. Alacaklının eve gelmesi durumunda babanın hali şöyle anlatılır:

(kurşun rengi ağır bir hava kapladı evin içini. gelenleri başköşeye buyur etti baba. kendisi de karşılarna oturdu. âdeta korkulu bir hüznle örtülmüştü babanın yüzü. kül gibiydi. bu üçüncü gelişleri olan konuklara borcu vardı. ezim ezim eziliyor bür bür bükülüyordu karşılarında. umarsızlıktan doğan güçsüzlüğün daralttığı bir konumda, iki ayağı bir pabuçtaymış gibi tedirgindi. diken üstünde oturuyordu sanki. (s.16).

Ev sahibi köle gibi bükülürken alacaklı kızgın, tehditkâr bir üslupla babanın onurunu zedeler. Yoksullukta kaybolan onur, en acı his olarak tasvir edilir (s.35). Öyküde yoksulluğun kölelik ve efendilik ilişkisini doğurduğunu gösteren bir diğer durum, köy giderlerini ödeyemeyen babanın bulguruna ortak olmaya hak bilen Muhtar'ın konuşmalarıdır. Muhtar, alacağın ödenmemesi karşısında “yok mok bilmem, alırım yorganını!” (s.17) sözleri efendinin alacaklı üzerinde her anlamda egemen olduğunu düşündüren durumu gösterir. Yoksul ve borçlu, alacaklı karşısında hiçbir hakka sahip olmaz. Böyle bir ilişki efendinin kölesine bedeni, insanlığıyla sahip olması üzerinden verilir. Borçlu yoksul olduğu kadar yoksundur da. Muhtarın bir efendi gibi hükmettiği babanın bulguru elinden alınır. Bulguru elinden alınan ailenin hali çocuğun gözünden gösterilir:

Anne, tülbindinin ucuyla gözlerini kurularak bulgur çuvalının ağzını bağladı. Bab, hurdahaş olmuş; bir et yığını gibi olduğu yere çöküvermişti. Çocuk, önce anneyi, sonra da babayı acıyla süzdü. Onlarsa çocuğa bakamıyorlardı. Daha fazla utandırmamak için, açık kalan kapıları dışardan çekerek çıktı. (s.17-18).

Anne babanın utanarak ezilmeleri çocuğu da psikolojik anlamda etkiler. Anne babanın çocuklarına bakamayacak kadar yere yığılması, yoksulluğun yarattığı utancı, ezikliği gösteren önemli bir izlektir.

Muhtarın bulguru almasından sonra çocuk evde çay şekerinin kalmaması nedeniyle ödünç şeker istemeye gider. Yoksulluğun anlatısı çay içme üzerinden verilir. Şeker olmayan evde çay içme tutkunu içindeki baba, komşudan borç şeker almaya oğlunu gönderir. Öyküde şekersiz kalmak, şekersiz çayın verdiği acı gibi hayatın acılığı ile anlatılır. Borç şeker istemeye giden çocuk yolda yürürken arkadaşlarının kuşlara tuzak kurduğunu görür. Çocuk burada tuzağı sorgularken borçlu olmanın bir tuzağa girmek olduğu, tuzak içindeki ailenin alacaklıları olan efendilerinin merhametine kaldıklarını gösteren detaylar dikkat çekicidir. Çocuk tuzak halini düşünürken borç isteyecek olmasının kendisinde yarattığı travma anlatılır. Çocuğun yaşadığı travma ile olayın trajedisi okuyucuyu sarsar:

Ödünç istemeye her gidişinde olduğu gibi yine, bir utangaçlık sarmıştı benliğini. Her zaman böyle olurdu. Her gidişinde içinde bir şeyler yitirdiğini sanırdı. Ödünç isteyeceği eve vardığında isteyeceklerini, nasıl isteyeceğini, kapıyı yavaş yavaş tıklatıp, içeriye bir gölge gibi sessizce girip ve yine yavaşça kapının arkasına geçerek ayakta durup, terleye terleye söyleyeceklerini bir bir hazırlamaya çalışırdı. Bir

yandan yürür, bir yandan da bunların tümünü kendi duyacağı bir sesle yinelerdi. Ödünç istemeye her gidişinde; yolda yürüyüşü ile normal yürüyüşü arasındaki ayrımın başkalarınca da anlaşıldığını sanarak gözlerini ayakuçlarından ayırmazdı (s.19).

Çocuğun yaşadığı travmasıyla insanın çocukluktan kalma yoksulluğun ezici utancı ve büyümenin zorluğu verilir. Böyle büyümek, böyle yaşamak acılı bir yaşamı doğuracaktır. Çocuk çay şekeri borç isterken yaşadığı travma, isteme anındaki cümlelerine yansır: “babamın selâmı var. Çay şekeri bitti de. Bakkalda da yokmuş. Kasabaya gidinceye değin yirmi beş şeker istedi” (s.20). Yoksulluk kendi içinde bir gurur taşımaktadır. Çocuğun yalan söylemeye yeltenmesi içindeki gururun başkaları karşısında ezilmesine fırsat vermemek istenmesinden kaynaklanır. Buna rağmen çocuğun çay şekeri istemesi onda büyük sancı yaratır:

Bedeninin her yanından ter yürümüştü. Su içinde kalmıştı. Alnındaki, yanaklarındaki terleri elinin tersiyle silmeye çalıştı. Boşunaydı çabası. Boynundan aşağı da ter yürümüştü. Sırtından ter akıyordu. Tüm giysileri yapış yapıştı. Giysilerinin içinde bunalıyor, bir an önce dışarı çıkıp derin derin soluk almak istiyordu (s.20).

Hüseyin Su, taşra insanlarının yoksulluğunu anlatırken onların onur ve gurur içindeki insaniliklerini sürekli imtihan eder. İnsanlar erkek, kadın, çocuk fark etmeksizin var olmanın acısı içinde onurlarından vazgeçmezler.

“Bir Bulanık Akıntı” öyküsü de “Ana Üşümesi”ne konu olan kadının bir başka öyküsüdür. Öyküde her şeyiyle doğaya bağlı olarak yaşayan köye sel vurmuştur. Bütün köylü mağdur olmuş, ekinleri zarar görmüştür. Sel her şeyi silip süpürmüş arkasından leşler, pis kokular, harap olmuş yıkıntılar bırakmıştır. Öykü dul bir kadın üzerinden anlatılır. “Ana Üşümesi”nde kar ile mücadele eden kadın burada sel ile mücadele eder. Böylece yoksullun değişmeyen acı kaderi de farklı öykülerde aynı temayla anlatılmış olunur. Sel köyü yakıp yıkmıştır. İnsanların hali içler acısıdır: “İnsanların yüzleri, sele uğramış bitkilerin yaprakları gibi; kirlenmiş, semli, başları sarkmıştı” (s.74). İnsanlar başlarına felaketi sorgularken şikâyet etmeden sakin ve suskun bir şekilde düşüncelere dalarlar: “Adını yazgı koyup gözlerini indiriyorlardı önlerine” (s.75).

Köyü yıkan selden sonra ise hikmetli bir halin anlatısı verilir. Selden sonra güneşin ortaya çıkması, ebemkuşağının iki tepenin ardında görülmesi bir hikmetin

yaşanacağını gösteren motifler içerir (s.76). Her felaketten sonra bir mucize gibi yeni bir yaşam, yeni bir canlılık olacağını müjdecisi gibidir. Selin harap ettiği yıkıntılar, bıraktığı leşlerin verdiği pis kokular güneşin doğması gibi yine tabiat tarafından yok edilecek, arkasından daha ferah kokuların ve görüntülere imkân verecektir. Yazar tabiat ile kaderi eş değerde tutup yok edici hadisenin yine yapıcı bir hadiseye dönüşmesinin aynı güçle sağlandığını anlatmak ister. Tabiat köylünün kaderini belirler.

Köyde yalnız fakirlerin değil, zenginlerin herkesin bir felaketten aynı oranda etkilenmesi ise ölüm gibi bir gerçeklik gibi herkesin aynı şekilde etkilenmesi bir diğer hikmettir. Borçlu, alacaklı, efendi, köle herkes eşit şekilde mağdur olur. Bu bir anlamda yeryüzündeki eşitsizliğin bir anda nasıl eşitlenebileceğini, insanların kendilerinin kurduğu sistemin bir anda nasıl yıkılabileceğini, efendinin, kölenin her an yer değiştirebileceğini anlatan bir felaket izleği ile verilir.

Necip Fazıl'ın bazı öykülerinde de köy ve kasabanın hallerine odaklanılmaktadır. Yazarın “Kör” adlı öyküsünde kurşun dökmek, falcılık gibi batıl inançlarla taşra temsil edilmektedir. Öykü karakteri Zehra Teyze'nin küçükken üzerine kurşun döken kadından dolayı sol gözü kör olmuştur. Ancak kendisi de bu işi uzun yıllardır yapmaktadır. Kurşun dökmekle meşhur olan Zehra Teyze, kendisi için kurşun döktüğü bir günde evlendiğini görür. Ertesi gün köylülerin evine gittiğinde onu gelinlikle ölmüş görürler. Yazarın taşrayı söylemi bu öyküde olumsuz niteliklerle doludur. Necip Fazıl'ın öykülerinde köy, kasaba gibi mekânlar bir arka fon olarak kullanıldığından söylem üretimi pek görülmez.

Mehmet Ay'ın *Yol, Yağmur ve Hüzün* kitabındaki “Gerekçe” adlı öyküde taşranın dinî katılığı konu edinilir. Köydeki din anlayışı nedeniyle Bekir adlı bir genç namaz kılmayı bırakır. Köyde geçen öyküde cami imamı saçları uzun olanları komünist oldukları gerekçesiyle camiye alınmayacağını bildirir (s.409). Bu kararı saçma bulan Bekir bunun üzerine imamı köyün bir yerinde kıştırıp döver. İmamın köyün ağasına durumu bildirmesi üzerine ağa camiye gençlere yasaklar. Bekir de köyü terk ederek kente yerleşir. Kentte yeni bir Bekir vardır ve namazı bırakmıştır. Konusu itibarıyla oldukça ilginç olan öykü, imam-ağa ilişkisi, imamın fetvalarının niteliğine

odaklanarak köydeki bir nevi cahilliğe odaklanır. Sebep sonuç ilişkisiyle bir olayın öyküde taşra söylemi bağnazlıkla işlenir.

İsmail Kılhoğlu'nun *Ateş Yalım Üstünde Bir Toplantı* kitabında taşra yoksulluk ile gösterilir. “Kesit” öyküsünde oğulları askerde olan anne ile babanın ona para göndermek için yaptıkları uğraşları anlatır. Terhis olmayı bekleyen Zekeriya ailesine mektup yazarak hem askerlikteki edindiği borçlarını ödemek hem de yol parası için ailesinden para ister. Ancak aile yoksulluk içinde kıvranmaktadır. Köydeki kimseden borç para alamayan aile kente gidip buradaki tanıdıklarından da borç ister ama umduklarını bulamazlar. Birikmiş birçok borcu bulunan aileye kimse borç vermez. Terhis zamanı Zekeriya para alamadığı için eşyalarını satar ve öyle yola çıkar. Ancak ailesinin durumunu tahmin ettiğinden köye değil başka bir kente gidip çalışmayı düşünür. Fakat birlikte yola çıktığı diğer asker arkadaşının eylemlerinden dolayı Zekeriya'nın köye değil şehre gidip çalışmayı seçmesi iyi neticeler vermeyecek ve bir ailenin dağılacağı izlenimi verilmektedir. Yazar taşradaki yoksulluğun bir aile dramına dönüşmesini anlatarak değişim ve dönüşümün arkasında yatan nedenlerden birinin yoksulluk olduğunu anlatmaktadır.

Öykülerde taşra hayat şartları ile kötü, insan imgesiyle iyidir. Yazarların “yerli insan” imgesi etrafında işledikleri olaylarda yoksulluk dikkat çekmektedir. Taşra insanları devletin yatırımlarında uzak, bakımsız ve ilgisiz olarak işlenmektedirler. Taşra söyleminde en önemli özellik ise dindar insanların yoksul hayatlarıdır. Modernleşmeden ve inkılâpların ruhundan ayrı geleneksel bir yaşam sürdüren halkın bakımsız, ilgisiz, yoksul olmasının nedeni yazarlar tarafından dindarlığa ve gelenekselliğe bağlanır. Modernleşmenin henüz taşraya girmediği yıllarda taşra yüceleştirilirken buranın yoksulluğu ve bakımsızlığı da gözler önüne serilir.

5.3 Ev Metaforu: Ev’e Dönenlerin ve Ev’de Kalanların Huzurlu Sığınağı

İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde ev metaforu oldukça işlevli bir şekilde kullanılan bir imgedir. Yazarlar ev metaforu ile modernite, kimlik ve mekân söylemini birlikte inşa ederler. Öykü metinlerinde ev tasvirleri öykünün ruhunu ve karakterlerin kimliğini göstermek için sıkça kullanılmaktadır. Bu bakımından ev ve evin anlamı

üzerinde durulması gerekmektedir. Çalışmanın bu kısmında yazarın ev metaforuyla gösterdiği söylem biçimleri analiz edilecektir.

Ev, insan-mekân ilişkisinin en çok anlam kazandığı yerdir. Ev insanın var olduğu, güvenlik ve barınma ihtiyacını karşıladığı yuvasıdır. Ev insanın özel alanı olup mahremiyeti ile doğrudan ilişkilidir. İnsan için nihai ve merkez konum demektir. İçinde yaşayanların birliğini, bütünlüğünü temsil eden yuvadır. Evlerin yapısı, düzenlenişi toplumların medeniyet algılarını, ruhsal durumlarını, zihniyet yapılarını gösteren bir imge olarak öne çıkar. İnsanlar yaptıkları evlere benzerler. Evlerde zamanla biriken anılar, ev üyelerinin acı tatlı hatıraları mekânın verdiği anlamlarla üretilir. Evlerle oluşan manalar, insanın terk edemeyeceği bir yaşam alanına dönüştürür evi. Bachelard'a göre "Evimiz bizim dünya köşemizdir. Bizim ilk evrenimizdir" (Bachelard, 1996: 35). Gaston Bachelard'ın *Uzamanın Poetika* kitabında evin bir ruhu olduğu belirtir (Bachelard, 2008: 119). "İnsan dünyaya fırlatılmadan önce evin beşiğine yatırılır. ... İnsan, doğduğu evi düşlediğinde, düşlemin en derin yerinde o ilk sıcaklığa döner, maddi cennetin o ılık maddesinin ilk sıcaklığının bir parçası olur çıkar" (Bachelard, 2008: 42). Bachelard metafizik bir yönelimle evi bilincin oluştuğu yer olarak gösterir. Hatta ev bilincin kendisidir. Bu nedenle insan evden uzaklaştıkça geriye büyük bir özlem duyar.

Ev imgesi insanının zihninin mekânsal algısını belirlediği gibi insanın bir yere aidiyet hissetmesine, bir kök bilinci ile hareket etmesine yarayan önemli bir alandır. Hafıza, bilinç ve kök insanın mekân algısına göre şekillenirken ev imgesi bir yuva biçimi olarak insanın doğuştan ölümüne dek anlam bulduğu yerdir. İnsan yaşadığı eve duyduğu bağlılık hissi ile kendilik bilincini oluşturur. Nitekim aidiyet duygusu ile insanda bir kimlik bilinci gelişir. Bu nedenle öykü metinlerinde ev imgesi daha çok kimlik söylemi ile ilişkili şekilde anlatılmaktadır.

Ev metaforu yerlilik bağlamında yorumlanan bir metafordur. Murat Erol'a göre "Evle kurmuş olduğumuz bağ, evin tarihi, evin diğer fertleriyle kurulan ilişki ve etkileşim, onların ev geçmişleri, evin muhiti, mahalli, şehri ev'i sadece bir ev olmaktan elbette çıkarmaktadır ki ev çoğu zaman 'vatan, millet, bu topraklar'dır" (Erol, 2018: 37). Yerlilik söylemi içinde önemli olan ev metaforu modernizme karşı sığınılan kale işlevi görmektedir. Modern hayat tarzının olduğu kent içinde yabancılaşmak

istemeyen insanlar, modernizmin nüfuz edemediği eve sığınır. Rasim Özdenören'in *Gül Yetiştiren Adam* (2011a) romanı da bu bağlamda ev ile var olan, ev ile anlam bir adamın hikâyesidir.

İslâmî duyarlıklı öyküde evden çıkmayan ancak evle kurduğu ilişki biçimiyle evin dışarıdakilerle mukayeseler kuran bir algı bulunmaktadır. Evin tasviri çoğu zaman memleket, vatan, ülke gibi yerlilik kavramıyla dolaylı şekilde beliren sözcüklerle yapılmaktadır. Yazarlar ev metaforunu, mekân söylemini oluşturdıkları bilinçle, yersiz-yurtsuzluk, sürgünlük, göç, aidiyet, kolonyalizm gibi noktalardan hareket ederek kurarlar. Çoğu zaman realiteden uzak romantik bir algıyla benimsenen ev, yazarların düşünsel farkındalık ile kurduğu bir düşünce dünyasını temsil etmektedir.

Öykülerde ev salt bir yapı değil “ev’e dönüş” ile anlam bulan düşünceyi izah eden bir metafordur. “Ev’e dönüş” yerlilik söyleminde önemli bir kavramdır. Beşir Ayvazoğlu, Türkiye’deki yerlilik bilinci konusunda öne çıkarılan ve “Bütün inançlarından soyunmuş olarak gittiği” Paris’ten yeni bir adam olarak dönen Yahya Kemal’i “eve dönen adam” olarak tarif eder (Ayvazoğlu, 1995: 39). Yahya Kemal “mektepten memlekete”, “dışarı”dan “ev’e dönen” bir adamdır. D. Mehmet Doğan’a göre “Memlekete dönmek, eve dönmektir. Ev fert için söz konusudur, millet için ev memlekettir” (2018: 20). Bu bağlamda söylenebilir ki eve dönmek, kendine dönmek ve kendini bilmek ile özdeşleştirilmektedir (Erol, 2018: 37).

Ev kelimesinin Türk kültürü içinde çok fazla yer işgal ettiğini belirten Ömer Lekesiz, *Sevgili’nin Evi Ev –Kâbe Simgeciliği Üzerine Bir Çözümleme* adlı kitabında ev kelimesinin kültür içinde birçok eş anlam, deyim, dua, imge gibi unsurlarla var olduğunu, ev kelimesinin bir simge işleviyle İslâmî kültür içinde Beytullah’ı gösterdiğini aktarır (bkz. Lekesiz, 2016).

Öykü metinlerinde ev ile anlam bulan karakter ev bir kale, sığınak olarak görürler. Ev bu yönüyle anne karnı ile anlam kazanmaktadır. Anne karnı ise öz, kök ve mazi gibi yerlilik ve millilik odağındaki bir yerdir. Öykü metinlerinde ev’e dönmek, ev’de kalmak toplumsal değişim ve bireysel yozlaşma karşıtı bir dünya oluşumunun yeri olduğu söylenebilir. Bu nedenle yazarların öykü metinlerinde sıkça kullandığı ev metaforunu yerlilik söylemi ile ilişkili düşünmek gerekir.

İnsanlar evden çıkınca güvenlik alanlarından çıkmış gibi olurlar. Ev bu anlamıyla İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde bir güvenlik alanıdır. Evden çıkmak özünden çıkmak bağlamında da değerlendirilir. Ayrıca yalnızlıklarını geçirdikleri ve toplumdan kaçışı anlatan bir yerdir. Ev imgesi gelenek ile temsil edildiğinden medeniyet ve kök kavramlarıyla birlikte de inşa edilmektedir.

Ev metaforu modern edebî metinlerde anlatılan konunun ruhunu veren bir özelliği vardır. Metin içindeki evin tasviri metnin atmosferi ve söylemini ortaya koymaktadır. Handan İnci'ye göre metinlerdeki ev, insanların ve kültürün kimlik kartı gibidir (İnci Elçin, 2003: 17) Yazarlar, ev tasviri ile karakterin kimliğini ve anlattıkları olayın atmosferini belirlerler. Ev imgesi çoğu zaman kentteki yaşam biçimi ile anlam kazanmaktadır. Ev modern yaşam biçiminin olduğu kentlerde aidiyetsizlik hisseden karakterler için sığındıkları bir kaledir. Kentteki bireyler için ev bir kaçış yeri, kendi yaşam tarzlarını sürdürdükleri yaşam alanlarıdır. Ev bireylerin kendini bulduğu, anlam kazandığı, dışarıya karşı kendini koruduğu yerdir. Evin anlamı karakterin dışarıyla ilişkisini belirlemektedir. Kentlerdeki ev apartman dairesi iken taşradaki ev müstakil evdir. Apartman dairesi yalnızlık teması ile oluşan metinler için kullanılan bir yerdir. Apartman dairesi kapalı mekân olduğu için burası karakterlerin kendilerini dışarıya kapattığı yer olarak öne çıkmaktadır. Bireyler kentteki yalnızlıklarını sürdürdükleri, kaçış alanı olarak gördükleri evi bir kale olarak görmektedirler.

İslâmî duyarlıklı öykülerde ise ev genellikle mahrem alan, modernizme karşıt insanların geleneksel yaşam alanı, huzur, dinî fitratın özü, rahatlık gibi söylem biçimlerine karşılık gelmektedir. Ev, metinlerde odalar ve düzen anlayışı ile verilen bu nedenle mahremiyet ve dinî yaşamın var olduğu yer olarak kurulur. Yukarıda işlenen modernite, kimlik, mekân söylemleri bölümleri içinde sıkça ev metaforu ile konuların işlendiğine dikkat çekilmişti. Çalışmanın bu kısmında ise yazarlardan bazı örnekler verilecektir.

Rasim Özdenören'in öykülerinde tasvirin önemli bir işlevi vardır. Yazar yaptığı ev tasvirleriyle anlattığı olayın ruhsal ve psikolojik alt yapısını hazırlamaktadır. Ev metaforu, Özdenören için daha çok kimlik söylemi konusunda faydalı bir metafordur. Yazar işlediği karakterlerin geleneksel yaşam biçimlerinin modernite karşısındaki yerini ve değerini ev tasvirleriyle ortaya koymaktadır. *Hastalar ve Işıklar*

kitabında yer alan metinlerdeki bireyler, yaşadıkları psikolojik ruh durumuna uygun olarak yalnızlığa ve sessizliğe sığınır, yalnızlığı ise keşfettikleri ev ile anlamlandırılır.

“Koridor” öyküsünde bireylerin ruhsal durumları evin tasviri ile bu yapıdır: “Dışından, alımsız, taş bir yapı. Bir sürü iğri-büğrü, dar sokaklardan sonra çıkılan, şehrin kustuğu mahallelerin birinin kenarında. Bir sürü ahşap evlerin arasına fırlatılmış taş bir yapı” (s.35). Evin koridorlarındaki sütunlar da ev gibi tasvir edilir: “Sütunların birer yüzüne iyice koyu gölgeler düşmüş de bunlar sanki yerden fişkıran birer korkunç mezar taşları gibi göğün dipsiz boşluğuna kucak açıyordu” (s.35). Evdeki eşyalar da ev için kullanılan ürkünç tasvirlerle uygun yapılır: “Bir yerden, kendisini göremediğim bir saatin ağır-aksak tiktakları bütün bir koridoru dolduruyordu” (s.35). Öyküdeki ev için kullanılan her tasvir karakterlerin ruhsal durumunu ve modern zamandaki hayatlarını anlatmaktadır.

Özdenören’in “Yıkıntı” ve “Tutuk” öykülerinde evin bir odasına sığınan insanlar yalnızlık içine kendilerine alan yaratırlar. Dışarıya karşı kendilerini eve kapatırlar. Ev bir sığınak olur onlara. Bireyler daha çok evle, ev içindeki eşyayla anlam bulur. Yazar bireyi merdiven, kapı ve ev tasviriyle açıklar: “Merdivenler ben çıkarken gıcırıyor. Ben inerken gıcırıyor. Kapı tahtalarının pörsüdüğünü görüyorum. Bütün bir gece kurtçuklar durup dinlenmeden çalışıyor. Bir cehennem uğultusuyla. Öğüttükleri taşlarla. Bilhassa geceler. Kocaman ev durup durup öksürüyor yaşlı ve tıkanık sesiyle” (s.38). “Yankı” öyküsünde insan, “Yalnız korkulu ve yorgun bir imge” (s.69) şeklinde tasvir edilir. Ev ise insanın kendisidir: “Günün birinde ev temelinden sarsılınca gökyüzü de paldır küldür devrilecektir. Evin içi soğuk ve güneşli. Ama her an içindesiniz. O soğukluk ve bozulmuşlukla. O sizin içinizde. Onsuz yoksunuz. ... O bozulmuşluk bile silemeyecektir bu umutsuz izlenimi” (s.70).

Rasim Özdenören *Çözülme* (1973) kitabındaki “Çözülme” öyküsünde anlatılan ailenin durumu yaşadıkları ev ile tasvir edilir. Geleneksel bir aile olan aileni evi dışarıdan bakıldığında çürümeye yüz tutmuştur. Evin dışardan görülen hali gelenek söyleminin modern zamandaki karşılığını izah eder: “Ahşap bir ev. Dış duvarlarının üstüne çakılı tahtalar kararmıştır. Ham ve harçsız taşlardan örülü bahçe duvarı yarıyarıya göçmüş, bir taş yığını görünümünü almıştır. Çatının oluklu kiremitleri yosun tutmuştur” (s.33). Ev tasviri geleneğin modern zamandaki işlevli halinin yok

olmasını da ima eder: “Duvarlar kamburlaşmıştır. Tahtaların çivileri, çakıldıkları yerden fırlamıştır, tahtalar da çürümüştür, çivileri yeniden çakmak imkânsızdır” (s.34). Evdeki her şey aile üyeleri de geleneği temsil ederler:

Bu evlerde, çoğunlukla yaşlı, dul kadınlar yaşamaktadır. Yoksul insanlar soluk almaktadır. Yakınmasız, razı, mütevekkil. Birbirinin gereksinmelerine karşılık veren. Kışın, bacalar bol dumanlar salmaktadır. Sobalar genellikle tütmektedir. Oduklar bahara çıkmamaktadır. Marttan korkulmaktadır. Komşularda toplanılmaktadır. Vaka denilen şey, çok az olmaktadır. Komşunun evine uzak bir akrabanın konuk gelişi önemli sayılmaktadır. Gelen konuğun bir sepet yemiş hediye getirmesi daha da önemlidir. Konuşulacak şeyler bunlardır. Bir doğum, evlenme, ölüm, yakın kasabalara yapılan ziyaretler.. Çamaşır günleri, pınarın suyunun kesilmesi (s.34).

Yazarın ev üzerine bu kadar çok eğilip tasvirlerini yoğunlaştırmasındaki niyeti, bireylerin sığınak olarak gördüklerin evin aslında kendileri olmalarından kaynaklanır. Ev metinlerde bir kimlik söylemini gösterir benzetmelerle kuruludur. Ev ayrıca modernite karşısında çürümeye terk edilen geleneği ve geleneksel yaşamla sürdürülen hayatı da temsil eder. Rasim Özdenören’in bu kitabında sıkça kullandığı ev metaforu diğer birçok metinde de benzer uzlaşi betimlemelerle başka yazarlar tarafından da kullanılır. Bu konuda da Özdenören’in öykücülüğünden çok etkilenmiş olan Ali Haydar Haksal önemli bir yerde durmaktadır.

Kentteki yalnız bireyi işleyen yazarlardan olan Ali Haydar Haksal birey için bir kaçış alanı olarak ev imgesi çokça kullanmaktadır. Köksal Alver’e göre Haksal’ın öyküleri için ev öykünün yaslandığı bir imgedir:

Ev bir öyküye yaslandığı gibi, bir öykünün sükün edip gelmesine de ortam hazırlar. Evlerin nice öyküleri barındırdığı, ne müthiş hayatlarla dolduğu, insanın bin bir halini terennüm ettiği fark edilir öyküde. Bir ev, bin öyküye açılır. Öyküde anlatıcının söz ettiği ev de merak, geçmiş, hüznün ve acı ile bir öykü dokur (Alver, 2011:104).

Ali Haydar Haksal’ın *Sesim Bana Yetmiyor* kitabında yer alan “Kuytu Gölgeleler” öyküsünde ev, değişim karşısında geçmişin ve geleneğin bir temsilcisidir “Bu ev kaç insan eskitmiş, kaç insan gelip gitmiş buradan” (s.89). Fakat geleneği imgeleyen ev çürümeye yüz tutmuş, üzerindeki kirliliklerle boğuşmaktadır: “İki katı bu eski yapının, çürümüş tahtaları arasında örümcekler ağ örmüş, annem, zaman zaman onları temizler, gene de onlarla başa çıkamaz” (s.89). Değişim, evi yavaş yavaş

esir almaya başlar. “Evimizi saran bu koca yapılar, gökdelenler bizim evi zorluyordu” (s.93). Yeni nesil olan oğul ise evdeki durumlar neticesinde evi müteahhide satıp yeni bir apartman dairesine taşınmak ister. Ancak tüm geçmişi bu evde olan baba evi satmaz. Çünkü ev geçmişi ve geleneğin son kalıntılarıdır.

“Babamın Uzun Soluğu”nda da ev, baba ile özdeşleştirilmektedir: “Bu ev babamla özdeş, bu ev o sanki” (s.35) Babanın olmadığı bir ev düşünülmez. Baba evin temsilcisidir. Ev onunla var olur. Çünkü baba ailenin koruyucusudur. Ev metaforu, Rasim Özdenören’de olduğu gibi evin koruyucu olarak görülen baba ile değerlendirilir.

“Ağaran Günün Yalnızlığı” öyküsünde anlatılan aile kente yeni gelmiş yoksul bir ailedir. Yaşadıkları ev şöyle betimlenir: “Kentte kiraladığımız bu ev güneş görmez, havasız da değil. Sokaktan geçen bir aracın gürültüsünden evin camları sarsılır, geçip gittikten sonra her şey eski durumunu alır.”s.42. Haksal’da ev metaforu; yalnızlık, kaçış, baba ve yoksulluk temalarıyla ortak kullanan işlevli bir imgedir.

Özdenören ve Haksal gibi ev metaforunu yoğun şekilde kullanan yazarlardan biri de Sezai Karakoç’tur. Karakoç’un öykülerinde ev imgesi, kent gibi medeniyet söylemini gösteren bir imgedir. Öykülerde genellikle yıkılmış ya da yıkılmakta olan ev tasvirleri verilerek bir medeniyetin çöküşü anlatılmak istenir. Özellikle *Meydan Ortaya Çıktığında* kitabındaki “İz” ve “Ölü” ve “Ziyaret” öykülerinde ortaya konulan ev imgesi çökmüş medeniyetin halini anlatmak üzere sunulur. Karakoç’un öykülerde ev; geleneği, birikimi ve medeniyeti simgeler.

Öykülerde kentten kaçan, kentten nefret eden insanlar doğaya, tabiata sığınır. “İz” öyküsünde ev, kent gibi harabeye dönmüştür. Karakter evi kurtarmaya, yıkılmasına engel olmaya çalışmaktadır. Ancak bunu başaramaz. Yıkılması engellenmek istenen ev kentteki diğer evlerden farklıdır. Onun kurtarılması geleneğin ayakta durması için önemlidir: “O kentte yalnız bir ev, öbürlerine göre daha farklı bir görünüşteydi. Yıkılmasına o da yıkılmıştı, ama kabartma bir yazı gibi duruyordu yıkıntısı. Arkaik bir kitabe gibi” (s.53). Öyküde ayrıca geleneksel şehirlerdeki ev düzeninin güven anlayışına dayandığı vurgulanır.

‘Ev, evle ayakta durur’ diye düşündü, istemi dışında, adam. ‘Tek başına bir ev ayakta duramaz. Bitişik yapılmasalar da, yine de, birbirlerine destek olurlar. Nasıl

aileler arasında görünmeyen bağlar varsa, evler arasında da böyle bağlar olsa gerek. Her ev, tek başına ve bahçe içinde de olsa, hepsi yine de, birbirlerine dayanıyor gibi dururlar. Birbirlerine bakmaları, güven sağlıyor olmalı kendilerine. Her biri öbürüyle var oluyor sanki. Tek başlarına var olmak, evlerin harcı değil’ (s.48)

Yıkılmışlığın yarattığı kasvete rağmen açık mekân niteliğindeki ev, ruhsal durumun da yansıtıcısıdır; başkişi onu dostu gibi hissettiğinden bir an olsun yalnız bırakmak istemez.

Portreler kitabındaki “Kiralık Bir Ev” öyküsünde ev bir metafor olarak yer alır. Öyküde bir adamın başından geçen ev kiralama olayı kurgulanır. Adam herhangi bir ev kiralamaya razıyken karşısına çıkan eski bir eve dikkat çeker. “Ev, genişti. Yüksek tavanlı, büyük üç odalı, salonlu, mutfaklı, banyolu bir evdi. Odalarda eski usul şömineler vardı. Duvarları duvar kâğıtlarıyla kaplanmış, fakat, hemen etki eden zaman onları sarartmasını bilmişti” (s.131). Öyküde ev metaforu insana benzetilerek yapılır: “Evler, genellikle ahşaptır, rutubet ve ölüm kokar, avlularında bulunan tek tük ağaç adeta cinsi ne olursa olsun biraz servileşmiştir. İnsanla öyle haşır neşir olmuşlardır ki, pencerelere uzanıyor, ordan muzipçe içeri bakıyorlar sanırsınız” (s.130). Yaşlı bir kadının evi olan bu ev kadın için çok değerlidir. Kadın evi bir miras olarak görür. Tarihi ve metafizik unsurlar kullanılarak zenginleştirilen metinde, yaşlı kadının atalarından miras kaldığına inandığı, geçmişin kıymetli hatırası olarak gördüğü evi sahiplenışı ve ona bağlılığı dikkat çeker. “Çünkü bu ev, benim için, hiçbir define veya hazine ile ölçülemeyecek bir değerdedir. Kendisi, başlı başına definedir. Öyle bir define ki, hiçbir define ondan zengin, ondan büyük ve ondan değerli olamaz (s.136). Yazar bu yönüyle evi işlevli bir şekilde kullanır. Bir kadın bir evin yıkılmasını önlemek ve eve sahip çıkmak için evi satın almıştır:

Bu ev durdukça onda vaktiyle yaşanmış olan da duracaktır. O yaşanmış olansa, bir daha yaşanmayacak kadar önemlidir. Bu evler satılamaz ve yıkılamaz. Onlar kendilerini koruyacaklardır. Hepsi yıkılsa bile bu ev yıkılamaz. Ve sonra, bilmem belki yüzyıllar, binlerce yıl sonra yeni evler fışkırır (s.137).

Yeniden yaşanamayan, bu yüzden satılamayan ve yıkılamayan şey medeniyettir. Karakoç’un medeniyet söylemini içeren ev, geçmişin birikimiyle var olan, bütün geçmişi kendisiyle birlikte bugünlere getiren bir tarihin ve tarihin içinde yerleşik olan tüm değerlerin timsalidir. Medeniyet söylemini gösteren ev, her yeni çağda yeniden var olan diriliş düşüncesini temsil eden bir evdir. Olgusal değer taşıyan

bu kiralık ev, yaşlı kadın için tek ve biricik olup atalarından kendisine miras kaldığına inandığı kutsal bir hatıra, bir mabet niteliğindedir. Öyküde evden çıkmak korunmasız olmaktır. Modern yaşam insana adeta saldırır. Karakoç bunu şöyle anlatır: “Tekrar ana caddeye çıktığımda, otomobillerin rüzgârı, adeta yüzüme, şimdiki zamanın, 20. yüzyıl teknik havasının bir şamarı gibi çarptı” (s.132). Ev imgesinin öyküde koruma ve var olma işleviyle kullanıldığı görülmektedir.

“Dönüş” öyküsünde ise ev, dışarıdan kurtuluş, özlem, değer ve aydınlık gibi anlamlara denk düşer:

Eve girer insan, bir tövbe ayininden döner gibi. Elde kalanlara sarılma gereğini yoğun yoğun duyarak içeri girer. Elde kalanlar değerlidir; onların ışıpta olmaları iyidir. Öbürleri gibi karanlıkta olmamaları iyidir. Böylece onları elden kaçırmamak daha kolaylaşır. (s.71).

“Tuzak ya da Son Günler” öyküsünde ev dışarıdan, ötekinden kaçınılan sığınaktır. Bir apartmanın bodrum katındaki tek odalı güneş görmeyen ev Halil Bey’in var olduğu yerdir. “Evi, zeminle bodrum arası bir şeydi. Daha doğrusu apartmanın giriş katı bakımından bodrum, arka taraftansa zemindi. Pencereleler, apartman aralarındaki boşluğa açılıyordu. Apartmanın aydınlığında da güvercinler yaşıyordu” (s.41). Altmış yaşlarında, yalnız yaşayan Halil bey, toplumsal değişim ve dönüşümlerden dolayı eve kapanmıştır (s.46). Görünmez olmayı tercih eden Halil Bey, topluma karışmamakla kendini korumaya alır. Bodrum kat, öyküde dışlanmışlığın ve karanlığın yeri olarak tasarlanır. Ayrıca bir bilinçaltını da göstermektedir. Halil Bey’in kentteki bilinçaltı yaşadığı bodrum katla anlam kazanır.

Cahit Zarifoğlu’nun *İns* kitabındaki “Savunma” adlı öyküsünde ev, yaşam döngüsünün bir parçası olarak kullanılır. Yapılan eski ev tasvirinde evin içinden yankılan çocuk sesleri, mazisi ile hâlâ kulaklarda olan diğer sesler işitilmektedir:

Hiç kimsenin duymadığı, bilmediği idi, o sokakta, belki dürdüğüm yerde eskilerden kurulmuş, içinde uzun uzun yaşanmış, evlenmeler sünnet düğünleri, acılar ve sevinçler olmuş bir evin, belki de dipteki odasında yıllar önce karşılıklı olarak bir kaç kişinin çıkardığı konuşma sesiydi. Bir konuşmaydı. Odanın havasında bir ağızdan diğer kulaklara ve başka bir ağızdan diğer kulaklara yayılmış, açık pencereden yayılmış, büyük havaya çıkmış, duyulmadan fakat kaybolmamış ve havayı da aşarak sonsuz boşlukta titriye titriye gitmiş, sonunda bir yere dokunup yıllar sonra dönüyordu işte.(s.65).

Öyküde ev anlatıcıya geçmişi hatırlatır. Bu işleviyle ev hafıza ve bilinç kavramlarıyla işlenmektedir. Evin insan hafızasındaki izleri ona aşına olduğu seslere, kokulara yaklaştırır. Öyküde ev imgesi insanın bilincinin mekânsal oluşumundaki yeri ile anlam bulur.

Yaşar Kaplan'ın taşrada geçen öykülerinden oluşan *Birinci Kitap* eserindeki "Arınmak Artık Azgın Alazda" öyküsü yaşanan olayın etkisini arttırmak için öykünün girişi bir ev tasviri ile yapılır. Ev metinde işlenen namus meselesini önceden gösteren bir tasvirle anlatılır:

Birazdan tan patlayacak kasabanın üstünde, uyanacaklar birazdan. Evlerin, hüznünlü bir ağıda hep bir ağızdan katılırcasına çatılmış kaşlar altındaki oyulmuş gözleri andıran kara bakışlı pencereleri şafağa bakar hep. Bizim damlarsa, gülümser gibi dururdu altında aydınlığın, alnacında yeşilliğin; ağlamaya da yelmezlerdi hiç. En küçük yapılara bile kireç püskürtmüştük, ama aklık nereye değin koruyabiliyor ki kendisini, bir başına. (s.97-98)

Evin dışına sürülen kireç evin eski masumiyetini temsil ederken kirecin aklığının kendini koruyamaması da evde bir kirlenmişlik olduğunu gösterir. Öyküde tecavüze uğramış kızın dilinden evdeki yaşamı konu edinilir. Ev onu istemez, çünkü evin onuru lekelenmiştir (s.100).

Hüseyin Su'nun *Tüneller* kitabındaki aynı adlı öyküsünde ev dava adamlarının var olduğu yerdir: "Kentın sayısız ezimevlerine karşı, burası dingin ve diri bir eylemevidir" (s. 7). Öyküde ev herkesin beraber olduğu çatı altında düşünce birliğini temsil eder.

İslâmî duyarlıklı öykülerde mekân algısı genellikle kapalı mekân ile verilmektedir. Mekân söyleminin inşa edildiği yerlerden biri ise evdir. Kapalı mekân insanların psikolojik durumlarını gösteren bir şekilde ifade edilmektedir. Toplumsal değişim içinde kendini yalnız ve öteki hisseden bireyler eve sığınır. Ev onlar için dışarıya karşı bir korunma yeridir. Öykülerin genelinde yapılan ev tasvirlerinde hüznünlü bir atmosfer olduğu için ev içindeki mutluluk, gülüş, eğlence ifadeleri verilmez. Ev iç ve dış tasvirleriyle bol bol anlatılır. Bu tasvirler olayın atmosferini duygu üzerine kurulmasına yardımcı olur. Ayrıca ev tasvirleri ile karakterlerin kimliklerinin daha iyi anlaşılması sağlanır, yabancılaşma ve yersiz-yurtsuzluk konusunda çok işlevli kullanılır.

İslâmî duyarlıklı öykülerde ev metaforu, psikanalitik okuma ve incelemelere açıktır. Ev söylemi konusunda verilen tespitlere bağılı olarak dönemin sosyo-psikolojik yapısı ve karakterlerin ruhsal durumları analiz edildiğinde ev imgesinin önemi daha net ifade edilebilecektir.

5.4 Dinî Mekânlar

Dinî mekânlar olarak tanımlanabilecek olan cami, türbe, medrese gibi yerler İslâmî duyarlıklı öykü metinlerinde tahmin edilenin aksine çok az yer tutmaktadır. Bu nedenle öykülerde dinî mekânlar öne çıkarılan unsurlar değildir. Dinî mekânların az olması da bir söylem biçimi olarak incelenmeyi gerektirmektedir. Çünkü edebî metinlerde söylenenler kadar söylenmeyenler de söylem analizi için önem arz eder.

İslâmî duyarlıklı öykülerde dinî semboller genellikle kapalı imgelerle dile getirilir. Modern Türk öykücülüğü içinde 1950 sonrasında gelişen öykü konularına ve tekniklerine benzer gelişim gösteren İslâmî duyarlıklı öykülerin salt bir kesime yazılmadığının göstergelerinden biri de metinlerde dinî mekân ve sembollerin az olmasıdır. Yazarlar kullandıkları malzemeyi İslâmî optikle işlediklerinden malzemenin ne olduğu unsuruna bakmazlar. Önemli olan malzeme değil malzemenin kullanılış biçimidir. Rasim Özdenören'in ifade ettiğı bu düşünceye uygun olarak dinî unsurlar öykülerde açık değil, kapalı bir dil ve anlatımla değerlendirilmektedir. Bu nedenle öykülerdeki dinî mekânlar da çok azdır. Var olan dinî mekânlar ise genellikle cami ile ifade edilmektedir.

Necip Fazıl Kısakürek'in "Hasene Bacı" öyküsünde caminin fonksiyonuna vurgu yapılmaktadır. Öyküde Millî mücadele döneminde işgal edilmek istenen ülkenin durumuna ses çıkarmayan halk Hasene Bacı karakteri ile eleştirilir. Cuma namazı için cemaat toplanmışken caminin anlamı izah edilir. Hasene Bacı işgal karşısında camideki cemaate ve imama seslenir:

Cuma Namazı... İmam hutbede... Müslümanlar, kimi kasketlerini tersine çevirmiş, kimi başına bir mendil bağlamış, kimi kallavi (fötr) şapkasını kulaklarına kadar geçirmiş, sallanan omuzlarıyla öğütleri dinlerken; gerilerden, Cuma'ya gelmemeleri gereken kadınlar tarafından bir ses geldi:

"İmam efendi! Sen ne söylüyorsun, kimlere söylüyorsun?"

...

“Müslümanlığı indirdiniz indirdiniz, gövdenizle yatıp kalkmaya, anlamadığınız şeylere hû demeye! ... Haydi, kalkın dökülün sokaklara!” (s.134).

Rasim Özdenören’in *Çarpılmışlar* kitabındaki “İşimamıştı Sabah Daha” öyküsünde caminin bir insanda yarattığı izlenim verilir:

Şadırvanın sesini duydu, sonunda ferahlar gibi oldu, birkaç adım daha atınca kendini caminin avlusunda buldu, oradan da geçip sahanlığa vardı; ayakkabılarının altında bir batman çamur yığılmıştı, ayakkabılarını içeriye almadı, orada bir köşeye bıraktı ve kapının ağır meşin perdesini aralayıp içeriye girdi. Daha kimse yoktu içeride, beş-altı kişi kadardı, derinlik bir sessizlik sürüyordu, mihrabın önüne kadar yürüdü, usulca diz çöktü, hafif bir sesle selamlaştı cemaatle. Sessizliğin içinde biri, ilkin çok usuldan bir sesle okumaya başladı, sesi gitgide yükseldi berraklaştı ve bütün içini gümüşsü bir aydınlığa boğulmuş gibi hissetti ve ağlamak istedi; bunun anlamını biliyorum ben, bunun anlamını biliyorum, siz iman ve şükrederseniz Allah size niçin azap etsin! (s.105).

Cami insana iyi gelen, atmosferi ve anlamıyla dindar bilincin en uhrevi mekânı olarak öyküde tasvir edilir. İnsanın içine uyandırdığı hislerle Müslüman dünyasındaki anlamını böylece tasvir edilir.

Özdenören’in *Denize Açılan Kapı* kitabındaki “Karşılaşma” öyküsünde anlatıcı dergâha gidip burada huzurlu anlar yaşar (s.56).

Ali Haydar Haksal’ın *Evdeki Yabancı* kitabındaki “Adam Ölmek Bilmiyor” öyküsünde cami avlusunda bulunan yaşlılar tasvir edilir. Bunlar toplumdan dışlanmış gibi cami avlusuna sığınmış, atalet içinde ölümü bekleyen insanlar olarak tasvir edilir:

Şadırvana gitti abdestini aldı, yüzünü mendiliyle kuruladı. Bu zayıflığına, bu yaşlanmışlığına, bu buruşmuşluğuna ve bakımsızlığına rağmen yüzü dipdiri idi. Henüz namaza çok vardı. Dışlanmış yaşlılar orada banklara oturarak vakit öldürüyorlardı, onlara kızıışı, onlara içerleyişi bundandı. İnsanın daha yapacağı çok şeyi vardı... Bakışlarını önüne, bütün dikkatini bütünleyerek, düşüncesini bir iyi arındırmaya hazırlayarak (...) dudakları ağır ağır kıpırtılar hâlinde zikre başladı (s.59).

İslâm Yaşar’ın *Çınlayan Kubbeler* kitabındaki “Köye Gelen Yabancı” öyküsünde köydeki muhtarın ve diğer kişilerin ezan okunduktan sonra koşar adım camiye gidişleri anlatılır. (s.10). Köye gelen öğretmenin camiye gidişi köylülere garip gelir. Kitaptaki öykülerin çoğunda köy camilerinde ihtiyarların namaz kılışı ve cami avlusundaki sohbetleri anlatılır. Camilerin değeri, insanlar üzerindeki etkisi de anlatılır. “Çınlayan Kubbeler” öyküsünde camiye dair duygular şöyle tarif edilir:

İman neşesi, ibadet sevinci ve cami ziyaretleri, her insanı günlük hayatın alışılmış zincirinin soğuk halkalarından çıkarır, kalplerin, gönüllerin ve ruhların birleştiği parlak ufuklu, gür umudlu bir âleme götürür (s.46).

Kitaptaki “Bir Bayrakta Üç Hilal” adlı öyküde ise Ayasofya camisi konu edinilir. Ayasofya’ya olan duygu ve düşünceler dile getirilir (s.58). “Sınıfta İki Arkadaş” öyküsünde bu kez camiye giden çocukların mutlulukları anlatılır (s.54).

İsmail Kılıoğlu’nun *Hayata Uyanış* kitabındaki “Büyük Kapıdan İçeri” ile “Ve Bir Lamba” öykülerinde cami içinin bir çocuktaki etkisi anlatılır.

Sezai Karakoç’un *Meydan Ortaya Çıktığında* yer alan “Ziyaret” öyküsünde kente gelen ölüler camiye ziyaret eder. Ancak cami sessizliğine büründüğünden orayı terk ederler.

Mustafa Kutlu’nun *Ya Tahammül Ya Sefer* kitabındaki olay medresede geçer. Medrese çağdaş bir fonksiyonla hem dergi idaresi hem dernek merkezi hem de toplantı yeri olarak kullanılır (s.9). Medrese kültürünü ihya etmek isteyen Murat burayı bir öğrenci yurdu şeklinde dönüştürmek ister.

Medresenin ortasından yükselen bir ihtiyar çınar ağacı vardı. Bu asırlar öncesinden kalan taş binaya kol kanat germiş, her bahar tazelenen yeşilliği ile onu canlı tutmayı başarmıştı. Yanında gece gündüz şırıltısı eksilmeyen şadırvan. Önceleri akmazdı. Murat ağabeyle didinip durduk, tamir ettik, izin aldık, suyunu bağladık (s.9-10)

Medrese anlatılırken ortasındaki çınar ağacı ile medresenin geçmişteki geleneğine uygun olarak bir ilim yuvasına dönüştürülmek istenmesi, yeni zamanlarda medrese geleneğinin ihya edilmesini isteyen bir arzu işlenmektedir.

Şevket Bulut’un öykülerinde ise halk inançlarına bağlı olarak türbeler yer tutar. *Dilek Çınarı* kitabındaki “Dilek Çınarı” öyküsünde halk arasında türbeye dönüştürülmüş evliya mezarı ile yanındaki çınar ağacı anlatılır. Çınar ağacını kesip evliya mezarını tarlasından çıkartmak isteyen Veysel’in başına türlü belalar gelir.

6. SONUÇ

1960-1990 arasında İslâmî bakışla yazan yazarların öykü metinlerinin söylem kavramı etrafında incelendiği bu çalışmada, öncelikle, 1960-1990 döneminde Türk öykücülüğü içinde İslâmî duyarlılıkla şekillenmiş bir öykü anlayışının olup olmadığı sorusuna cevap vermek gereksinimi duyulmuştur. Söz konusu yazarlar hem estetik hem de fikri bağlamda İslâmcılık ideolojisi içinde yer alan, yazılarıyla bu ideolojiye katkı yapan isimlerdir. Yazarlar, İslâmcılık ideolojisinin doğuşuna etki eden Batı karşıtlığı fikrinden hareketle öykülerinde modernleşme biçiminden doğan tüm ahlâkî ve yaşamsal unsurları reddeden bir öykü anlayışı benimsemişlerdir. Türk modernleşmesinin Batılı bir özle yürütülmesi, bu yönde bir kültür ve medeniyet arayışına girilmesi karşısında, İslâmî edebiyat çalışmaları içinde başat bir tür olarak gelişen İslâmî duyarlıklı öykü, verili modernleşme biçimini kabul etmeyerek geleneksel ve manevi değerleri öne çıkartma çabasında olmuştur. İncelemeye alınan tüm yazarlar Batılılaşmayı bir yabancılaşma olarak kodlayıp Batılılaşmanın etkisinin görüldüğü insan ve mekân odağında Müslüman özneyi yabancı, öteki ve yersiz-yurtsuz bir kimlikle göstermişlerdir. İslâmcılık ideolojisine yaklaşım konusunda birbirinden farklı görüşte olan ve farklı dergiler ile yayınevleri bünyesinde toplanan yazarların ortak hedefi ülkedeki siyasal, toplumsal ve kültürel değişimlere model olabilecek İslâmî bir zihniyet yapısını inşa edebilmek olmuştur. Bu bağlamda İslâm'ı bir siyasal ve toplumsal model olarak sunma ve İslâmî optikle öykü yazma biçimini gösterme telakkisiyle metinler kaleme alınmıştır. Öykülerde işlenen temalara uygun olarak modern teknikler kullanılmış, hüznü, dramatik bir dil ve kurgu atmosferiyle metinler yazılmıştır. Yazarlar hem tematik ve biçimsel unsurları kullanma hem de İslâm davasını savunma anlayışı bakımından Türk öykücülüğü içinde kendilerine has bir öykü yapısı kurmuşlardır. Dolayısıyla bu çalışmada Türk edebiyatı içinde 1960'lı yıllardan başlayıp 1990'a kadar devam eden, İslâmî duyarlıklı öykücülük olarak tanımlanabilecek bir öykü anlayışının olduğu tespit edilmiştir. İslâmî duyarlıklı öykücülük, Rasim Özdenören'in "malzemenin ruhu" şeklinde gösterdiği tutum doğrultusunda ve Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Nurettin Topçu'nun düşünsel etkileriyle oluşmuş, gelişmiş ve sürdürülmüştür. İslâmî duyarlıklı öykücülük, İslâm davasını modernleşme sürecine karşı savunmak, modernleşmeye

karşı antitezler üretmek ve bir medeniyet alternatifi olarak İslâm'ı topluma yaymak amacıyla işlenmiş bir edebî anlayışı temsil etmektedir. İslâmî hassasiyetler çerçevesinde şekillenen bu öykücülük, 1960-1990 dönemi içinde Türk edebiyatında verili olan edebî anlayış, görüş, hareket ve söylem biçimlerinden etkilenmiş, bunlara katkı vermiş ve modern bir edebiyat anlayışı olarak sürdürülmüştür.

İslâmî duyarlıklı öykücülük 1960'lı yılların siyasal, toplumsal, kültürel ve sanatsal olaylarının etkisiyle başlamıştır. Bu yıllarda 1961 Anayasası'nın verdiği özgürlükler ortamında tüm ideolojik kesimlerde yayın faaliyetleri gözlemlenmektedir. 1961 Anayasası'nın mümkün kıldığı yayıncılık faaliyetleri kapsamında İslâmcı yayınevleri İslâmî içerikli metinleri yayımlamaya başlamışlardır. Bu yıllarda büyük kentlere yapılan göçler ve İmam Hatip ile Yüksek İslâm Enstitüleri'nin açılması sonucunda alternatif okuma arayışında olan İslâmî bir gençlik yetişmiştir. Özellikle sol kesimde edebiyat faaliyetlerinin bir araç olarak kullanılması ve bunların gençler üzerinde oldukça etkili olması nedeniyle İslâmcı yazarlar tarafından edebî metinlerin üretimine girişilmiş ve öyküler de bu maksatla üretilmeye başlanmıştır. Her ideolojik anlayışın bir kanon etrafında kümelenen eserler doğurduğundan ve edebî üretim sahasının da ideolojik mücadele faaliyetlerinin bir uzantısı olarak şekillendiğinden İslâmî duyarlıklı öykücülük ideolojik esaslı metinler olarak şekillenmiştir. Şiir gibi nitelikli bir tür olunmasına özen gösterilen öyküler, yazarlarca öncelikle bir dava ve mücadele alanı olarak savunulmuş, fakat dönemin edebî konu ve temalarından da faydalanmıştır. İslâmî kesimden yazarlar Kemalist ve sol neşriyatla mücadele edebilmek için dergi ve yayınevleri kurmuş, burada çıkardıkları öykü metinleriyle ideolojilerini savunmuşlardır. Yazarlar hem öykü metinlerinde hem de diğer metinlerinde sürekli olarak Kemalist ve sol söyleme göndermeler yaparak, diyalojik ilişki kurarak dönemin ruhuna uygun kültürel ve edebî bir alan yaratmaya çalışırlar. Roman türünün inanç ile olan gerilimli bağından ve modernitenin yüzü olarak Batı'dan gelen pozitivist, akılcı, bireyci anlayışı temsil etmesinden dolayı romana olumsuz bakılmıştır. Türk modernleşmesi sürecinde Kemalist ve sol kesimin romanlarında dindar tipinin gerici, yobaz, bağnaz olarak temsil edilmesi ve bu nedenle dindar kesimde roman okumanın marazlık teşkil ettiği düşüncesi yazarları öykü türüne yöneltmiştir. Öykünün İslâmî kesimde öne çıkmasının bir diğer nedeni dergicilik faaliyetleridir. Özellikle 1970'li yıllarda İslâmî edebiyat bir dergi edebiyatı olarak

yerleşik alan kazanmıştır. Öykü türünün form itibarıyla kısa ve dergilerde yayımlanabilir olması hasebiyle yazarlar öyküyü tercih etmişlerdir.

İslâmî duyarlıklı öykücülüğün kaynaklarının başında kadim anlatılar olarak tanımlanabilecek anlatılar bulunur. Şark hikâyeciliği anlayışından gelen halk hikâyeleri ile klasik edebiyattaki manzum hikâyeler kaynaklık konusunda önemlidir. Bu anlatıların içindeki tahkiye anlayışı yazarların üslubunu etkilemiştir. Kadim anlatılardan en çok Kur'ân kıssalarının önemli bir kaynak olduğu gözlemlenmektedir. Kıssalardaki olayların aktarım biçimi, semboller, metaforlar, edebî tasvir, baba-oğul ilişkisi gibi birçok unsur yazarların edebî muhayyilesini etkileyen özelliklerin başında gelir.

Yazarların öykü anlayışını sadece kadim anlatılar ve bellekteki anlatı unsurları etkilememiştir. Ayrıca modern Türk edebiyatı ve Batı edebiyatındaki sanat ve edebiyat anlayışları ile hareketleri yazarları etkilemiştir. Dostoyevski, William Faulkner, Jean Paul Sartre, Franz Kafka, Albert Camus, Henri Bergson, Edgar Alan Poe, Anton Çehov, Kierkegaard gibi birçok Batılı yazar, öykücülerin öykü konularını ve öykü yazma biçimi etkilemiştir. Ayrıca yazarların 1960 ile 1990 arasında Türk edebiyatında gelişim gösteren 1950 Kuşağı, toplumcu gerçekçilik ve 1980 sonrasındaki bireysenci anlayıştan etkilendikleri anlaşılmaktadır. Varoluşçu felsefenin etkisinde modern bireyi odağa alan, kaçış, bunalım ve yalnızlık temaları etrafında gelişen ve Türk öykücülüğünün yönünü değiştiren bir kuşak olan 1950 Kuşağı, II. Yeni şiir hareketinin öyküdeki temsilidir. II. Yeni şiir hareketi içinde yer alan Sezai Karakoç ile 1950 Kuşağı öykücülerinden çokça etkilenmiş olan Rasim Özdenören, 1950 Kuşağı'nın Türk öyküsüne getirdiği biçim ve konu yeniliklerini kullanmış yazarlardır. Yine sol kesimin toplumcu gerçekçi anlayışından gelen yoksulluk, emek, sömürü, köy gibi konular da bu öykücülerini etkilemiştir. 1980 sonrasında 12 Eylül darbesinin etkisiyle ülkedeki toplumsal, ekonomik ve kültürel dönüşümün tesiriyle yazarlarda bireysel konulara odaklanma eğilimleri de görülmüştür. Yazarlar hem Batı dünyasındaki hem de Türk edebiyatındaki fikir ve anlayışları, İslâmî optik esasını benimseyerek metinlerinde uygulamışlardır. Bu yönleriyle diğer fikir ve görüşlerden ayrılmaktadırlar.

1960 ile 1990 arasında yazılan öykülerin önemli bir özelliği de biçimsel anlamda modern tekniklerle yazılmış olmalarıdır. Yazarlar deneysel tarzda öyküler yazmış, dil kullanımı ve anlatım teknikleri ile dönemini yansıtmıştı. Olay tarzı öykücülükten ziyade durum tarzı öyküye yakın olan metinlerde gösterme, parçalılık, şiirsellik, bilinç akışı, iç monolog, iç çözümleme, geriye dönüş gibi modern teknikler dikkat çekmektedir. Öyküler özellikle çatışma kurgusu ile öne çıkan metinlerdir. Modernite ve gelenek çatışması üzerine kurulan metinlerde iki unsurun çatışması metni belirlemektedir. Dilde yenilikler peşinde olan yazarların metinleri şiir, deneme gibi türlere yakındır.

1960-1990 dönemindeki kültürel iktidar mücadelesi içinde yazılan öyküler, konu bakımından, siyasal, toplumsal ve kültürel refleksle üretilmiş metinlerdir. Öykülerin İslâmcılık ideolojisi içinde önemli bir yeri vardır. İslâmcılık düşüncesinin temel fikirlerine bağlı olarak Batı ve modernite karşıtı bir söylemle kurulan İslâmî duyarlıklı öykü anlayışı, Türkiye'nin Cumhuriyet'le kazandığı siyasal ve toplumsal kimliğe eleştirel bir dille yaklaşılır. Özellikle modernleşme konusu başta olmak üzere medeniyet, insan, mekân, ahlâk ve din konusunun iktidar tarafından ele alınış biçimine itirazlar dile getirilir. Öykü metinlerinde Türk modernleşmesinin laik ve seküler yapısı ile dindar kesimlere olan bakışına yönelik sert tepkiler gözlemlenmiştir. Türk modernleşmesinin bir yabancılaşma olduğu vurgusu yapılmıştır.

Yazarların Türkiye'deki İslâmcılık düşüncesinin ideologları olarak belirmiş olmaları hasebiyle yazarların öykü metinleri daha da ilgi çekici hale gelmiştir. Necip Fazıl, Sezai Karakoç gibi İslâmî düşüncede üstat kabul edilen yazarların öykülerindeki söylem biçimleri ve fikri yazıları diğer yazarları etkilemiştir. Geniş bir çevrede üstat kabul edilen bu şahsiyetlerin Batı, Cumhuriyet, medeniyet, gelenek ve sanat üzerine kurduğu fikriyat, öykü yazarlarının edebî muhayyilesini oluşturan ana eksenlerdir. Ayrıca Rasim Özdenören ve Mustafa Kutlu gibi isimlerin öykü metinleri, kendilerinden sonraki nesillerde etkili olmuştur.

Necip Fazıl Kısakürek öyküleriyle İslâmî duyarlıklı öykücülüğe yön verebilmiş bir yazar değildir. Kısakürek klasik tarzdaki öyküleriyle modern tekniklerle yazan yazarları etkileyememiştir. Ancak Necip Fazıl, *Büyük Doğu* dergisinin misyonu ve cesareti ile İslâmî duyarlıklı öykünün doğuşunda çok büyük bir etkidir. Necip

Fazıl'ın *İdeolocya Örgüsü* kitabı yazarların fikir ve tutumunu belirleme özelliğine sahiptir.

Sezai Karakoç, diriliş düşüncesi etrafında yazdığı öykü metinleriyle İslâmî duyarlılık öykücülükte kurucu sayılmasa da çok önemli bir isimdir. Öykülerindeki imge, dil, üslup ve idelere dayanan anlayışı ile yazarların muhayyilesini çokça etkilemiştir. Karakoç'un *Diriliş* dergisi mektep işlevi görmüş ve birçok yazar buradan yetişmiştir. Yine 1964 yılında yayımladığı "Kasaba Edebiyatı" yazısı ile öykücülerin yönünü kasaba ve taşraya yöneltmiş, buradaki insanın manevi ve geleneksel unsurlarının işlenmesinde yön tayin edici olmuş bir isimdir.

Rasim Özdenören, 1967 yılında yayımladığı *Hastalar ve Işıklar* adlı öykü kitabıyla İslâmî duyarlılık öykücülüğün kurucu ismidir. Özdenören; konuları, konularını işleme üslubu, biçim anlayışı ile İslâmî duyarlılık öykücülüğün yönünü tayin etmiş bir yazardır. Özdenören, ayrıca, yazdığı fikri yazılarıyla İslâmî sanat, edebiyat ve öykü anlayışının kavramsal çerçevesini oluşturmuş biridir. "Malzemenin ruhu" ve "İslâmî optik" kavramlarını kullanıma sokarak öykü anlayışının felsefi temellerini inşa etmiştir. Özdenören, konularıyla birlikte öykü tekniğindeki yenilikçi anlayışı ve dil kullanımındaki başarılı işçiliği ile Türk öykücülüğünde köşe taşı bir isimdir. Yine Özdenören, arkadaşlarıyla birlikte *Mavera* dergisini yayımlayarak İslâmî sanat, edebiyat ve öyküye ciddi katkılar sunmuştur.

Mustafa Kutlu ise kendine has bir öykücüdür. Asıl etkisi 1990'dan sonra görülür. İlk döneminde toplumcu gerçekçi bir anlayışla öyküler yazan Kutlu, 1980'li yılların başından itibaren Şark hikâyeciliğinden gelen ve "hikmet ve âhenk" olarak nitelediği anlayışla Türk öykücülüğünde yeni pencereler açmıştır. Modern teknikleri ile öne çıkan Kutlu, yerli ve millî bir öykü anlayışının da temsilcisidir.

Öykücü yazarlar dışında İslâmî duyarlılık öykücülükte Nuri Pakdil ve Nurettin Topçu'nun etkisi de bulunmaktadır. Nuri Pakdil, *Edebiyat* dergisinde ileri sürdüğü Batı karşıtı tezleri, yabancılaşma kavramı hakkındaki fikirleri ve siyasal dili ile birçok öykücüyü etkilemiştir. Özellikle Hüseyin Su, bu öykücülerin başındadır. Pakdil ayrıca *Edebiyat* dergisinde birçok öykücünün yetişmesine, ilk öykü metinlerinin yayımlanmasına ve Edebiyat Dergisi Yayınları ile bu öykülerin kitaplaşmasına vesile

olmuştur. Bu bakımdan Pakdil, İslâmî duyarlıklı öykücülüğün önemli bir fikir inşacısı olarak kabul edilebilir.

Nurettin Topçu'nun ise Anadolu sosyalizmine yönelik fikirleri ile Mustafa Kutlu ve Şevket Bulut üzerinde önemli etkileri bulunur. Yayımladığı *Taşralı* (1959) adlı öyküsüyle yazarların Anadolu insanı, tabiatı ve dindarlığındaki kuvveti görmelerine etki etmiştir. Henri Bergson ve Maurice Blondel etkisinde ortaya koyduğu hareket felsefesi ile İslâmî duyarlıklı öykücülüğün arka planını inşa eden yazarlardan biridir.

Bu çalışmada Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Cahit Zarifoğlu, Hüseyin Su, Ali Haydar Haksal, Durali Yılmaz, Şevket Bulut, Yaşar Kaplan, İsmail Kılıoğlu, Ali Nar, Kadir Tanır, Fuat Altınsoy, Ali Karaçalı, Metin Önal Mengüşoğlu, Kâmil Doruk, Mustafa Miyasoğlu, Mehmet Ay, Ali Erkan Kavaklı, Ali Ulvi Temel, Ahmet Kekeç, Ali Kemal Temizer, Ali Kemal Nacaroğlu, Sadık Yalsızuçanlar, İslâm Yaşar, Hüsnü Aktaş gibi 27 yazarın 49 öykü kitabındaki 532 öykü metni incelendi. Yazarların öyküleri, modernite, kimlik ve mekân söylemi gibi üç söylem türü bağlamında değerlendirildi. Her üç söylem türünün de birbiriyle ilişkili ve yazarların uzlaşma noktalarını gösteren söylemler olduğu kanaatine varıldı. Bu çalışmanın bir dönem incelemesi olması hasebiyle tüm yazarlardan ilgili söylem biçimleri bağlamında alıntılar yapılarak değerlendirmeler yapıldı. Ancak bu çalışmada Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Ali Haydar Haksal, Şevket Bulut gibi öykücü kimliğiyle bilinen yazarların metinleri, bu yıllarda genellikle tek öykü kitabı yayımlanmış diğer isimlerin metinlerinden daha çok yer kapladı. Bu yazarların öykü metinlerinin birkaç adedi bulunmuş olması, metinleri üzerine birçok çalışmanın yapılmış olması, öykü metinlerinin çok boyutlu olması gibi nedenlerle doğal olarak öykü incelemeleri ağırlıklı olarak ele alındı. Ayrıca Sezai Karakoç'un ve Hüseyin Su'nun öykülerindeki söylem analizlerinin yoğun olması hasebiyle çalışmada önemli yer tuttular. Yazarların metinlerinde öne çıkan söylem biçimine göre ilgili modernite, kimlik ve mekân kısımlarında incelendi.

Söylem analizi yöntemiyle metinlerin toplumsal, siyasal ve kültürel açıdan incelenmesi yapıldı. Buna göre söylem biçimlerinden ilki modernite söylemi oldu. Modern İslâmî duyarlıklı öykücülüğün içeriğinde beliren ana söylem türü “modernite

eleştirisi”dir. Bu söylem biçimi kimlik ve mekân söylemini de belirlemiştir. Modernite söylemi, Batı modernleşmesine karşı çatışmacı bir söylemle kurulmuştur. Bu çatışma biçimi, modernizm-gelenek, taşra-kent, baba-oğul ilişkisi üzerinden sürdürülmüştür. Çatışma kurgusu metinlerin ruhunu göstermektedir. Yazarların Batı modernitesini ahlâk, ekonomi, siyasi ve medeniyet değerleriyle kötü, yabancı ve ahlâksız bir yaşam tarzı ile siyasal bilinç olarak gördükleri tespit edildi.

Modernite söylemine göre Türkiye’de uygulanan Batılılaşma ve laikleşme süreci nedeniyle toplumsal düzen içinde İslâm gerilemiş, ahlâkî çözümler, cinsel sömürü ve kapitalistleşme baş göstermiştir. Modernite söylemiyle Batılılaşmanın yabancılaşma, dinden uzaklaşma, yozlaşma ve kimliksizleşme olarak tanımlandığı görülmüştür. Ayrıca modernitenin sadece olumsuz imgelerle işlendiği ve Batı’nın bir kötülük timsali olarak homojen şekilde öne çıkarıldığı söylenebilir. İslâm ve geleneksel değerler karşısında dönüştürücü ve yok edici etkisiyle gösterilen Batı, ideolojik işleviyle kurulan bir zıtlığı temsil etmektedir. Batı modernleşmesinin ayrı bir medeniyet ve zihniyet yapısını gösterdiği, bu nedenle İslâmî bir formla Anadolu’ya hâkim olan Türklerin genel yapısına uymayacağı, İslâmî olanın korunması ve ihyasını gerçekleştirilmesi gerektiği düşüncesi ortaya koyulur. Yazarlar modernitenin hâkim olduğu sisteme karşı yerli, millî, geleneksel ve manevi değerleri alternatif bir medeniyet biçimi olarak sunarlar. Geleneksel değerlerin İslâm dini etrafında teşekkül ettiği düşüncesi bağlamında halkın değerleri yazarlarca sahiplenilir. Kuşkusuz bu söylem biçiminde Mehmet Akif, Necip Fazıl, Sezai Karakoç ve Nuri Pakdil gibi isimlerin düşünsel açıdan ciddi etkileri vardır.

Modernitenin gerçeklikle kurduğu ilişki biçimi yazarları moderniteden uzaklaştıran bir diğer sebeptir. Modernitenin bilgi anlayışında hakikat mutlaklıktan çıkmış, parçalı ve bireye indirgenmiş bir şekildedir. İslâmî duyarlılık öykü anlayışında ise mutlak hakikat vardır ve bu Allah’tır. Bireyin bilemeyeceği, kavrayamayacağı bilgiler ve olgular bulunmaktadır. Bu nedenle öykü metinlerinde modern yaşam biçiminin bilgiye bakışı eleştirilerek hikmete dayalı bir düşünce biçimi geliştirilmiştir. Tabiattaki dengenin kavranması, her şeyin bir uyum içerisinde olması, hayırlı olanın şer, şerli olanın hayırlı olabileceği düşüncesiyle modern hayat biçiminin gerektirdiği bilgiye dayalı, deneysel, parçalı, pragmatik anlayış reddedilmiştir. Özellikle hikmet, tabiat, ölüm, yolculuk imgeleri çerçevesinde İslâmî kavrayışa bağlı bir bilgi

dünyasının metinlerde işlendiği gözlemlenmektedir. Böylece modernite söylemiyle yazarlar, verili modernleşme sürecinin getirdiği yaşam biçimine, siyasal, toplumsal, ekonomik ve ilim anlayışına karşı antitezleriyle bir medeniyet ve zihniyet anlayışı ortaya koymaktadırlar.

Çalışmada incelenen kimlik söylemi etrafında öykü metnindeki karakter ve tiplerle odaklanılmış, bunların yazarların muhayyilesindeki Müslüman özneyi temsil etmek üzere inşa edildiği kanaati oluşmuştur. Özellikle dindar kişilikler tercih edilerek bunların dönemin koşulları içinde sosyal çevre, aile ve kendisiyle olan ilişkileri sıkça işlenir. İç çözümleme, iç diyalog, iç yönelme gibi modernist anlatı tekniklerinin yoğun şekilde kullanıldığı metinlerle Müslüman öznenin dünyası konu edinilir. Yazarların kimlik söylemiyle Müslüman bireyin ve ailenin modernleşmeyle yaşadığı problemleri odağa aldığı görülür. Müslüman öznenin modern toplumsal düzen içinde öteki, yabancı ve yersiz-yurtsuz olduğu, bu kavramların verdiği anlamlarla inşa edildiği dikkat çeker. Bu nedenle kimlik söylemi bölümünde söylem analizinin daha iyi sonuç verebilmesi için Georg Simmel ile Richard Sennett'in yabancı kavramı, Edward Said'in yersiz-yurtsuzluk kavramı, Daryush Shayegan'ın yaralı bilinç kavramı bağlamında inceleme yapıldı.

Öykülerde kimlik söylemi yabancılaşma, özsüzleşme ve köksüzlük olgusu ile kurulmaktadır. Böylece modernleşmenin belirlediği toplumsal düzenin fitrata aykırı olduğu öne sürülmektedir. Yazarlar, Hz. Âdem'in cennetten kovulması gibi Müslümanın modern dünyada bir gurbetlik yaşadığını kimlik söylemiyle ortaya koymaktadırlar. Bu nedenle kimlik söylemi içinde sürgünlük de önem taşımaktadır. Metinlerin çoğunda kimlik söylemini içeren karakterlerin taşradan kente göç ettiği görülmektedir. Göç bu nedenle hem İslâmî söylemdeki ontolojik sürgünlük konusunu hem de modern dünyadaki yersiz-yurtsuzluğu ifade etmektedir. Kimlik söylemi içinde karakterler; tabiattan ayrılma, cennetten kovulma, mutlu ve huzurlu yaşam biçiminden kopup yozlaşma gibi çeşitli bağlamlarda işlenmiştir. Bu nedenle pek çok metinde ölüm söz konusudur. Yazarlar kimliklerin yaşadığı kültürel yabancılaşmayı ve değişmeyi ölüm olarak görürler. Yazarlar için kültürel yabancılaşma, kimliğin ölümü demektir. Ayrıca Müslümanların yersiz-yurtsuzluğuna dair kimlik söyleminin inşa edildiği metinlerde Müslümanlar, rejim içinde öteki insanlar olarak tanımlanırlar. Bu tanıma uygun olarak zamanın ahir zaman olduğu, mahşer gününe denk gelen bir zaman

kavrayışıyla döneme bakılmaktadır. Bu nedenle hüznü öyküler olarak tanımlanabilecek metinler, toplumsal ve bireysel dramlar üzerinden kurgulanmaktadır.

Öykü metinlerinde karakterlerin isimleri genellikle verilmez. Böyle bir tercih yazarların modern zamanların Müslüman öznesini kimlik yitimi ile ifade ettiklerini göstermektedir. 1950 Kuşağı sonrası Türk öykücülüğünde metinlerde isimsiz karakterler sıkça geçer. Genel olarak modern dünyanın yuttuğu kimliksizleşen bireyin ve yabancılaşmanın herkesçe işlenen ortak bir tema olduğu bilinmektedir. Fakat İslâmî duyarlıklı yazarlar yabancılaşan öznenin özellikle Müslüman olduğunu vurgularlar. İsimli karakterler metinle okuyucu arasında ilişkiler kurulmasına vesile olmasının yanı sıra karakterlerin yaşadığı olayların, ruhsal durumun ve ortaya koyduğu düşüncelerin yazarlara ait olduğu hissini de uyandırmaktadır. Çünkü yazarlar öykü metinlerini çoğu zaman bir deneme formu gibi kullanmışlardır. Bu nedenle karakterler aracılığıyla kendi düşüncelerini yansıtmaktadırlar. Ayrıca meçhul karakterlere isim verilmeyerek sıradan, yoksul kesimden insanların sosyal tabakalaşma içindeki yerine de vurgu yapılmıştır. Karakter genellikle göç etmiş, yaralı kimlikte bireyler olarak gösterilmektedir. Bu nedenle İslâmî duyarlıklı öykülerde kimlikler yitip bir söylemi ifade etmektedir. Çoğu kimlik varoluşsal sorunlar yaşamakta, bulunduğu yere aidiyet problemi içindedir. Bunun temel nedeni ise modernleşme ile birlikte yaşam zeminlerinin ellerinden alındığını hissetmeleridir. Kendilerine ait olmayan bir medeniyet olan batının inşa ettiği mekânlarda yaşayan insanlar burada yersiz-yurtsuz bir yabancı olarak hissederken belirsizlik içinde kalmış yaralı kimlikle hayatlarına devam etmektedirler.

Kimlik söylemiyle ortaya çıkan bir konu da genellikle erkek karakterler etrafında öykülerin yazılmış olmasıdır. Mahremiyet esaslı bir öykücülük olan İslâmî duyarlıklı öykücülük genellikle ev içindeki kadınları konu edinmiştir. Bu yüzden kadın söylemini nine, hala, teyze, anne, eş, kız kardeş, abla, kız çocuğu gibi evde var olan kadın karakterler temsil etmiştir. Edebî metnin kamusal bir alan olduğu düşüncesiyle yazarlar, kadın-erkek ilişkileri veya kadına dair herhangi bir gözlemi kaleme almamışlardır. Kadın karakterler genellikle geleneği sürdüren, buna uygun bir ahlâk öğretisine sahip olan kişilerdir. Özellikle Rasim Özdenören'in metinlerinde kadınlar bu yönüyle dikkat çekerler. Erkek karakterler ise öykülerde “Adamlar Söylemi” diye

tarif ettiğimiz dava adamları ve babalar ile oğullar bağlamında var olur. Öykülerin çoğunda erkek karakterler aracılığıyla konu kurgulanır. Nitekim 1960-1990 dönemi içinde İslâmî duyarlıklı öykü metinleri yazan tüm yazarlar erkektir. Bu durumda da kadınlar erkek yazarın muhayyilesiyle temsil edilmiş, erkek yazarın gerçek hayatta bildiği eş, anne, kız çocuğu gibi karakterler metinlerde yer almıştır. Öykülerde beliren kadın karakterlerden sevgili tipi çok nadirdir. Nitekim aşk, eğlence, gönül ilişkisine dayanan öykü metni yoktur. Bu durumda da kimlik söyleminin Müslüman birey ve aileyi yansıtan, İslâmî optik anlayıştan gelen mahremiyet konuları çerçevesinde kişilik kazanan karakterlerle oluşturulduğu söylenebilir.

Çalışmada incelenen bir diğer söylem biçimi mekân söylemidir. Mekân söylemi öykülerde dört farklı şekilde ele alındı. Buna göre metinlerde öne çıkan kent, taşra, ev ile dinî mekânlar ayrı ayrı incelendi. Yazarlar İslâm medeniyetinin geliştiği şehri değil, modern kenti işleyip moderniteyle beraber kenti olumsuz imgelerle konu edinirler. Kent imgesini karanlık ve kötücül bir yer olarak tasavvur ederler. Modern kentte organik olmayan ilişkiler, ulus devlet bağları bulunur. Modern kentte kapitalizm sistemi, ekonomi gibi ahlâkı da belirler. Modernitenin ilerleme teorisine uygun olarak kentler sürekli yeni arayışlar sonucu dönüşümler geçirir. Değişimler sonucu mekânın bir hafıza, bellek üretme işlevi kaybolur. Bu nedenle kentlerde bir kök ya da gelenek bağı kurulamaz. Sürekli bir yıkım ve yapım söz konusudur. Modern kentte her yeni yıkım ve yapımla toplum ve toplumsal birimler de yeniden şekillenir. Her yeni yapılaş bir kimlik sorunu yaratır. Mekâna dair aidiyet duygusu gelişemez, bir bağlanma kurulamaz. Bu durumda bireyselleşme, yalnızlık, yabancılaşma yaşanır. Türkiye'nin 1950'li yıllardan başlayan göç dalgası var olan geleneksel toplum yapısını da değiştirmiş, kentte yaşayan yeni bir sürece girilmiştir. Hızla büyüyen kentler iyi bir planlama ile gerçekleştirilmediği için konut sorunları, yoksulluk, işsizlik gibi olguları doğurmuştur. Anadolu'nun taşra kasabalarından büyük kentlere gelen aileler de bu girdabın içinde kaybolmaya, değişmeye, yok olmaya başlamışlardır. Öykü metinlerinde kent, bu unsurları kendinde toplamasıyla kötü bir yerdir. Çünkü kent modern yaşam biçiminin bedeni olarak tasavvur edilmektedir.

İslâmî değer, ahlâk, bilinç veya kimliğin modern kentte yok olmakla karşı karşıya gelmesi yazarların kentte yaşayan aile ve bireyleri odağa almasına neden olur.

İslâmî değerler zayıfladıkça modern anlayış ve yaşam biçiminin yer bulması yazarların en büyük endişesidir. Kentte yaşayan geleneksel aileler modern kente ayak uyduramayınca dağılır, çözülür, yok olurlar. Azınlık olarak kentin varoşlarında yaşamaya başlarlar. Modern kentin değerlerine karşı kendi değerlerini üretecek güçleri yoktur. Ya eve sığınıp dışarı çıkmamaya meylederler ya da yozlaşırlar. Kentten çıkmak ise imkânsız gösterilmiş, kent karanlık bir kuyu veya girdap olarak imgelenmiştir.

İslâmî duyarlıklı öykü yazarları kente göçü sonuçlarıyla işlerken taşradan kente göçün nedenlerini sorgulamaz. Kente göç eden insanların buradaki problemleri derinlikli olarak kaleme alınsa da kente neden gelindiği pek irdelenmez. 1960'lı yıllardan itibaren Türkiye'de göçle oluşan sosyolojik değişim ve çarpık kentleşme, sonuçları itibariyle konu edinilirken metinlerde sosyolojik değişimin arka planının sorunsallaştırılmadığı görülür. Bunda elbette mekân söylemi içinde ortaya çıkan taşra söyleminin önemli bir etkisi bulunmaktadır. Yazarlar taşrayı kente karşı bir antitez olarak çıkartırlar. Kentteki kötülüklerin aksine taşra iyilikler, tabiat, bozulmamış unsurlarıyla var olur. Taşranın konu edinilmesinde Sezai Karakoç'un "Kasaba Edebiyatı" yazısındaki çağrının da etkisi vardır. Karakoç, Marksist yazarların cahil, yobaz şeklinde ve sınıfsal bir yapıyla işlediğini iddia ettiği kasabalı insanın İslâmî değerler ve gelenekler ile yazılması çağrısında bulunur.

İslâmî duyarlıklı öykünün köy, kasaba, kırsal alanları temsil eden taşrayı öne çıkarmasının iki nedeni vardır. İlki Batılı modernleşmenin yabancılaştıramadığı kesimlerin burada olmasıdır. İkincisi ise ilk nedene bağlı olarak yerli ve millî unsurların hala canlı olarak yaşadığı mekân olmasıdır. İslâmî duyarlıklı öykünün kente karşı öne çıkardığı taşra, Batılılaşmayan, dolayısıyla yabancılaşmayan kültür ve insanları temsil etmektedir. Yabancılaşmayan kültür de yerli ve millî unsurları barındırdığı için geleneksel hayatı taşır. Öykülerde taşra bozulmamış doğası, iyilik dolu düşünce yapısı, dindarlığı, merhameti, dayanışması ile işlenir. Bu yönüyle taşra epik bir söylemle öykülerde yer alır. Ayrıca taşranın içinde canlı olarak yaşayan geleneksel değerler ve İslâmî kültür nedeniyle devletin yatırımından mahrum bırakıldığı belirtilir. Bu yüzden taşrada yoksulluk, bakımsızlık, eğitimsizlik vardır.

Devletin ilgisizliğinden dolayı taşrada adaletsizliklerin yaşandığı, zorbaların belirdiği ve hurafelerin insanları tükettiği dile getirilir.

Mekân söylemi içinde yer alan ev metaforu ise yazarlar için çok önemlidir. Kentteki modern yaşam biçimine karşın eve sığınan Müslüman özne için ev bir adadır. Evin etrafı moderniteyle kuşatılmıştır. Ev onları kentin kötülüklerinden koruyan bir sığınaktır. Ev metaforu karakterlerin yabancılığını ve yersiz-yurtsuzluğunu ifade eden bir mekândır. Bu kapsamda Gaston Bachelard'ın ev hakkındaki tanımlamalarından yararlanıldı. Mekân söylemi başlığı altında işlenen dinî mekânlar ise tahmin edilenin aksine öykü metinlerinde pek yer tutmaz. Cami, tekke, türbe, medrese gibi dinî mekânlar çok azdır. Öykülerde Müslüman özne için kutsal mekân, mahremiyetin ve maneviyatın muhafaza edildiği bir hisar olarak tasavvur edilen, evdir.

Bu çalışmada incelenen İslâmî duyarlıklı öykücülük için sonuç olarak şunlar söylenebilir:

1. Modernite ve gelenek diyalektiği üzerine bir öykücülük kurulmuştur. Öykülerdeki diyalektik hem biçimsel hem de tematik düzeyde sürdürmüştür.
2. Batı'yı temsil eden modernite kötü, çirkin ve yanlış imgelerken, İslâm'ı temsil eden gelenek ise iyi, güzel ve doğru olanı yansıtır. Bu, tüm yazarlarca sergilenen ortak bir tutumdur. Esasen bu tek yönlülük ve ortaklık, metinlerin estetik düzeyinde değil, öykülerin içerisindeki fıkırsel temeldedir. Yaptığımız okuma, edebi metnin arka planındaki ideolojiyi saptamaya dönük olduğu için bunu kastettiğimizi vurgulamak gerekir.
3. Modernite ve gelenek, birey ile toplum üzerindeki etkileri ile iki yönden ele alınır. Birey, geleneksel değerlerden kopunca yalnızlaşır ve yabancılaşır. Hüzün onda baskın bir ruh hâline dönüşür. Bireyde olduğu gibi toplumda da bu durum yabancılaşma ile söz konusu olur. Toplum geleneklerinden koptukça özünden uzaklaşır, değerlerine yabancılaşır. Bu sonuçla parçalanma, çözülme ve dağılma yaşar.
4. İslâmî duyarlıklı öykü yerli ve millî hassasiyetlerle kurulmuştur. Türk toplumunun kültür ve geleneği önemsenmiştir. Öykülerde geleneksel olan İslâmî öze kurulan değerlerle anlam bulmaktadır. Bu yüzden gelenekten

kopmak dinden uzaklaşmaktır. Toplum kültürel yozlaşmayla İslâmî özünden uzaklaştığından çürüme tehlikesi yaşar. Modernleşme süreciyle toplum değerlerinden uzaklaştığı için Müslüman öznenin yersiz-yurtsuz, yaralı bilinçli olduğu ifade edilir.

5. Öykülerde dinî semboller, dinî yaşam pratikleri öne çıkartılarak İslâmî bir edebiyat gayreti sarf edilir. Öykü konularının İslâmî optikle nasıl işleneceği gösterilir. Bu bakımdan mahremiyeti gözetken; aşk, kadın, yeraltı konularını tercih etmeyen bir hassasiyet bulunur.
6. Öykülerde yerli ve millî bir zihniyet yapısı önemsenmektedir. Türkiye'deki yerlilik söylemini üreten görüşlerle birlikte yol alır. Devlete ve kanunlara bağlı bir dil kullanılır. Ancak Kemalizm'e karşı eleştirel bir duruş sergilenir.
7. Öykülerde hüznü, nostaljik bir ruh vardır. Eski olan iyi, yeni olan kötüdür. Osmanlı ve çocukluk özlemi metinlere yansıyan bir nostalji biçimidir. Modernleşmenin ülkedeki seyri ve Müslümanların sosyal yapıda yoksulluk içinde olmalarının yön verdiği bu ruhsal durum çoğu zaman dramatik şekilde işlenir. Bu yüzden öykü atmosferi romantiktir. Romantizmin etkisinden dolayı şiirsel bir anlatım vardır.
8. İnsanlar, mekânlar ve eşyalar gerçekçi bir dille aktarılır. İdelere dayanan ve duyularla kavranamayan bir gerçeklik anlayışı metinlere hâkimdir.
9. Biçim bakımından modernist bir öykücülüktür. Dil ve kurgu biçimiyle çağdaş edebî ve felsefî akımlardan ve biçimsel anlayışlardan etkilenip buna göre metinler kaleme alınmıştır. Türk öykücülüğünün tarihi seyri içinde gelişen hareketlere uygun olarak şekillenmiştir. Kendine ait söylem duyarlılığı dışında farklı değildir. Bu nedenle İslâmî öykü gibi türsel farklılık arz eden tanımla değil, İslâmî duyarlıklı öykücülük şeklinde tanımlanması daha uygundur.
10. Merkezden değil taşradan, yani çevreden yayılan bir öykücülüktür. Yazarlar kırsal kökenli olduklarından çevreden merkezi belirleme gayretini sergilerler. Kentsoylu yazarlar olan Kemalist ve Marksist yazarlara karşı İslâm davasını savunurlar. Kemalizm'in modernleşme yanlısı aydınlarına karşı geleneği, köy edebiyatçılığıyla taşrayı sınıf sistemi esasına göre

işleyen solcu yazarlara karşı tabiatı yüceleştirirler. Bu yüzden antitezler üzerinden şekillenen bir öykücülüktür.

Çalışma içerisinde temas edilen bazı konular ise belirlenen odak noktasının dışında kaldığı için ele alınmamıştır. Bu konular araştırmacıların dikkatine sunulmak üzere şunlardır:

1. İslâmî duyarlıklı öykücülük kendi içinde kuşaklara ayrılmaktadır. Bu çalışmada Öncü Kuşak, Politik Kuşak ve Bireysel Kuşak şeklinde tanımlanan üç kuşak odağa alınarak 1960-1990 dönemi incelemiştir. Bu çalışma söylem kavramı etrafında şekillendiği için ideolojik kırılmanın yaşandığı 1990 sonrası metinler incelemeye dâhil edilmemiştir. Oysa 1990 sonrasında “Estetik Kuşak” gibi bir tanımlanma önerisinde bulunabilecek yeni ve genç bir kuşak doğmuştur. Bu yazarlar 1980’den sonra ortaya çıkmışlardır. Daha çok Rasim Özdenören’in etkisindedirler. Necip Tosun, Cemal Şakar gibi günümüzde öykü üretimine devam eden yazarlar bu kuşak içerisinde. Sadece 1990-2000 yıllarında bu kuşağın yazdığı tespit edilen altmış öykü kitabı bulunmaktadır. 2000 sonrasında ise sayılarının daha da arttığı tahmin edilmektedir. Bu kuşak üzerine özellikle İslâmî optikle ile postmodern eğilimler bağlamında bir çalışma yapılabilmesi fark edilmiştir. Postmodern tekniklerin İslâmî dil ve kurguya nasıl yansıdığı, bu kuşak özelinde araştırabilecek bir konudur.
2. 1990 sonrasında İslâmî duyarlılıkla öykü yazan birçok kadın yazar ortaya çıkmıştır. Cihan Aktaş, Halime Toros, Fatma Barbarosoğlu, Melek Paşalı gibi yazarların öykücülüklerin değerlendirildiği çalışmalar bulunmaktadır. Ancak İslâmî temsillerin özellikle kadın yazarlarda nasıl belirdiği hakkında çalışmaya rastlanılmamıştır. Bu nedenle erkek ile kadın yazarların öykülerinde İslâmî temsillerin farkları ve benzerlikleri üzerine çalışmalar yapılabilir.
3. 1990 sonrası İslâmî duyarlılıkla öyküler yazan yazarların ideolojik söylemi bırakarak tasavvufi söyleme yöneldiği gözlemlenmektedir. Rasim Özdenören, Sezai Karakoç, Mustafa Kutlu gibi bazı yazarlar tasavvufu modern imgelerle temsil etmektedir. Yazarların tasavvuf imgelemi ile Türk

Edebiyatında mistik açıdan yazılan diğer metinler arasında mukayeseler yapılabilir. Böylece sağ ideolojiler içinde yer alan İslâmcılık ile muhafazakârlık gibi ideolojilerin yerlilik ve millilik açısından farklılık ve benzerlikleri tespit edilebilir.

4. İslâmî edebiyat içinde değerlendirilen “hidayet romanları” ile İslâmî duyarlıklı öyküler arasında dil ve estetik biçim ile işlenen temalar bağlamında mukayeseli çalışmalar yapılabilir. Bu çalışmada kısmen değinilen hidayet romanlarındaki insan, mekân, modernleşme algısı, tiplerin kullanımı öykülerdeki hassasiyetlerle aynı değildir. Özellikle öykü türünün çok önemsenmesi ve öykü metinlerini üreten Rasim Özdenören, Sezai Karakoç, Necip Fazıl Kısakürek başta olmak üzere birçok yazarın entelektüel yanlarının bulunması nedeniyle öykülerdeki tema ve estetik kurgunun hidayet romanlarından daha başarılı olduğu söylenebilir. Bu kapsamda İslâmî edebiyat anlayışını yansıtan roman ve öykü türü üzerine çalışmalar yapılarak iki türün farklılıkları ve benzerlikleri açığa çıkarılabilir.
5. Kur’ân kıssalarından modern edebiyata yansıyan imgeler araştırılarak İslâmî bakışla yazılan şiirler ile öyküler arasında bu imgelerin kullanım biçimleri araştırılabilir. Kur’ân kıssalarının İslâmî sanat anlayışını çok etkilediği bilindiğinden kıssalardan gelen imgeler, biçimsel unsurlar ve anlatma tarzının çağdaş metinlerde nasıl kullanıldığıyla ilgili birçok çalışmanın yapılabileceği düşünülmektedir.
6. 1970’li yıllar siyasal kavgaların olduğu kadar kültürel iktidar olabilmenin de edebiyat metinleri üzerinden gerçekleştirilmeye çalışıldığı yıllar olarak görünmektedir. Sağ ve sol ideolojilerin 1970’li yıllarda dergilerde ve edebî metinlerde ciddi polemikler yaşadığı anlaşılmıştır. Bu dönem Türk edebiyatında bir “dava edebiyatı dönemi” olarak bile tanımlanabilir. Bu nedenle 1970’li yılların edebiyat dergileri, romanları, şiirleri ve öyküleri üzerinden okumalar yapılarak ve dönemin edebiyat-sosyoloji ilişkisini de hesaba katarak önemli çalışmaların yapılabileceği kanaati oluşmuştur.

Sonuç olarak *Modern Türk Öykücülüğünde İslâmî Söylem (1960-1990)* başlıklı bu çalışma ile Türk edebiyatı tarihinde İslâmî duyarlıklı bir öykü anlayışının varlığı

tespit edilmiş, öykülerin birçok özelliğiyle Türk öykücülüğünün gelişim çizgisine uygun şekilde verili olan konu, tema ve estetik biçim gibi unsurlara bağlı oldukları anlaşılmıştır. Bu öykü anlayışının temel farkı ise konularını İslâmî bakışla ele almış olmasıdır. Yazarların hem kadim bir anlatı formu hem de modern bir anlatı imkânı olarak değerlendirip öykü türünde yazmayı önceledikleri görülmüştür. Bu kapsamda özellikle dergi faaliyetlerinin öykü türünün bir anlatı aracı olarak kullanılmasına imkân sağladığı tespit edilmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren Türkiye'deki siyasal ve sosyo-ekonomik süreçlerin etkisinde biçimlenen İslâmî duyarlıklı öykücülük, bu yönüyle 1990'lı yıllara kadar siyasal söylemlere dayalı olarak üretildiğine dikkat çekilmiştir. Bu öykü anlayışı; Batı dışı bir medeniyet anlayışını benimseme, modern yaşam tarzının hâkim olduğu düşünülen kent yerine kasaba ve kır hayatına eğilme, kasaba hayatının bozulmamış bir kültür ve insan yapısını barındırdığı savununu üretme, yerli ve millî öğeleri önemseme, mahremiyete dayalı bir kurgu ve kişi yapısı içinde oluşma gibi özelliklere sahip bir öykücülüktür. İslâmî duyarlıklı öykücülüğün konu ve temalarına bakıldığında ise bunların Türkiye'deki İslâmcılık anlayışına bağlı olarak siyasal ve sosyolojik söylemler üretmek üzere kurgulandığı anlaşılmıştır. Ayrıca yazarların fikrî yazılarıyla benzer konular etrafında şekillenmiş olan öykü metinleri, Müslüman öznenin kimliğine, yaşadığı mekâna, geleneksel yaşam kalıplarına, siyasal düzen karşısındaki tutumuna ait söylemler üretmek üzere kurgulandığı görülmüştür. Bu bağlamda İslâmî duyarlıklı öykücülük kendi içinde birçok saf öykücü kimliğine sahip başarılı yazarlar yetiştirmiş ve estetik düzeyde edebî yönü kuvvetli metinler üretmiş olmasına rağmen; 1960-1990 arasındaki metinlerde siyasal ve sosyo-ekonomik söylemleri üretmeyi öncelediği ve amaçla kimlik ve mekâna yönelik vurguları öne çıkardığı anlaşılmıştır.

KAYNAKÇA

A. İncelemeye Dâhil Olan Eserler

- Aktaş, H. (1977), *Şen Olasın Laiklik*. İstanbul: TÜRDAV Basın Yayın.
- Altınsoy, F. (1982) *Hendekler*. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Ay, M. (1984) *Yol, Yağmur ve Hüzün*. Ankara: Aylık Dergi Yayınları.
- Bulut, Ş. (1971). *Al Karısı*. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Bulut, Ş. (1974). *Sarı Arabalar*. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Bulut, Ş. (1975) *Dilek Çınarı*. İstanbul: Türk Edebiyatı Yayınları.
- Bulut, Ş. (1984). *Kefensiz Ölümler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Doruk, K. (1987). *Antik Sevgililer*. İstanbul: Bürde Yayınları.
- Haksal, A. H. (1986). *Evdeki Yabancı*. İstanbul: Akabe Yayınları.
- Haksal, A. H. (1987). *Sesim Bana Yetmiyor*. İstanbul: Yedi İklim Yayınları.
- Haksal, A. H. (1988). *Sarıldığım Soğuk Bir Ceset*. İstanbul: Yedi İklim Yayınları.
- Haksal, A. H. (1989). *Sokağın Adı Issız*. İstanbul: Yedi İklim Yayınları.
- Kaplan, Y. (1982). *Birinci Kitap*. Ankara: Aylık Dergi Yayınları.
- Kaplan, Y. (1982). *İkinci Kitap*. Ankara: Aylık Dergi Yayınları.
- Karaçalı, A. (1982). *Kamçı*. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Karakoç, S. (1979). *Hikâyeler I / Meydan Ortaya Çıktığında*. (2. bs.) (Birinci baskı, 1978) İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (1982). *Hikâyeler II / Portreler*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kavaklı, A. E. (1982). *Gönülleri Fethedenler*. İstanbul: Pamuk Yayınları.
- Kavaklı, A. E. (1985). *Yemin*. İstanbul: Cihan Yayınları.
- Kekeç, A. (2001). *Son İyi Şeyler*. (2. bs.) (Birinci basım 1985) İstanbul: Perşembe Kitapları.
- Kıllıoğlu, İ. (1974). *Ateş Yalını Üstünde Bir Toplantı*. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Kıllıoğlu, İ. (1984). *Hayata Uyanış*. İstanbul: Ekin Yayınları,
- Kısakürek, N. F. (1983). *Hikâyelerim*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları,
- Kutlu, M. (1970). *Ortadaki Adam*. İstanbul: Hareket Yayınları,
- Kutlu, M. (1974). *Gönül İşi*. İstanbul: Dergâh Yayınları,
- Kutlu, M. (1979). *Yokuşa Akan Sular*. İstanbul: Dergâh Yayınları,
- Kutlu, M. (1981). *Yoksulluk İçimizde*. İstanbul: Dergâh Yayınları,
- Kutlu, M. (1983). *Ya Tahammül Ya Sefer*. İstanbul: Dergâh Yayınları,

- Kutlu, M. (1987). *Bu Böyledir*. İstanbul: Dergâh Yayınlan,
- Mengüşoğlu, M. Ö. (1973). *Gâvur Kayırcılar*. İstanbul: Kelime Dergisi Yayınlan.
- Mengüşoğlu, M. Ö. (1987). *Dr. S.* Konya: Kelime Dergisi Yayınları.
- Miyasoğlu, M. (1976). *Geçmiş Zaman Aynası*. İstanbul: Nakışlar Yayınevi.
- Nacaroğlu, A. K. (1978). *Alaz*. Ankara: Kıyam Dergisi Yayınları.
- Nar, A. (1989). *Kan Denizi*. İstanbul: Gonca Yayınevi,
- Özdenören, R. (1973). *Çözülme*. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Özdenören, R. (1977). *Çarpılmışlar*. İstanbul: Akabe Yayınları.
- Özdenören, R. (1993). *Çok Sesli Bir Ölüm*. (2. bs.) (Birinci baskı 1977), İstanbul: İz Yayıncılık.
- Özdenören, R. (1997). *Denize Açılan Kapı*. (3. bs.) (Birinci baskı 1983) İstanbul: İz Yayıncılık.
- Özdenören, R. (1998). *Hastalar ve Işıklar*. (4. bs.) (Birinci baskı 1967), İstanbul: İz Yayıncılık.
- Su, H. (1983). *Tüneller*. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Tanır, K. (1982). *Alagün*. Ankara: Akabe Yayınlan.
- Temel, A. U. (1978). *Uzun Yürüyüşte*. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Temizer, A. K. (1980), *Feveran* İstanbul: Düşünce Yayınları.
- Yalsızuçanlar, S. (1986). *Şehirleri Süsleyen Yolcu*. Ankara: Birlik Yayınları.
- Yaşar, İ. (1977). *Çınlayan Kubbeler*. İstanbul: Yeni Asya Yayınları.
- Yılmaz, D. (1975). *Söylenmeyen*. İstanbul: Fetih Yayınevi.
- Yılmaz, D. (1981). *Gel İçimde Ağla*. İstanbul: Işır Yayınlan.
- Yılmaz, D. (1989) *Akrebin Dansı*. İstanbul: Yedi İklim Yayınları.
- Zarifoğlu, C. (1996). *İns*. (Birinci Baskı 1974), İstanbul: Beyan Yayınları.

B. Yararlanılan Kaynaklar

- Abay, M. (2007). *Kur'an Kıssaları*. İstanbul: Ensar Neşriyat
- Adorno, T. W. (2018). *Edebiyat Yazıları*. (Çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak). (5.bs.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Ağar, M. E. (1988). Son İki Yılda Roman ve Hikâye. *Suffe Kültür Sanat Yıllığı* (1987-1988). İstanbul: Suffe.
- Akbulut, H. E. (2019). Nuri Pakdil ve Hüseyin Su'nun Entelektüel, Edebiyat ve Sanat Dikkati, *Turkish Studies*. 14 (1), 1-21.
- Akçay, A. S. (1999). Gül Yetiştiren Adam. *Yedi İklim*, 107/108, 79-80
- Akçay, A. S. (2003). Hüseyin Su ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine. *Eylülöykü*, 3, 6-10.

Akçay, A. S. (2003b). Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine. *Eylül Öykü*, 1, 23.

Akçay, A. S. (2006). *Bellekteki Huriler: İslâmcı Popülist Kültüre Eleştirel Bakış*. İstanbul: Selis Kitaplar.

Akçura, Y. (2011). *Üç Tarz-ı Siyaset*. Ankara: Kilit Yayınları.

Akdik H. M. (2018). *Modern Türk Edebiyatında Tabiat Algısı: Servet-i Fünun Dönemi (1896-1901)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akşit, T. (1999), Söylem Üstüne Söylemlere Dair. *Doğu Batı*. (Söylem Üstüne Söylem özel sayısı), 9, 9-14.

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

Aktaş, Ü. (2009). Türkiye Siyasetinin Muhalif İki Akımı İslamcılık ve Sosyalizm. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Dönemler ve Zihniyetler*. Tanıl Bora ve Murat Gültegilgil (Ed). 9, 722-759. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aktay, Y. (2009). Halife-Sonrası Durumdan Vatandaşlık Siyasetine İslâmcı Politik Teolojinin Seyir Notan, *Modern Türkiye’de. Siyasî Düşünce-Dönemler ve Zihniyetler*. Tanıl Bora ve Murat Gültegilgil (Ed). 9, 1258-1282. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aktay, Y. (2013). İslâmcı Siyasetin Yeni Hâlleri ve Söylemleri [Bildiri]. İsmail Kara-Asım Öz (Ed.). *Türkiye’de İslâmcılık Düşüncesi ve Hareketi Sempozyum Tebliğleri*. 17-19 Mayıs 2013, (ss. 817-837). İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Aktay, Y.(2018). Modernleşme ve Gelenek Bağlamında Dinî Bilgi ve Otoritenin Dönüşümü. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: İslamcılık*. Yasin Aktay (Ed). (5.bs.) 6 (5), 345-411. İstanbul: İletişim Yayınları.

Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Alangu, T. (1958). *Serveti Fünun Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Alangu, T. (1959). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*. İstanbul: İstanbul Matbaası.

Al-Azmeh, A. (2017). *İslâmlar ve Moderniteler*. (Çev. Elçin Gen). (3.bs.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. Alp Tümertekin). (4.bs.), İstanbul: İthaki Yayınları.

Altuğ, F. (2011). İstinat Duvarı Olarak Cezmi: ‘Tarihe Müstenit Hikâye’. *Edebiyatın Omzundaki Melek*. Zeynep Uysal (Ed.). (ss.149-207). İstanbul: İletişim Yayınları.

Alver, K. (2006). Edebiyat ve Kimlik. *Bilgi*, 2, 32-42.

- Alver, K. (2010). Taşra Hâlleri ve Öykü. *Hece Öykü* (Taşranın Öyküsü Öykünün Taşrası-II), 41, 79- 81. Ankara: Hece Yayınları.
- Alver, K. (2011). Evler ve Öyküler. *Yedi İklim* (Ali Haydar Haksal Özel Sayısı), 250, 103-106.
- Alver, K. (2012). Kent İmgesi, *Kent Sosyolojisi*, Köksal Alver (Ed.). (ss.9-31). İstanbul: Hece Yayınları.
- Alver, K. (2018). *Edebiyat Sosyolojisi*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Anar, T. (2012). *Mekândan Taşan Edebiyat: Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Andaç, F. (1989), *Gerçeklik Yolunda*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Andaç, F. (2004). Öykücülüğümüzde 1950 Kuşağı. *Adam Öykü Dergisi*. 54, 12-18.
- Andaç, F. (2008). *Öykü Yazmak Öyküyü Düşünmek*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler*. Çev. İskender Savaşır, (2.bs.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Andı, Fatih (2013); Beton Duvarlar Arasında Açan Çiçek. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*,. 1, 79-92.
- Andı, M. F (1996). *İnsan Toplum Edebiyat*. İstanbul: Kitabevi.
- Andı, M. F. (2013). *Roman ve Hayat*. (4.bs.), İstanbul: Hat Yayınları.
- Andı, M. F. (24.12.2020). M. Fatih Andı Hoca ile Romanda Hz. Peygamberi Anlat(ama)mak Üzerine <http://www.genconculer.com/m-fatih-andi-hoca-ile-romanda-hz-peygamberi-anlat-ama-mak-uzerine.html>.
- Anık, C. (2018). *Modern Düşüncenin Bunalımı ve Doğu*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Argın, Ş. (2010). Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür? *Taşraya Bakmak*. Tanıl Bora (der.). 4.bs., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Argunşah, H. (2014). Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)*. Ramazan Korkmaz (Ed.). (9. bs.) (ss.183-236). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Armağan, M. (1998) Hayali Doğu'dan Hayali Batı'ya. *Doğu Batı*, 2, 89-96. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Arslan, A. (1993) İnsan ya da Aklın Kimliği, *Bilgi ve Hikmet*, 4, 3-8.
- Aslan, H. (2006). Varlık, Teknoloji, Yurtsuzluk. *Felsefe Dünyası*, 43, 5-13.
- Atay, T. (2009). *Din Hayattan Çıkar/Antropolojik Denemeler*. (2.bs.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ayçıl, A. (2020), Dergâh Dergisi Otuz Yaşında. *ZKS Kültür Sanat Yıllığı*, (ss.318-320). İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Aydemir, I. (2008). İki Fransız Mimarı Henri Prost ve August Perret'nin İstanbul ile İlgili Çalışmaları, *YTÜ Mimarlık Fakültesi E-Dergisi*, 3 (1), 104-111.

Aydın H. G. (2015). *Nurettin Topçu Düşüncesinin Mustafa Kutlu Hikâyelerindeki Yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi /Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aydın, C. (2013). İmparatorluk ve Hilafet Vizyonları Arasında Osmanlı'nın Panislâmî İmajı, 1839-1924 [Bildiri]. İsmail Kara ve Asım Öz (Ed.). *Türkiye'de İslâmcılık Düşüncesi ve Hareketi Sempozyum Tebliğleri*. (ss.47-68). İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Aydın, M. (2004): *Bilgi Sosyolojisi*. İstanbul: Açılım Kitap.

Aydın, M. Â. (20.11.2020). Kânûn-ı Esâsî. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kanun-i-esasi>

Aydın, S. (1999). *Kimlik Sorunu, Ulusallık ve 'Türk Kimliği'*. Ankara: Öteki Yayınevi.

Ayhan, E.- Berk, İ. (15.04.1984). 1984 Açıklarında Türk Yazını. *Cumhuriyet Gazetesi*.

Ayvazoğlu, B. (1982). Nasıl Bir Gerçeklik. *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*. (ss.222-226). İstanbul: Suffe Yayınları.

Ayvazoğlu, B. (1992). *Güller Kitabı*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Ayvazoğlu, B. (1995). *Yahya Kemal: Eve Dönen Adam*, (2.bs.), İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Ayvazoğlu, B. (1996). *Geleneğin Direnişi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Ayvazoğlu, B.(2019). *Aşk Estetiği*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. (Çev. Aykut Derman). İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bachelard, G. (2008). *Uzamın Poetikası*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

Bahadıroğlu, Y. (1982), *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*. (ss. 348-352). İstanbul: Suffe Yayınları.

Bahtin, M. (2014). *Karnaval'dan Romana*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bahtin, M. (2016). *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*. (Çev. Okan N. Çiftçi). İstanbul: Metis Yayınları.

Baker, U. (2020). *Siyasal Dilde Huzur Söylemi: İslâm'da Huzur, Söylem ve Kanaat*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bal, H. (1999). *Kent Sosyolojisi*, Ankara: Turhan Kitabevi.

Balibar E. ve Macherey P. (2002). Bir İdeolojik Biçim Olarak Yazın. (Çev. Y. Salman-D. Hakyemez). *Adam Sanat*, 198, 52-69.

Baran, E. (2010). Öykümün Taşrası; Taşramın Öyküsü: Taşraya Bakmak, İnsanın Kendi İçine Bakmasıdır. **Hece Öykü** (Taşranın Öyküsü Öykünün Taşrası-I), 40, 118- 122.

Baran, E. (2015). Öyküye Hikâye Denir mi? **Heceöykü**, 70, 97-98.

Barbarosoğlu, F. (03.04.2020). Romandan Korkmak. **Yeni Şafak gazetesi**, <https://www.yenisafak.com/yazarlar/fatma-barbarosoglu/romandan-korkmak-2087>.

Barthes, R.(1996). **S/Z**. (Çev. Sündüz Öztürk Kasar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baş, S. (2003), **Türk Hikâyeciliğinde Yabancılaşma (1950-1980)**. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Başbuğ, E. D. (2013). **Resmî İdeoloji Sahnede**. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bates, H. E. (2013), **Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü**. (Çev. Gökçen Ezber) (2.bs.), İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Baudelaire C. (2021). **Modern Hayatın Ressamı**. (Çev. Ali Berkday). İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, J. (2008). **Tüketim Toplumu**. (Çev. Hazan Deliceçaylı-Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauer, T. (2020). **Müphemlik Kültürü ve İslâm**. (Çev. Tanıl Bora). (3.bs.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Bauman, Z. (2012). **Küreselleşme**. (Çev. Abdullah Yılmaz). (4.bs.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2016). **Modernite ve Holokaust**. (Çev. Süha Sertabiboğlu). İstanbul: Alfa Yayınları.

Bayat, A. (2015). **İslâm'ı Demokratikleştirmek: Toplumsal Hareketler ve Post-İslâmcı Dönüş**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bayazit, E. (2008). 50. Sanat Yılında Erdem Bayazit İle. **Edebiyat Ortamı**, 2 (1), 28-37.

Belge, M. (2009a). **Genesis: 'Büyük Ulusal Anlatı' ve Türlerin Kökeni**. İstanbul: İletişim Yayınları.

Belge, M. (2009b). **Sanat ve Edebiyat Yazıları**. İstanbul: İletişim Yayınları.

Benjamin, W. (2018). **Son Bakışta Aşk**. (Çev. Nurdan Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları.

Berk, İ. (2004). Taşra **Kitap-lık**, 73, 68-72.

Berkes, N. (1978). **Türkiye'de Çağdaşlaşma**. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Berkes, N. (2002). **Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler**. 2.bs., İstanbul: Kaynak Yayınları.

Berman, M. (2017). **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**. (Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker). (17. bs.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Beyaz Y. (2013). Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 7, 161-179.

Beyaz, Y. (2012). *Nesir Yazılarına Göre Necip Fazıl'ın Düşünce Dünyası* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Edirne: Trakya Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bilgin, N. (1994). *Sosyal Bilimler Kavşağında Kimlik Sorunu*. İzmir: Ege Yayıncılık.

Bilici, F. (17.11.2020). Renan, Ernest. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/renan-ernest>

Birkan, T. (2021). *Sol: Evin Reddi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Bora, A. (2011). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emegi ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. 4.bs., İstanbul: İletişim Yayınları.

Bora, T. (1998). Sol ve Yerlilik Meselesi. *Birikim* (Yerlilik Özel Sayısı), 111/112, 47-55.

Bora, T. (2002). Milliyetçi-Muhafazakâr ve İslâmcı Düşünüşte Negatif Batı İmgesi. Uygur Kocabaşoğlu (Ed.) *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce – Modernleşme ve Batıcılık*. 3, 251-168. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bora, T. (2010). Taşralaşan ve Taşrasımı Kaybeden Türkiye, *Taşraya Bakmak*. 4.bs., İstanbul: İletişim Yayınları.

Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye’de Siyasi Düşünceler*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Boynukara, H. (1997). *Roman’da Bakış Açısı ve Anlatılış*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Boynukara, H. (2005). Hikâye ve Hikâye Kavramları. *Hece Dergisi* (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), 46/47, 131-146. Ankara: Hece Yayınları.

Bozkurt, G. (1995). *Türk Kimliği Kültür Tarihinin Kaynakları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Braudel, F. (2008). *Akdeniz, Tarih Mekân İnsanlar ve Miras*. (Çev. Necati Erkut-Aykut Derman). İstanbul: Metis Yayınları.

Budak, S. (2000). *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Bulaç, A. (2005). *Modern Türk Siyasi Düşüncesinde İslamcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bulaç, A. (2018). İslâm’ın Üç siyaset Tarzı veya İslâmcıların Üç Nesli. Yasin Aktay (Ed.). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, İslâmcılık*. (5.bs.), 6, 48-67. İstanbul: İletişim Yayınları,

Bulut, A. (2013). *Rasim Özdenören Hakkında Bir Monografi Çalışması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bulut, R. (2017). Türkiye’de İslami Kimliğin Oluşumu ve Değişimini Edebi Metinlerden Okumak. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 10 (48), 395-401.

Bulut, Y. (17.11.2020). Oryantalizm. **TDV İslâm Ansiklopedisi**.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/oryantalizm>

Bulut, Y. (2018). Hem Yerli, Hem Yabancı: Tercüme Bir Hareket Olarak İslamcılık [Bildiri]. Y. Acer, M. K., Arıcan, D. M., Doğan, F. H Özkan, (Ed.). **Türk Düşüncesinde Yerlilik ve Millilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı**. (ss.107-142). Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.

Campanella, T. (2016). **Güneş Ülkesi**. (Çev. Selahattin Bağdatlı). (2.bs.), İstanbul: Say Yayınları.

Campbell, J. (2010). **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Can, Y. (2014). **İslâm Şehirlerinin Fizikî Yapısı**. Ankara: TDV Yayınları.

Canatan, K. (1995). **Bir Değişim Süreci Olarak Modernleşme**. İstanbul: İnsan Yayınları.

Canbaz Yumuşak, F. (2012). Rasim Özdenören ve Öykücülüğü. **Turkish Studies**. 7(2), 1281-1299.

Canbulat, M. (2010). **Dini Kavramlar Sözlüğü**. Ankara: DİB Yayınları.

Cansever, T. (2013). **Osmanlı Şehri**. İstanbul: Timaş Yayınları.

Cansever, T.(2014). **İslâm'da Şehir ve Mimari**. İstanbul: Timaş Yayınları.

Ceran, S. (2011). Asyalı Ozanın Öykü Evreni. **Tasfiye**. 7 (31), 25.

Cevizci, A. (2005). **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Chambers, I. (2014). **Göç, Kültür, Kimlik**. Çev: İsmail Türkmen-Mehmet Beşikçi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Chatman, S. (2009). **Öykü ve Söylem**. (Çev. Özgür Yaren). Ankara: De Ki Yayınları.

Cioran, E. M. (2011). **Burukluk**. (Çev. Haldun Bayrı). İstanbul: Metis Yayınları.

Coşkun, S. (2006). **Kemal Tahir: Şahsiyeti, Eserleri, Fikirleri**. (Yayımlanmış Doktora Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Coşkun, S. (2009). Mekândaki Medeniyet-Medeniyetteki Mekân: Sezai Karakoç'un Şiirinde Mekân-Medeniyet İlişkisi Üzerine Bir İnceleme. **Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**. 0 (22), 235-357.

Coşkun, S. (2010). Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Temel İzlek Olarak Köy-Kent Meselesi. **Turkish Studies**. Volume 5 (2), 363-409.

Coşkun, S. (2012). Mustafa Kutlu'nun Hikâyeciliğinin Ontolojik Derinliği. **Türk Edebiyatı**. 462, 42-56.

Çağan, K. (2015). **Müneverden Entelektüele: Modernleşme, İslamcılık ve Yerlilik**. İstanbul: Tezkire Yayınları.

Çağın, S. (2003). Müsamere-name'ye Dair. **Müsamere-name**. (Çev. Sabahattin Çağın-Fazıl Gökçek). (ss. 9-22). İstanbul: Özgür Yayınları.

Çağrı, M. (19. 09. 2020). Hüzün. **TDV İslam Ansiklopedisi**. (<https://islamansiklopedisi.org.tr/huzun>).

Çaha, Ö. (2018). Ana Temalarıyla 1980 Sonrası İslâmî Uyanış. Yasin Aktay (Ed.). **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, İslâmcılık**. (5.bs.), 6, 476-502. İstanbul: İletişim Yayınları.

Çalışkan, A. (2002). **Cumhuriyet Devri İslami Türk Edebiyatı (1960-2000)**. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü

Çayır, K. (2015). **Türkiye’de İslamcılık ve İslâmî Edebiyat**. 2. baskı, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Çelik, H. (27.12.2020). Reşat Nuri Güntekin. **TDV İslâm Ansiklopedisi**. <https://islamansiklopedisi.org.tr/guntekin-resat-nuri>

Çelik, Y. (2002). **Sait Faik ve İnsan**. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çetin, M. (1981). Yoksulluk İçimizde Üstüne Mustafa Kutlu ile Konuşma. **Yönelişler**, 3, 39-42.

Çetin, N. (2012). **Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri**. 2. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

Çetin, S. (1990). Yaşar Kaplan’la Sanat Edebiyat Hakkında. **İslâmî Edebiyat**, 3 (2), 28-29.

Çetinsaya, G. (2009). İslâmî Vatanseverlikten İslâm Siyasetine. Murat Gültekinil ve Tanıl Bora (Ed.). **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi**. 8. bs, I, 265-272. İstanbul: İletişim Yayınları,

Çıkla S. (2007), Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu. **Muhafazakâr Düşünce**. 4 (13/14) 47-68.

Çıkla, S. (2004). İnkılâp Edebiyatı. **Hece Dergisi**. (Hayat-Edebiyat-Siyaset Özel Sayısı), 90/91/92, 435-441.

Çınar, A.(2006). Martin Buber’de Varoluş ve Etik: ‘Ben-Sen’ İlişkisi, **Journal of Values Education Turkey**, 4 (12), 9-27.

Çınar, M. (2018). Kemalist Cumhuriyetçilik ve İslama Kemalizm, Yasin Aktay (Ed.). **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, İslâmcılık**. (5.bs.), 6, 157-177. İstanbul: İletişim Yayınları,

Çıraklı, M. Z. (2015). **Anlatıbilim**, Ankara, Hece Yayınları.

Çiğdem, A. (1996). İslamcılık, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. Yüzyıl Biterken**, 15, 1225-1231, İstanbul: İletişim Yayınları.

Çiğdem, A. (2001). **Taşra Epiği**. İstanbul: Birikim Yayınları.

Çiğdem, A. (2018). İslamcılık ve Türkiye Üzerine Notlar. Yasin Aktay (Ed.). **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: İslamcılık**. (5.bs.), 6, 26-33, İstanbul: İletişim Yayınları.

Daşcıoğlu, Y. - Koç, O. (2009). Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Ana Temalar. **Turkish Studies**. 4 (1-I), 799-900.

Demir, A. (2006). Başlangıcından Cumhuriyet'e Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. 4 (7), 99-128.

Demir, B. (2017). *Tiyatro Yazarı Olarak Reşat Nuri Güntekin*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dergâh Kültür Sanat Edebiyat Dergisi. (1990). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Deveci, C. (1999). Foucault'nun İktidar Kavramsallaştırmasında Siyasal Boyutun Ayırıştırılamazlığı. *Doğu Batı*. (Söylem Üstüne Söylem özel sayısı), 9, 25-44.

Develioğlu, F. (1992). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.

Dirin, İ. (1999a). Rasim Özdenören. *Yedi İklim*. 107/108, 55-56

Dirin, İ. (1999b). Mustafa Kutlu İle Öykücülüğü Üzerine Söyleşi. *Hece*, 33, 23-24.

Doğan, D. M. (2011). *Büyük Türkçe Sözlük*. 23. bs., İstanbul: Yazar Yayınları

Doğan, D. M. (2013). İslâmcılık: Bir Adlandırma Meselesi [Bildiri]. İsmail Kara ve Asım Öz (Ed.), *Türkiye'de İslâmcılık Düşüncesi ve Hareketi Sempozyum Tebliğleri*. (ss.120-128). İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Doğan, D. M. (2018). Millîlikten Yerliliğe, Mahallîlikten Yerelliğe: Yakın Dönemde Düşünce, Edebiyat ve Sanat Kavram Dünyalarının Teşekkülü [Bildiri]. Y. Acer, M. K. Arıcan, D. M. Doğan, F. H. Özkan, (Ed.) *Türk Düşüncesinde Yerlilik ve Millîlik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. (ss.13-26). Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları,

Doğan, D. M. (2019). *Batılılaşma İhaneti*. (33. bs.), İstanbul: Yazar Yayınları.

Doğan, E. (1997). *Edebiyatımızda Dergiler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Duymaz, R. (2005). Muhayyalat'ın Anlatı Geleneğimizdeki Yeri. *Hece Dergisi* (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı). (2. bs.), 46-47, 64-72.

Düzdağ, M. E. (2009). Birkaç Söz. *Buhranlarımız ve Son Eserleri*. (6.bs.), (ss.11-13). İstanbul: İz Yayıncılık.

Eagleton, T. (1990), *Edebiyat Kuramı*. (Çev. E. Atarım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (1998). *Estetiğin İdeolojisi*. (Çev. B. Gözkan). İstanbul: Özne Yayınları.

Eagleton, T. (1999). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (2009). *Eleştiri ve İdeoloji*. (Çev. Savaş Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları,

Ebinç, S. (2021). *Mektepten Memlekete Bir Şehrin Estetiği: Van*. İstanbul: Ötügen Yayınları.

Efe, A. (2009). Sebîlürreşâd. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (36, 251-253). İstanbul: TDV Yayınları.

Eliot, T. S. (1983) *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. (Çev. Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Enginün, İ. (1992). Ömer Seyfeddin'in Hikâyeleri. *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfeddin*. (ss. 37-49). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi,

Enginün, İnci (2016). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Enser, S. R. (2018). *Karakoç'un Şiirlerinde Geleneğin Tezahür Odakları Olarak İnsan, Zaman Ve Mekân*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erdem, Ö. (1991). *İslami Fikir Dergileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Erkilet, A. (2017). *Orta Doğu'da Modernleşme ve İslâmî Hareketler*. Büyüyenay Yayınları.

Eroğlu, E. (04.11.2019). Diriliş. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/dirilis--dergi>

Eroğlu, E. (1982), İslâmî Edebiyat. *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*. (ss. 218-221). İstanbul: Suffe Yayınları,

Erol, M. (2018). Yerliliğin Anlam ve Kavram Macerası/ Zamanda Kesintisizlik, Mekânda Devamlılık [Bildiri]. Y. Acer, M. K. Arıcan, D. M. Doğan, F. H. Özkan, (Ed.) *Türk Düşüncesinde Yerlilik ve Millîlik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. (ss.35-53). Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları,

Ersoy, M. Â. (1991). *Safahât-Eski ve Yeni Harflerle Tenkidli Neşir*. haz. M. Ertuğrul Düздаğ, İstanbul: İz Yayıncılık.

Ertit, V. (2017). Din (İslâm) Merkezli Sekülerleşme, Kavramı Yerine Metafizik Merkezli Sekülerleşme Kavramı. *Mütefekkir, Aksaray Üniversitesi, İslâmî İlimler Fakültesi Dergisi*. 4 (8), 297-312.

Ertuğ, H. R. (1970). *Basın ve Yayın Hareketleri Tarihi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Erzen, M. (2016). *Sur Kapılarında: Adnan Özyalçın'ın Öyküleri*. Ankara: Çizgi Kitabevi.

Evin, A. Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. (Çev: Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Fadlallah, M. H. (2000). *İslâmî Söylem ve Gelecek*. (Çev. Abdi Keskinsoy). İstanbul: Pınar Yayınları.

Farabî. (1956). *El Medinetü'l Fâzıla*. (Çev. Nafiz Danışman). İstanbul Maarif Basımevi.

Fedai, Ö. (2019). Torun Yanaklarında Dede, Ana Sırtlarında Hayat İzleri: Hüseyin Su'nun Hikâyelerinde Yerli Hayat. *Turkish Studies*. 14 (1), 77-86.

- Finn, R. (1984). *Türk Romanı*. (Çev. Tomris Uyar). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Foucault, M. (1987). *Söylemlerin Düzeni*. (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: Hil Yayınları.
- Foucault, M. (1999). *Bilginin Arkeolojisi*. (Çev. Veli Urhan). (3.bs.), İstanbul: Birey Yayınları.
- Fréville, L. - Plehanov, G. (1991). *Sosyalist Açıdan Toplum Sanat ve Eleştiri*. (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Yön Yayıncılık.
- Fromm, E. (1990). *Sağlıklı Toplum*. (Çev. Yurdanur Salman-Zeynep Tanrısever). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fulford R. (2017). *Anlatının Gücü-Kitle Kültürü Çağında Hikâyecilik*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gencer, B. (2013). Şeriatçılıktan Medeniyetçiliğe İslâmcılık: Bir İslâmcılık Tipolojisine Doğru [Bildiri]. İsmail Kara ve Asım Öz (Ed.). *Türkiye’de İslâmcılık Düşüncesi ve Hareketi Sempozyum Tebliğleri*. (ss.69-99), İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Gencer, B. (2017). *İslâm’da Modernleşme (1839-1939)*. (4.bs.), İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Giddens, A. (1998). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev. Ersin Kuşdil). 2.bs., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2000). *Sosyoloji*. (Çev. Hüseyin Özel-Cemal Güzel). Ankara: Ayraç Yayınları.
- Giddens, A. (2010). *Modernite ve Bireysel-Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*. (Çev. Ümit Tatlıcan). İstanbul: Say Yayınları.
- Göka, Ş. (2001). *İnsan ve Mekân*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Gökalp, N. (2018). Kişicilik ve Muhammed İkbal. *Turkish Studies International Congress on Social Sciences II* (INCSOS Quds). 13(15), 217-224.
- Gökalp, Z. (2010). *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*. Haz. Osman Karatay, 2. baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Göle, N. (2000a). *İslam’ın Yeni Kamusal Yüzleri*. İstanbul, Metis Yayınları.
- Göle, N. (2000b). *Melez Desenler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Görgün, T (2020). *Türkiye’de İslami Düşünce Geleneği*. İstanbul: Tirekitap.
- Görgün, T. (2008). Modernizm ve İslâm: İslâm Modernizmi Neye Tekâbül Ediyor? *Rihle*. 1 (3), 26-29.
- Guenon R. (2016). *Modern Dünyanın Bunalım*. (Çev. Mahmut Kanık). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Gümüş, S.(2003). *Öykünün Bahçesi*. (2. bs.), İstanbul: Adam Yayınları.
- Günay, V. D. (2013). *Söylem Çözümlemesi*. İstanbul: Papatya Yayınları.
- Gündoğdu, S. (2010). Taşra Hikâyeciliği: İdeolojik mi, Kültürel mi?. *Hece Öykü* (Taşranın Öyküsü Öykünün Taşrası II). 41, 96-101.

Gündüz, O.(2003), *Düş ile Gerçek Arasında Oktay Akbal'ın Öykücülüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Güneş, E. (2014). *Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Gelenek-Modernizm Çatışması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü

Güneş, M. (2018). *Şehre Yansıyan Medeniyet Edebiyata Yansıyan Şehir*. Ankara: Hece Yayınları.

Güngör, R. Ş. (2008). Ali Haydar Haksal'ın Öykücülüğü. *Milli Gazete*, 12.

Günvar, A. (2002). Edebiyatımızda İslami Çizgiler. *Kitap-lık*. haz. Murat Yalçın, 53, 20-30.

Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları,

Gürçağlar, Ş. T. (2018). *Türkiye'de Çevirinin Politikası ve Poetikası 1923-1960*. (Çev. Tansel Demirel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Habermas, J. (2017). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. (Çev. Tanıl Bora-Mithat Sancar). (14. bs.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Haksal, A. H. (1996). Cahit Zarifoğlu'nun ve Öyküsünün Kaynakları ve Tarzı. *İns*. İstanbul: Beyan Yayınları.

Haksal, A. H. (1999). Rasim Özdenören'le Öyküsü ve Sanatı Üzerine Bir Konuşma. *Yedi İklim*. 107/108, 57-68.

Haksal, A. H. (2002). Edebiyatta İslami Çizgiler. *Kitap-lık*. 53, 20-30.

Haksal, A. H. (2007). *Sezai Karakoç Eleğimsağmalarda Gökanıtı*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Haksal, A. H. (2012). Kadir Tanır'la Sanatı Üzerine Bir Söyleşi. *Yedi İklim*. S.263, ss.76-80.

Haksal, A. H. (2017). *Rasim Özdenören: Ruh Denizinden Öyküler*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Hallaq, W. B. (2019). *İmkânsız Devlet*. (Çev. Aziz Hikmet). (2.bs.), İstanbul: Babil kitap.

Harmancı, A. (2009). Rasim Özdenören'in Öykü Anlayışı. *İstem*. 7 (13), 317-330.

Harmancı, A. (2021). Türk Öykücüler Anlatı Geleneğimizden Yararlanıyor mu? *Heceöykü*. 18 (104), 155-157.

Heceöykü, (2015). Hikaye mi Öykü mü?, 70, 80-112.

Hemiş, Ö. (2012). *Temsil Biçimleri Üzerinden Bir Zihniyet Çözümlemesi* (Yayımlanmış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Heywood, A. (2011). *Siyaset*. İstanbul: Adres Yayınları.

Hobsbawn, E. (2006) *Geleneğin İcadı*, (Çev. Mehmet Murat Şahin). İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Huyugüzel, Ö. F. (2015). *Halit Ziya Uşaklıgil*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Hüküm, M. (2019). *Yerliliğin Sınırında: Şevket Bulut Hikâyelerinde Yerlilik*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Irmak, E. (2018). *Eski Köye Yeni Roman-Köy Romanının Tarihi, Kökeni ve Sonu (1950-1980)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- İbn-i Haldun (1991). *Mukaddime II*. Haz. Süleyman Uluda. İstanbul: Dergâh Yayınları,
- İkbâl, M. (2019). *İslâmî Benliğin İçyüzü*. (Çev. Ali Yüksel). (3.bs.), Ankara: Hece Yayınları.
- İleri, S. (2013). Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri. *Türk Dili Dergisi*. (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı). (3.bs.), 286, 1-29.
- İlhan, A. (1992). Batıniyye. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları.
- İlim, F. (2017). *Bahtin - Diyaloji, Karnaval ve Politika*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İnam, A. (2003), Ebediyâtını Yitirmiş Edebiyât. *Doğu Batı*. 22, 21-36.
- İnci Elçin, H. (2003). *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*. İstanbul: Arma Yayınları.
- Jung, C. G., (1997), *Analitik Psikoloji*. (Çev., Ender Gürol). Payel Yayınevi, İstanbul
- Jung, C.G. (2009), *Dört Arketip*. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jusdanis, G. (1998). Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kabaklı, Ahmet (2006), Rasim Özdenören. *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. V, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kacıroğlu, M. (2011). *Türk Öykücülüğünde 1940 Kuşağı ve Toplumcu Gerçekçi Yönelişler*. Sivas: Asitan Yayıncılık.
- Kahraman, Â. (2015). *Modern Türk Hikâyesi: Kavram, Gelişim Seyri, Tematik ve Karşılaştırmalı Okumalar*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye’de Görsel Bilincin Oluşumu*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2014). *Türkiye’de Yazınsal Bilincin Oluşumu*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2015). *Türk Şiiri Modernizm Şiir*. (3.bs.), İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kanadıkırık, H. (2020). Devlet Baba’nın Temelleri: Klasik Çağında Osmanlı İmparatorluğu’nun Siyasal Kültürü. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 20 (2) , 45-64.

Kantarcıoğlu, S. (1983). Thomas Stearns Eliot'un Edebiyat Teorisi, içinde; Eliot, T. S. (1983) *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. (Çev. Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kaplan, M. (1976), *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, M. (1987), *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*. (2.bs.), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, R. (1997). *Türk Romanında Köy*. (3.bs.), Ankara: Akçağ Yayınları.

Kaplan, Y. (21.07.2021). Birey ve Ferd: Kişi ve Şahsiyet, *Yeni Şafak Gazetesi*. <https://www.yenisafak.com/yazarlar/yusuf-kaplan/birey-ve-ferd-kisi-ve-sahsiyet-2054061>

Kara, İ. (1986). *Türkiye'de İslâmcılık Düşüncesi-Metinler/Kişiler I-II*. İstanbul: Risale Yayınları.

Kara, İ. (1994). *Türkiye'de İslamcılık Düşüncesi III (Metinler/ Kişiler)*. İstanbul: Pınar Yayınları

Kara, İ. (2013), Türkiye'de İslâmcılık Düşüncesi ve Hareketi Üzerine Birkaç Not [Bildiri]. İsmail Kara ve Asım Öz (Ed.). *Türkiye'de İslâmcılık Düşüncesi ve Hareketi Sempozyum Tebliğleri*. 17-19 Mayıs 2013, (ss.15-46). İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Kara, İ. (2018a), Sunuş. Yasin Aktay (Ed.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: İslamcılık*. (5.bs.), 6, 13-25, İstanbul: İletişim Yayınları.

Kara, İ. (2018b), İslamcı Söylemin Kaynakları ve Gerçeklik Değeri. Yasin Aktay (Ed.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: İslamcılık*. (5.bs.), 6, 34-47. İstanbul: İletişim Yayınları.

Karabulut, M. (2016). Bir Milli Hikâyeci: Şevket Bulut (Vefatının 20. Yılında). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 7(16), 137-145.

Karaca, A. (1993). Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Toplumsal Konular. *Türkoloji Dergisi*. 11 (1), 221-231.

Karadeniz, M. U. (2018). *İslam Sanatları Estetiği Açısından Klasik Türk Şiiri*. (Yayınlanmış Doktora Tezi). Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karadişoğulları, E. (2007). Şevket Bulut ve Hikâyeciliği. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 33, 133-139.

Karakoç, S. (1980). *Diriliş Muştusu*. İstanbul: Diriliş Yayınları.

Karakoç, S. (1987). *İnsanlığın Dirilişi*. İstanbul: Diriliş Yayınları.

Karakoç, S. (1996). *Günlük Yazılar III Sûr*. (4.bs.), İstanbul: Diriliş Yayınları

Karakoç, S. (1998). *Fizikötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi III: Doğum Işığ*. (2.bs.) İstanbul: Diriliş Yayınları.

Karakoç, S. (1999). *Günlük Yazılar II Sütun*. 5.bs. İstanbul: Diriliş Yayınları

Karakoç, S. (2003). *Varolma Savaşı*. İstanbul: Diriliş Yayınları.

- Karakoç, S. (2005). *Kıyamet Aşısı*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2007). *Ruhun Dirilişi*. (8.bs.) İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2008). *Fizik Ötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi 2 Diriliş Şoku*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2012a). *Edebiyat Yazıları II*. (4.bs.), İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2012c). *Edebiyat Yazı III*. 4. bs, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2012d). *Edebiyat Yazı I*. 5. bs, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2014) *Yitik Cennet*. 19. bs, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karal, C.- Erdem, Ö. (2001). Rasim Özdenören’le, ‘Ben İsterim ki Bu Öyküler Okunduğunda İnsan Kendini Yücelmiş Hissetsin.’ *Kaşgar*. 20, 135-75.
- Karataş, M. (2015). *Modernlik Küreselleşme ve Türkiye’nin Kimlikler Evreni*. (2.bs.), İstanbul: Küre Yayınları.
- Karataş, T. (2004), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. (2.bs.), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karataş, T. (2013). *Doğu’nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Karataş, T. (2018). Sezai Karakoç: Bir Medeniyet Tasarımcısı. Yasin Aktay (Ed.). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: İslamcılık*. (5.bs.), 6, 979-988, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karatepe, M. İ. (04.05.2021) “Mihriban İnan Karatepe İle Söyleşi” <https://edebistan.com/soylesiler/mihriban-inan-karatepe-ile-soylesi-2>
- Karpat, K. (2009). *Osmanlı’dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*. (Çev: O. G. Ayas). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kavaz, İ. (1993). Necip Fazıl Kısakürek’in Hikâyeciliği ve Hikâyelerinde Temalar, *Yedi İklim*. 43, 5-14.
- Kaya, E. (2007). *Kentleşme ve Kentlileşme*. İstanbul: Okutan Yayınları.
- Kayalı, K. (2010). *Bir Kemal Tahir Kitabı: Türkiye’nin Ruhunu Aramak*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kazdal, İ. (2004). *Serencam*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Kentel, F. (2018). 1990’ların İslâmî Düşünce Dergileri ve Yeni Müslüman Entelektüeller. Yasin Aktay (Ed.). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-İslamcılık*. (5.bs.), 6, 721-781, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Keskin, F. (2014). Sunuş: Özne ve İktidar. *Özne ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Keskin, F.(1999). Söylem, Arkeoloji ve İktidar. *Doğu Batı*. S. 9, ss.15-24.
- Keskin Y. (2015). *Mustafa Miyasoğlu Hayatı-Eserleri-Sanatı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Kılıçbay, M. A. (2000). *Şehirler ve Kentler*. Ankara: İmge Yayınları.
- Kıray, M. (1998). *Kentleşme Yazıları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (1976). *İdeolocya Örgüsü*. (4.bs.), İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kızıltan, G. S. (1986), *Kişinin Silinen Yüzü Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Koca, S.- Oğuz, O. (24 Şubat 1994). Yapay Kentte Yalnız ve Yabancı Biri. *Zaman Gazetesi*.
- Kocaman, A.(2009). *Söylem Üzerine*. Ankara: ODTÜ Yayınları.
- Kocatürk, V. M. (2016). *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: İKÜ Yayınevi.
- Koç, T. (2005). Kıssaların Açtığı Dünya. *Hece Dergisi* (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı). 46/47, 27-32.
- Koç, T. (2019). *İslâm Estetiği*. İstanbul: İSAM Yayınları.
- Koçak, A. (2016). Sezai Karakoç'un Fikrî Yazılarında Doğu ve Batı Medeniyeti Tasavvuru. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 5, 51-63.
- Koçak, O. (2003), Sunuş. *Roman Kuramı*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınların.
- Kolcu, A. İ. (2008). *Cumhuriyet Edebiyatı-2 Hikâye ve Roman*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Kolcu, A. İ. (2015). *Öykü Sanatı*. (4.bs.), Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Korkmaz, R. (2016). *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*. İstanbul: Kesit Yayınları
- Köroğlu, A. (2020). *Türkiye’de İslamcı Söylemin Oluşumunda Tercümelerin Etkisi (1960-1990)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Köse, B. (2012). “Söylemden Yönetimselliğe Foucault ve Postkolonyal Kuram”, *Cogito*. 70/71, 459-479. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kudret, C. (2016), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kurt, M. (2007). *1950 Sonrası Türk Edebiyatında Varoluşçu Felsefeden Etkilenen Yazarların Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatma*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kurtoğlu, Z. (2018). Türkiye’de İslamcılık Düşüncesi ve Siyaset. Yasin Aktay (Ed.). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-İslamcılık*. (5.bs.), 6, 201-235, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Kutlu, M. (1972). *Sabahattin Ali*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kutlu, M. (1982). Hikâyemiz Üzerine Mustafa Kutlu ile Bir Konuşma. A. Vahap Akbaş (haz.). *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*. (ss.300-305). İstanbul: Suffe Yayınları,

Kutlu, M. (2009). Taşralı; Nurettin Topçu'nun Hikâyeleri. İsmail Kara (Ed.). *Nurettin Topçu*. (ss.334-349). Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Kutluer, İ. (20.06.2021). Hikmet. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/hikmet#1>

Kutluer, İ. (2000). Medeniyet. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (28, 296-297). İstanbul: TDV Yayınları.

Kutub, S. (2019). *Kur'an'da Edebî Tasvir*. İstanbul: Beka Yayınları.

Küçükalp K.–Cevizci. A. (2018). *Batı Düşüncesi Felsefi Temelleri*. Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Küçükaşçı, M. S. (2010). Şehir. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (38, 441) İstanbul: TDV Yayınları.

Küçükömer, İ. (2007). *Batılılaşma: Düzenin Yabancılaşması*. (5.bs.) İstanbul: Bağlam Yayınları.

Küçükyılmaz, M. (2005). Mustafa Kutlu, 'Allah Varsa Trajedi Yoktur'. *Anlayış*. 27, 36–40.

Külahlıoğlu İslam, A. K. (2014). Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi. Ramazan Korkmaz (Ed.). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)*. (9. bs.), (ss.341-378). Ankara: Grafiker Yayınları,

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (Çev. Işık Ergüden). (2.bs.), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lekesiz, Ö. (1997, 2001, 2001). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 1, 4, 5*. İstanbul: Kaknüs

Lekesiz, Ö. (2000). *Öykü İzleri*, İstanbul: Hece Yayınları.

Lekesiz, Ö. (2006). *Kuramdan Yorumla Öykü Yazıları*. İstanbul: Selis Kitaplar.

Lekesiz, Ö. (2016). *Sevgili'nin Evi: Ev–Kâbe Simgesiliği Üzerine Bir Çözümleme*. İstanbul: Şule Yayınları.

Lekesiz, Ö. (2017). *Öykü Menzilleri I*. İstanbul: Şule Yayınları.

Lekesiz, Ö. (2018). İslami Türk Edebiyatı'nın Değişen Yüzü. Yasin Aktay (Ed.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-İslamcılık*. (5.bs.), 6, 965-966. İstanbul, İletişim Yayınları.

Lewis, B. (2021). *İslâm'ın Siyasal Söylemi*. (Çev. Ünal Oskay). İstanbul: Kronik Yayınları

Lucy, N. (1999). *Postmodern Edebiyat Kuramı*. (Çev.: A. Aksoy). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lukacs G. (2003). *Roman Kuramı*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.

Macherey, P. (2019). *Edebi Üretim Teorisi*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Macit, M. (1996). *Gelenekten Geleceğe*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Maraş, M. A. (1982) Edebiyat Soruşturması. Abdurrahman Şen (haz.). *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*. (ss. 361). İstanbul: Suffe Yayınları,
- Mardin, Ş. (2003). *Türk Modernleşmesi*. (12. bs.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marx, K. (2013). *Yabancılaşma*. (Çev. Kenan Somer). Ankara: Sol Yayınları.
- Mengüşoğlu, M. Ö. (2008). *Zihni Karışıklar İçin Alışkanlık Reçetesi*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Meriç, C. (2008). *Kırk Ambar: Rümuz-ül Edeb*. Cilt 1, 10 bs., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, C. (2013). *Bu Ülke*. 40. bs., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mert, Necati. (2005a) Köy, Kent Sanayi Öykülerinde Toplumsal Değişim. *Heceöykü*. 12, 96-101.
- Mert, Necati. (2005b). Modern Öykünün Serüveni: 1940'tan Günümüze. *Hece Dergisi* (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), (2.bs.), 46/47, 93-123.
- Mert, Nuray (1998). Yerlilik: Şeffaf Bir Maske. *Birikim*. <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-111-112-temmuz-agustos-1998/2306/yerlilik-seffaf-bir-maske/5240> (Erişim Tarih: 16.07.2021).
- Mert, Nuray (2018). Türkiye İslamcılığına Tarihsel Bir Bakış. Yasin Aktay (Ed.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: İslamcılık*. (5.bs.), 6, 411-419. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Miyasoğlu, M. (1999). *Sanat ve Edebiyat Konuşmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Miyasoğlu, M. (2002). Edebiyatımızda İslami Çizgiler. *Kitap-lık*. 53, 20-30.
- Mollaer, F. (2007). *Anadolu Sosyalizmine Bir Katkı: Nurettin Topçu Üzerine Yazılar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Mollaer, F. (2018). *Yerliliğin Retoriği*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Moran, B. (2005). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2014). *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 3*. (16. bs.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Muhafazakâr Düşünceyi Etkileyen Düşünürler. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi* (2013).
- Muhiddin, A. (2004). *Modern Türklükte Kültür Hareketi*. (Çev. Suat Mertoğlu). İstanbul: Küre Yayınları.
- Mumford L. (2007). *Tarih Boyunca Kent, Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği*. (Çev. Gürol Koca-Tamer Tosun). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mutluay, R. (1970). *100 Soruda Türk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

- Nar, A. (1988), Kuruluş Hitabesi. *İslâmî Kültür, Sanat ve Edebiyat*. 1, 3.
- Nar, A. (2008). *Edebiyatın İslamcası*. İstanbul: Toprak Kitap.
- Narlı, M. (2013). Romanlar ve Taşralar: Türk Romanında Taşra Algıları Üzerine Bir Değerlendirme. *Bilig*, 64, 285-316.
- Narlı, M. (2014). *Şiir ve Mekân*. (2.bs.), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Nasr, S. H. (1991). *İnsan ve Tabiat*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Nasr, S. H. (2017). *İslâm ve Modern İnsanın Çıkması*. (Çev. Sara Büyükduru). 8.bs., İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S. H. (2019). *İslâm Sanatı ve Maneviyatı*. (Çev. Ahmet Demirhan). (3.bs.), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1999). *Türkler, Türkiye ve İslam*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2010). *Türkiye Sosyal Tarihinde İslam'ın Macerası*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Okay, O. (1975). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Mithat Efendi*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları,
- Okay, O. (1987). *Necip Fazıl Kısakürek*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Okay, O. (1992). Geçmişten Günümüze Doğru Türk Şiiri'nin Macerası. *Yedi İklim*. (İkinci Dönem). 3, 88.
- Okay, O. (1997). Hareket. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, (Erişim Tarihi: 13.07.2020).
- Okay, O. (2006). Tanzimatçılar: Yenileşmenin Öncüleri (1860-1896). Talât Sait Halman (Ed.). *Türk Edebiyatı Tarihi*. 3, 53-74. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Oktay, A. (1982). *Yazın İletişim İdeolojisi*. Adam Yayınları, İstanbul
- Oktay, A. (2000). *Postmodernist Tahayyüle İtirazlar*. İstanbul: İnkılap Yayın.
- Oktay, A. (2008). Resmi İdeoloji Tarafından Dışlanan, Yazınsal İktidarı Dışlayan Bir Şair: Sezai Karakoç. *İmkânsız Poetika*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Okumuş, F. (07.05.2021). Setr-i Avret. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamsiklopedisi.org.tr/setr-i-avret>
- Ong, W. (2003). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. (Çev. Sema Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ortaylı, İ. (1979). *Türkiye İdare Tarihi*. Ankara: T.O.D.A.İ.E. Yayınları.
- Osmanoğlu E.- Özdemir E. (2001). Huzurun Öyküsü Olmaz. Rasim Özdenören'le Söyleşi. *Mağara*. 10, 35-54.
- Öğün, S. S. (1992). *Türkiye'de Cemaatçi Milliyetçilik ve Nurettin Topçu*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Önertoy, O. (1979). Ziya Osman Saba'nın Küçük Hikâyeleri. *Türkoloji Dergisi*. 8 (1), 79-86.

Önertoy, O. (1984), *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Örgen, E. (2010). *Türk Şiirinde Gelenek: Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri*. Konya: Palet Yayınları.

Örs, A. (1997). Müslüman Edebiyat. <https://www.haksozhaber.net/okul/musluman-edebiyat-1832yy.htm> (Erişim Tarihi: 10.11.2019)

Özata Dirlikyapan, J. (2017). *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. (3.bs.), İstanbul: Metis Yayınları.

Özcan, A. (1997). *Pan-İslamizm-Osmanlı Devleti, Hindistan Müslümanları ve İngiltere (1877-1924)*. (2.bs.), İstanbul: İSAM Yayınları.

Özçelik, M. 2001. M. Önal Mengüşoğlu İçin Bir Kimlik Denemesi. *Taşra Edebiyat*. (M. Önal Mengüşoğlu Dosyası), 5, 10-11.

Özdemir, E. (1999), *Yazınsal Türler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Özdenören, R. (14.11.2019). Son İyi Şeyler. *Yeni Şafak gazetesi*. <https://www.yenisafak.com/arsiv/2001/aralik/13/rozdenoren.html>

Özdenören, R. (1982). Kadir Tanır'a Hikâye ve Hikâyecilik Üzerine Sorular. *Mavera*. S. 63, ss. 84.

Özdenören, R. (1997). *Red Yazıları*. (2.bs.) İstanbul: İz Yayıncılık.

Özdenören, R. (1998). *İki Dünya, Türkiye'nin Görüntüsü*. (2.bs.), İstanbul: İz Yayıncılık.

Özdenören, R. (2003). *Yazı, İmge ve Gerçeklik*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Özdenören, R. (2005). Öykü Soruşturması. *Hece Dergisi*. (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), (2.bs.), 46-47, 366-367.

Özdenören, R. (2009). *Yumurtayı Hangi Ucundan Kırmalı, Bilmek ve Bilincinde Olmak*. (5.bs.) İstanbul: İz Yayıncılık.

Özdenören, R. (2011a). *Gül Yetiştiren Adam*. 21. bs., İstanbul: İz Yayıncılık.

Özdenören, R. (2011b). *Kent İlişkileri*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Özdenören, R. (2013). *Köpekçe Düşünceler*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Özdenören, R. (2015). *Müslümanca Yaşamak*. 15.bs, İstanbul: İz Yayıncılık.

Özdenören, R. (2016). *Ruhun Malzemeleri*. (6.bs.), İstanbul: İz Yayıncılık.

Özdenören, R. (2017). *Müslümanca Düşünme Üzerine Denemeler*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Özdenören, R. (2018). Necip Fazıl Kısakürek. Yasin Aktay (Ed.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: İslamcılık*. (5.bs.), 6, 136-149, İstanbul: İletişim Yayınları.

Özdenören, R. (26.02.2012). 'İslami Edebiyat' İslam'ı Anlatmanın Enstrümanıydı, *Yeni Şafak Gazetesi*. Haz. Emeti Saruhan, <https://www.yenisafak.com/roportaj/islami-edebiyat-islami-anlatmanin-enstrumaniydi-369576> (Erişim Tarihi: 03.12.2020).

Özel, İ. (2009). *Üç Mesele Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma*. İstanbul: Şule Yayınları.

Özel, İ. (2014). *İrtica Elden Gidiyor*. İstanbul: TİYO Yayınları.

Özel, M. (1998). *Birey, Burjuva ve Zengin*. İstanbul İz Yayınları.

Özel, M. (2005). İslâmî Liberalizm, BOP ve Tarih Bilinci. *Anlayış*. 25, 22-25.

Özer, H. (2016). Sezai Karakoç'un Öykülerinde Kent-Kasaba Algısı. *Sosyal Bilimler Dergisi*. 3, (8). 197-206.

Özgül, M. K. (2005). Hikâyenin Romanı. *Hece Dergisi* (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı). (2.bs.), 46-47, 33-41, Ankara: Hece Yayınları.

Özgül, M. K. (2013). *Kandille İskandil*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Özkan, M. (2016). Edebiyatta Dil Kullanımı. *İ.Ü Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. 52, 65-77.

Özön, M. N. (1941). *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Maarif Matbaası.

Özön, M. N.(1985). *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim Yayınlar.

Özsaray, Y. E. (2017). *1980-2000 Arası Türk Hikâyesi ve Toplumsal Değişim*. (Yayımlanmış Doktora Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Öztokat, N. T. (1999). XIX. YY Fransız Öyküsünde Anlatım Teknikleri. *Adam Öykü*. S.22, ss.32-38.

Pakdil, N. (1973). *Biat*. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.

Pakdil, N. (1977). *Biat II*. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.

Pakdil, N. (2016). *Tüm Karanlığa Yiğit Direniş/Konuşmalar 2*. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.

Parla, J. (2013). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, J. (2014). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Poe, E. A. (2009). Nesir Diliyle Yazılmış Hikâyede Bir Etki Yaratmanın Önemi Üzerine. *Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar*. (Çev. Fatma İdin). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Polat, N. H. (26.12.2020). Ömer Seyfeddin. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/omer-seyfeddin>

Poyraz, E. (2010). Durali Yılmaz'ın Hikâyelerinde Gelenek. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 3, 119-136.

Roy, O. (2014). İslâmcı Hareketlerin Sıradanlaşması. Yasin Aktay (Ed.). *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce – İslâmcılık*. 5. bs, 6, 927-935, İstanbul: İletişim Yayınları.

Safi, İ. (2008). Şevket Bulut’un ‘Kuyruğu Kesilen At’ Hikâyesi. *İlmî Araştırmalar Dergisi*. 25, 121-138.

Sağlık, Ş. (1992). *Rasim Özdenören (Eserlerinin Tematik İncelenmesi)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sağlık, Ş. (2003). *Cahit Sıtkı Tarancı’nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Hece Yayınları.

Sağlık, Ş. (2014). *Hikâye/Anlatı/Yorum*. Ankara: Hece Yayınları.

Sağlık, Ş. (2015). Her Öykü Hikâyedir Amma Her Hikâye Öykü Değildir. *Heceöykü*. 70, 99-105.

Sağlık, Ş. (2019). Hikâyelerini ‘Öyküsüz’/Öykülerini ‘Hikâyesiz’ Anlatamayan ‘Hikâye Anlatıcısı’: Hüseyin Su, *Turkish Studies*. 14 (1), 189-207.

Said Halim Paşa (2009). *Buhranlarımız ve Son Eserleri*. (6.bs.), İstanbul: İz Yayıncılık.

Said, E. W. (2010). *Şarkiyatçılık*. (Çev. Berna Ülner). (5.bs.), İstanbul: Metin Yayınları.

Said, E. W. (2014). *Yersiz Yurtsuz*. (Çev. Aylin Ülçer). İstanbul: Metis Yayınları.

Said, E.W. (2016). *Kültür ve Emperyalizm*. (Çev. Necmiye Alpay). (4.bs.), İstanbul: Hil Yayınları.

Sancar, S. (2014). *İdeolojinin Serüveni*. (3.bs.), Ankara: İmge Kitabevi.

Saraçgil, A. 2005, *Bukalemun Erkek: Osmanlı İmparatorluğunda ve Türkiye Cumhuriyeti’nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat*. (Çev. S. Aktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sartre, J. P. (1985). *Varoluşçuluk*. (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.

Sartre. J. P. (2009). *Varlık ve Hiçlik*. (Çev. Turhan Ilgaz-Gaye Çetinkaya Eksen). İstanbul: İthaki Yayınları.

Sazyek, H. (1998). Halit Ziya Uşaklıgil’in Öykücülüğü. *Adam Öykü*. 14, 113-123.

Mülâyim, S. (24.12.2020). Arabesk. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/arabesk>

Sennett, R. (2014). *Ten ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. (Çev. Tuncay Birkan). (5.bs.), İstanbul: Metis Yayınları.

Sennett, R. (2017) *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*. (Çev: Barış Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Shayegan, D. (2014). *Yaralı Bilinç*. (Çev. Haldun Bayrı). İstanbul: Metis Yayınları.

Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Simmel, G. (2015). *Modern Kültürde Çatışma*. (Çev. Tanıl Bora-Nazile Kalaycı-Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sinanoğlu, Mustafa (17.11.2020). İslâm. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/islam#1-etimoloji-ve-tanim>

Sorgunlu, Ü. F. (1980). Hikâyeci Şevket Bulut İle Bir Konuşma. *Küçük Dergi*. 12, 9-11.

Sözen, E. (2017). *Söylem: Belirsizlik, Mücadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite*. İstanbul: Profil Kitap.

Sözer, İ. V. (2019). *Kemal Tahir'in Öykülerinde Mizah*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans). Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü

Su, H. (1999). *Ana Üşümesi*. Ankara: Hece Yayınları.

Su, H. (2003). Diriliş Neslinin Öyküleri. *Hece Dergisi*, 73, 292-305, Ankara: Hece Yayınları.

Su, H. (2005a). Kendini Arayan Ben'in Öyküleri. *Hece Dergisi* (Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı). 97, 440-445.

Su, H. (2005b). “Öykümüzün Hikâyesi”, *Hece Dergisi*, (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı). (2.bs.), 46- 47, 6-17, Ankara: Hece Yayınları.

Su, H. (2011). Yedi Güzel Adamdan Biri Rasim Özdenören. *Hece Dergisi* (Rasim Özdenören Özel Sayısı). 169, 3

Su, H. (2015). *Keklik Vurmak*. İstanbul: Şule Yayınları.

Su, H. (2016). *Hikâye Anlatıcısı*. İstanbul: Şule Yayınları.

Su, H. (2017). *Takvim Yırtıkları-1*. İstanbul: Şule Yayınevi.

Suffe Kültür Sanat Yıllığı (1982). Abdurrahman Şen (haz.). (ss.337-378). İstanbul: Suffe Yayınları,

Suffe Kültür Sanat Yıllığı (1983). Abdurrahman Şen (haz.). (ss.301-391). İstanbul: Suffe Yayınları,

Sürgit, B. (2014). *Bir Edebiyat Dergisi Olarak Maver ve Maver Topluluğu*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sürmelioglu, A. (2015). Sanat, İnsanı İnceltir, Derisiz Yaşamayı Göze Aldırır, Sürekli Dürter, En İnce Acıyı Bile Hissettirir. *Karabatak*. 18, 58.

Şakar, C. (2001). Öykü Yazarının Kulağı ‘Kün’ Emrine Aşına Olmalı. *Hece Dergisi*. 56, 39-52.

Şakar, C. (2007). Cahit Zarifoğlu: Daima Bir Başlangıç Vardır. *Hece Dergisi* (Yedi Güzel Adam'dan Biri: Cahit Zarifoğlu Özel Sayısı). 126-127-128, 54-59.

- Şakar, C. (2015). *Yazı Bilinci*. (2.bs.), İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2016). *Edebiyat Ne Söyler*. (2.bs.), İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2017a). *İmge, Gerçeklik ve Kültür*. (2.bs.), İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2017b). *Yazının Gizledikleri*. (2.bs.), İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2019). *Edebiyatın Doğası*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şentürk, H. (2019), *İslamcılık - Türkiye’de İslami Oluşumlar Ansiklopedisi*. (4.bs.), İstanbul: Çıra Yayınları.
- Şimşek, O. (14.07.2021). Batı Birey İnsan Tipi ile Özgün Türk Toplumun İnsan Tipi Olan Fert’in Mukayesesi. *Özgün Sosyal Düşünce*. <http://www.ozgunsosyaldusunce.com/bat%C4%B1-birey-insan-tipi-ile-%C3%B6zg%C3%BCn-t%C3%BCrk-toplumun-insan-tipi-olan-fertin-mukayesesi.html>
- Şişmanoğlu Şimşek, Ş. (2018). Türkçe ve Yunanca Kaynaklarda Karakoncolos/Kalikancaros İnancı. *Millî Folklor*. 120, 184-197.
- Tane, V. (1993). *Mustafa Kutlu’nun Hikâyelerinde Dil ve Üslup*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri: Erciyes Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tanpınar, A. H. (1998). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2003), *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. (10. bs.), İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tarım, R. (2000). *Mehmet Rauf’un Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Taşgetiren, A. (1982), Kendi İnsan Tipimize Doğru. *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*. (ss. 235-238). İstanbul: Suffe Yayınları,
- Taştan, Z. (2013). Mustafa Miyasoğlu'nun Hayatı, Eserleri ve Romancılığı. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 25, 15-32.
- Tatar, B. (2018). Cumhuriyet Dönemi İslâmcılığı, İdeolojik Konumları, Dönüşümü ve Evreleri. Yasin Aktay (Ed.). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: İslamcılık*. (5.bs.), 6, 129-156, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Taylor, C. (1991). *Modernliğin Sıkıntıları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Taylor, J. C. (2009). Bir Edebiyat Türü Olarak Hikâye. *Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar*. (Çev. Seyhan Bozkurt-Aysun Gamze Yüksel). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tekeli, İ. (2011). *Kent, Kentli Hakları, Kentleşme ve Kentsel Dönüşüm*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tekin, M. (2011). *Roman Sanatı 1*. İstanbul: Ötüken Neşriyat
- Tekin, F. (2014). Peter L. Berger’in Yabancılaşma Anlayışı: Diyalektik Bilincin Kaybı. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*. 4(2), 29-48.

İslâmcı Edebiyat'tan Söz Edilebilir mi? *Thema Larousse* (1993-94). 6, ss.106. İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş.

Thompson, P. (1999), *Geçmişin Sesi Sözlü Tarih*. (Çev. Şehnaz Layıkel). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Timur, T.(2002). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. Ankara: İmge Yayınevi.

Todorov, T. (2004). *Fantastik*. (Çev. Nedret Öztokat). İstanbul: Metis Yayınları.

Tolan, B. (1980). *Çağdaş Toplumun Bunalımı: Anomi ve Yabancılaşma*, Ankara: Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi.

Topçu, N. (1959). *Taşralı*. İstanbul: Kutulmuş Matbaası.

Topçu, N. (2012). *Kültür ve Medeniyet*. 6.bs., İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tosun, N. (1996). *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Tosun, N. (2004). *Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tosun, N. (2015). *Günümüz Öyküsü*. (2.bs.), İstanbul: Dedalus Yayınları.

Tosun, N. (2016). Refik Halit Sanat Şahsi ve Muhteremdir İlkesini Benimsedi, *Arka Kapak*. <https://arkakapak.babil.com/refik-halid-sanat-sahsi-ve-muhteremdir-ilkesini-benimsedi/> (Erişim Tarihi: 21.06.2021).

Tosun, N. (2017a). *Doğu'nun Hikâye Kuramı*. (2.bs.), İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.

Tosun, N. (2017b). *Öykümüzün Sınır Taşları*. (2.bs.), İstanbul: Dedalus Yayınları.

Tosun, N. (2018a). *Modern Öykü Kuramı*. (3.bs.), İstanbul: Hece Yayınları.

Tosun, N.(2018b). *Öykümüzün Kırk Kapısı*. İstanbul: Dedalus Yayınları.

Tosun, N.(2020). *Edebiyat Atlası*. İstanbul: Dedalus Yayınları.

Touraine, A. (2007), *Modernliğin Eleştirisi*. (Çev. Hülya Tufan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Törenek, M. (1999). *Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf*. İstanbul: Kitabevi.

Tunç M. Ş. (2017). Bergson'un Felsefesi. *Yaratıcı Tekâmül*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tunç, S. (2020). *Türk Hikâyeciliğinde Rasim Özdenören* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi/Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Tural, S. (1991). *Zamanın Elinden Tutmak*, (2.bs.), Ankara: Ecdâd Yayınları.

Turinay, N. (1982), Edebiyat Soruşturması. *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*. (ss. 352-354). İstanbul: Suffe Yayınları.

Tutumlu, R. (2007). *Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi/ Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe Sözlük*. (10. bs.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkeş, Ö. (2010). Orda Bir Taşra Var Uzakta. *Taşraya Bakmak*. Tanıl Bora, (Der.). 4.bs., İstanbul: İletişim Yayınları.

Türküne, M. (1994). *Siyasi İdeoloji Olarak İslamcılığın Doğuşu*. (2.bs.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Uçar, A. (2007), *1950'ler Türkiye'sinde Edebiyat Dergiciliği: Poetikalar ve Politikalar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi/ Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uçman, A. (1973). Hikâyemizde Gelişim. *Edebiyat Dergisi*. (Dördüncü Dönem). S. 5, ss.2-3.

Uludağ, S. (1996). Gurbet. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 14, 201.

Uludağ, S. (2003). Din ve Medeniyet, *Köprü*, 81, 22-30.

Uludağ, S. (2014). *Tasavvuf ve Tenkit*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Hikâye*. İstanbul: Dergâh Yayınları

Ülken, H. Z. (2014). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. (11. bs.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Watt, I. - Barthes, R. (2002). *Roman ve Gerçek Etkisi*. (Çev. Mehmet Sert). İstanbul: Donkişot Yayınları.

Watt, I. (2007). *Romanın Yükselişi, Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*. (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.

Wellek, R.- Warren A. (2019). *Edebiyat Teorisi*. (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Williams, R. (2005). *Anahtar Sözcükler*. (Çev. Savaş Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.

Yahya, A. (1982). Fuat Altınsoy'la Konuşma. *Edebiyat Dergisi*. 38+89 (5), 1-2.

Yakar, S. (2012). Kadir Tanır ve Taşrada Yazar Olmak. *Yedi İklim*. 262, 23-28.

Yalsızuçanlar, S. (2005). Su Gibi Arı Duru Öyküler. Ö. Lekesiz ve K. Aykut (haz.). *Hüseyin Su Kitabı*. İstanbul: Nehir Yayınları.

Yardım, M. N. (2006). *Dersimiz Edebiyat*. (3. bs.), İstanbul: Nesil Yayınları.

Yardım, M. N. (2008). *Romancılar Konuşuyor*. İstanbul: Nesil Yayınları.

Yavuz, H. (2018). *Türkiye'nin Zihin Tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Yavuz, Y. Ş. (25.07.2021). Arasât. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://İslâmansiklopedisi.org.tr/arasat>

- Yıldırım, E. (1995). *Türkiye'nin Modernleşmesi ve İslâm*. İstanbul: İnsan Yayınları
- Yıldız, A. D. (2010) Rasim Özdenören Hikâyelerinde Üç Mesele. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. 1, 21-44 21
- Yıldız, A. D. (2019). *Mustafa Kutlu'nun Hikâyeciliği: Hikmet ve Âhenk*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yılmaz, H. (2013) *Modern Türk Hikâyesine Mustafa Kutlu'nun Getirdikleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, V. E. (2000). *Bir Kimlik Oluşturma Aracı Olarak İslami Popüler Romanlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yorulmaz, H.(1999). Bir Yazarın Şehri. *Yedi İklim*. 107/108, 43-49
- Yücekök, A. (1997). *Dinin Siyasallaşması: Din-Devlet İlişkilerinde Türkiye Deneyimi*. İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Zariç, M. (2011). Öyküde Şiirsellik Bağlamında Hüseyin Su Öyküleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 12, 113-135.
- Zariç, M. (2017). 1950-1980 Arası İslami Duyarlıklı Öykü Anlayışı ve Öykücüler. *Akademik Bakış Dergisi*. 59, 1-17.
- Zarifoğlu, C. (2000), *Konuşmalar*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zarifoğlu, C. (2009). *Okuyucularla*. (10. bs.), İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zarifoğlu, C. (2010a). *Bir Değirmendir Bu Dünya*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zarifoğlu, C. (2010b), *Mektuplar*. (6. bs.), İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zengin, E. (2021). *Akıncılar Hareketi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zeyrek, D. (2009). Söylem ve Toplum. Ahmet Kocaman (haz.). *Söylem Üzerine*. Ankara: ODTÜ Yayınları.
- Žižek, S. (2005). *Yamuk Bakmak*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı: Demir, Bilal

Uyruğu: T.C.

Doğum Tarihi ve Yeri:

Telefon:

E-mail:

ORCID:

Eğitim:

<u>Derece</u>	<u>Eğitim Birimi</u>	<u>Mezuniyet Tarihi</u>

Doktora:	Van YYÜ, TDE, Yeni Türk Edebiyatı	15/10/2021

Yüksek Lisans:	İstanbul Üniversitesi TDE, Yeni Türk Edebiyatı	21/08/2017

Lisans:	İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı	01/07/2014

İş Denevimi:

2016'tan itibaren Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Arşatırma Görevliliği

Yabancı Dil: İngilizce

Yayınlar:

Makale:

1. “Yeraltı Edebiyatı Kavramı Ve Tanımı Üzerine Bir İnceleme”
2. “Reşat Nuri Güntekin'in Vergi Hırsız Oyununda 'Makbul Vatandaş' Tipi”

Bildiri:

1. “Felsefî Şiir: Yücel Kayıran'ın Efsus'a Yolculuk Kitabında Yol, Yolculuk Ve Zaman”

(I. Uluslararası Kapadokya Felsefe ve Sosyal Bilimler Kongresi (Capass19), Nevşehir, Türkiye, 25 - 27 Nisan 2019)

2. “1950'lerin Türkiye'sine ve Savaş Gönüllüsü Olmaya Dair Bir Roman: Fahri Erdiñç'in Kore Nire Romanında Kore Savaşı'nın Yansımaları”

(İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi (Congist-2018), İstanbul, Türkiye, 12 - 14 Eylül 2018)

3. “Reşat Nuri Güntekin’in Tiyatro Dili ve Tiyatroda Türkçenin Kullanımı Hakkındaki Görüşleri”

(IX. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu, Malatya, Türkiye, 2 - 04 Kasım 2017)

4. “Reşat Nuri Güntekin’in Bir Köy Hocası ve Hülleci Oyunları Bağlamında Eski-Yeni Karşıtlılığının Metaforları: İmam/Mahalle-Öğretmen/Okul”

(II. Uluslararası Sosyal Bilimler Araştırmaları Kongresi, Baku, Azerbaycan, 19 - 21 Ekim 2017, ss.160-161)

5. “İnfluence of Space on Personality Formation İn ‘Anayurt Otelı’”

(IV AGP International Humanities and Social Sciences Conference, Berlin, Almanya, 19 - 22 Mayıs 2016)



TEZ ORJİNALLİK RAPORU



VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

LİSANSÜSTÜ TEZ ORJİNALLİK RAPORU

20/10/2021

Tez Başlığı / Konusu:

MODERN TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE İSLÂMÎ SÖYLEM (1960-1990)

Yukarıda başlığı/konusu belirlenen tez çalışmamın Kapak sayfası, Giriş, Ana bölümler ve Sonuç bölümlerinden oluşan toplam 643 sayfalık kısmına ilişkin, 05/09/2021 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 8 (sekiz)'dir.

Uygulanan Filtreler Aşağıda Verilmiştir:

- Kabul ve onay sayfası hariç,
- Teşekkür hariç,
- İçindekiler hariç,
- Simge ve kısaltmalar hariç,
- Gereç ve yöntemler hariç,
- Kaynakça hariç,
- Alıntılar hariç,
- Tezden çıkan yayınlar hariç,
- 7 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 7 words)

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Lisansüstü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılmasına İlişkin Yönergeyi İnceledim ve bu yönergede belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içemediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.

20/10/2021
Bilal DEMİR

Adı Soyadı: Bilal DEMİR

Öğrenci No: 179201022

Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Programı : Yeni Türk Edebiyatı

Statüsü : Doktora X

DANIŞMAN

Prof. Dr. Zeki TAŞTAN
20/10/2021

ENSTİTÜ ONAYI

U Y G U N D U R
20/10/2021

Prof. Dr. Bekir KOÇLAR
Enstitü Müdürü