T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

TÜRK HİKÂYECİLİĞİNDE RASİM ÖZDENÖREN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SALİHA TUNÇ

İSTANBUL 2020

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

TÜRK HİKÂYECİLİĞİNDE RASİM ÖZDENÖREN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SALİHA TUNÇ

TEZ DANIŞMANI: DOÇ. DR. MEHMET GÜNEŞ

İSTANBUL 2020

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER I
ÖN SÖZ IV
ÖZET VII
ABSTRACT VIII
KISALTMALAR IX
1.GİRİŞ: TÜRK HİKÂYECİLİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ 1
1.1.Anlatının Kökenleri: Mitler, Masallar, Destanlar, Halk Hikâyeleri ve Mesnevîler 1
1.2.Yeni Arayışlar: Tanzimat Dönemi'nde Hikâye (1839-1896) 7
1.3.Modern Tema ve Tekniklerin Doğuşu: Servet-i Fünûn Dönemi ve Fecr-i Âtî Dönemi'nde Hikâye (1896-1908) 10
1.4.Değişen Değerler: Millî Mücadele Dönemi'nde Hikâye (1908-1922) 14
1.5.Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyeciliğinde Yönelişler 16
1.5.1.Cumhuriyet'in Kuruluş Dönemi'nde Türk Hikâyesi: (1923-1938) 16
1.5.2.Tek Parti Dönemi'nde Türk Hikâyesi: (1938-1950) 17
1.5.3.Çok Partili Dönemde Türk Hikâyesi: (1950-1960) 18
1.5.4.İhtilâl Dönemlerinde Türk Hikâyesi: (1960-1980) 19
1.5.5.1980 Sonrası Türk Hikâyesi 20
2.TÜRK HİKÂYECİLİĞİNDE RASİM ÖZDENÖREN 22
2.1.1950 Kuşağı Hikâyeciliği ve "Yenilikçi" Hikâye Anlayışına Kısa Bir Bakış 22
2.2.Rasim Özdenören'in Türk Hikâyeciliğindeki Düşünsel ve Sanatsal Konumu 31
2.2.1.Rasim Özdenören ve Mavera Manifestosu 36
2.3.Rasim Özdenören'in Hikâyeciliği ve Hikâye Hakkındaki Düşünceleri 39
2.3.1.Edebiyat ve Uygarlık İlişkisi 43
2.3.2.Hikâyenin Kavramsal ve Yapısal Özellikleri 44
2.3.3.Hikâyede Anı Yansıtma Fikri ve İmge 46
2.3.4.Hikâyede Modern Anlatım Teknikleri 51
2.3.5.Hikâyede Varoluşçuluk ve İnsan Tasavvuru 56
2.3.6.Hikâyede Dil ve Üslup 62
2.4.Rasim Özdenören'in Türk Hikâyeciliği Hakkındaki Düşünceleri 64
3.RASİM ÖZDENÖREN'İN HİKÂYELERİNDE YAPI VE KURGU 71

3.1.Rasim Özdenören'in Kısa Hikâyelerinde Yapı ve Kurgu 71
3.1.1.Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri 75
3.1.2.Mekân 115
3.1.3.Zaman 148
3.1.4.Olay Örgüsü 159
3.2.Rasim Özdenören'in Minimal Hikâyelerinde Yapı ve Kurgu 162
3.2.1.Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri 164
3.2.2.Mekân 168
3.2.3.Zaman 171
3.2.4.Olay Örgüsü 172
3.3.Rasim Özdenören'in Uzun Hikâyelerinde Yapı ve Kurgu 174
3.3.1.Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri 175
3.3.2.Mekân 195
3.3.3.Zaman 205
3.3.4.Olay Örgüsü 209
4.RASİM ÖZDENÖREN'İN HİKÂYELERİNDE ŞAHISLAR 212
4.1.Kırsal Kesimde Erkekler 212
4.1.1.Erkin Simgesi: Babalar 213
4.1.2.Sosyal ve Ekonomik Gücün Temsili: Oğullar 221
4.1.3.Hayatın, Geleneğin ve Tarihî-Kültürel Kodların Aktarıcısı: Dedeler 222
4.2.Kırsal Kesimde Kadınlar 224
4.2.1.İtaatkârlığın, Dayanıklılığın ve Otoritenin Simgesi: Kadınlar 224
4.2.2.Örf, Gelenek ve Otorite Karşısında Genç Kızlar 236
4.2.3.Yalnızlık ve Yaşlılık Duyguları Eşiğindeki Kadınlar 237
4.3.Kent ve Şehir Hayatında Erkek 239
4.3.1.Kendine ve Hayata Yabancılaşan Erkekler 240
4.3.2.Modern Hayatın Çıkmazında Tasavvufa Yönelen Sâlikler 245
4.3.3.Aşk, Evlilik ve İhanet Bağlamında Erkekler 253
4.3.4.Maddî ve Manevî Ölüm Olgusu Karşısında Erkekler 264
4.3.5.Babalık Duygularıyla Erkekler 269
4.4.Kent ve Şehir Hayatında Kadın 270
4.4.1.Yalnızlık ve Yaşlılık Duyguları Eşiğindeki Kadınlar 271
4.4.2.İmkânsız Aşkın Sembolü Olarak Kadınlar 275
4.4.3.Maske veya Persona: Kendi Kimliğini İnşa Eden Kadınlar 280

4.4.4.Dişil Kimliğiyle Ön Plana Çıkan Kadınlar 282
4.4.5.Annelik ve Eş Duygularıyla Ön Plana Çıkan Kadınlar 287
4.4.6.Tasavvufa Yönelen Kadınlar 289
4.4.7.Aşk ve Evlilik Hayatında Bedbaht Olan Kadınlar 293
4.4.8.Maddî ve Manevî Ölüm Olgusu Karşısında Kadınlar 307
4.5.Aile ve Toplum Hayatında Çocuklar 309
5.RASİM ÖZDENÖREN'İN HİKÂYELERİNDE TEMA VE İZLEKLER 315
5.1.Rüya 315
5.2.Aşk 322
5.3.Ölüm 329
5.4.Yabancılaşma 337
5.5.Tasavvuf ve Yolculuk 340
5.6.Çatışma 346
5.7.Aile 357
6.RASİM ÖZDENÖREN'İN HİKÂYELERİNDE METİNLERARASI İLİŞKİLER 368
6.1.Dinî ve Tasavvufî Metinler 372
6.1.1.Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Açık Alıntı Yöntemiyle Kurgulanan Dinî-Tasavvufî Metinlerarasılık 373
6.1.2. Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Gizli Alıntı Yöntemiyle Kurgulanan Dinî-Tasavvufî Metinlerarasılık 383
6.1.3.Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Anıştırma Yöntemiyle Yapılan Dinî-Tasavvufî Metinlerarasılık 395
6.2.Edebî Metinler 472
6.2.1.Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Açık Alıntı Yöntemiyle Yapılan Edebî Metinlerarasılık 473
6.2.2.Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Gizli Alıntı Yöntemiyle Yapılan Edebî Metinlerarasılık 479
6.2.3. Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Anıştırma Yöntemiyle Yapılan Edebî Metinlerarasılık 481
SONUÇ 502
KAYNAKÇA 520

ÖN SÖZ

Cumhuriyet döneminin düşüncede ve sanatta "İslam medeniyeti" eksenli bakış açısıyla *Diriliş, Edebiyat* ve *Mavera* dergilerinde eserler kaleme alan yazarları arasında yer alan Rasim Özdenören, mistik ve metafizik bir yönelişle Türk hikâyeciliğine yeni bir yön verir. Denemeleri ve hikâyeleriyle Türk edebiyatında muhafazakâr aydınlar ve modern edebiyat temsilcileri arasında önemli bir konuma sahip olan yazar, fikrî ve edebî eserleriyle adından oldukça söz ettirmiş ve Türk hikâyeciliğinde kendinden sonra gelen sanatkârların da örnek aldığı isimlerden biri olmuştur.

Rasim Özdenören, hikâyelerinde kullandığı anlatım teknikleri ve temalarla 1950 kuşağının modern hikâye anlayışına yaklaşır; sanatının amacı ve fikrî yönelimleriyle de Türk hikâyeciliğinde bir dönüm noktası olur. Türk hikâyesine modern tema ve anlatım teknikleriyle mistik/metafizik bir açılım sağlayan Rasim Özdenören'in hikâyeleri hakkında birçok çalışma yapılmıştır. Hikâyeler felsefî ve sosyolojik açılardan incelenip yazarın kullandığı kavram ve temalar farklı perspektiflerle ele alınmıştır. Bu çalışmada Rasim Özdenören'in Türk hikâyeciliğindeki yeri, sanatının fikrî ve estetik yönleri, düşünsel ve sanatsal konumu incelenmiştir. Yazarın hikâyelerinin yapı ve kurgusundaki modern tekniklerin kullanım yöntemleri tespit edilerek anlatım metotları belirlenmeye çalışılmıştır. Hikâyelerin yapısal özelliklerinin incelenmesinde türün alt başlıkları arasında karşılaştırmalı bir yöntem izlenerek anlatım teknikleri ve kurgu unsurlarının kullanım amaçları ile farklılıkları açıklanmıştır. Hikâyelerin temaları ise daha önceki çalışmalardan farklı bir yöntemle, yazarın bazı denemelerinde yer alan fikirlerinin eserlerine yansıması bağlamında değerlendirilmiştir.

Araştırmalar sonucunda Rasim Özdenören'in bazı hikâyelerinde metinlerarasılık unsurlarına dair çalışmaların bulunduğu fakat bu çalışmaların oldukça sınırlı olduğu gözlemlenmiştir. Edebî eserlerin çok katmanlı bir yapıya sahip olmasından ve yazarın edebî metnin farklı metinler karşısında yeni anlam boyutlarına ulaşacağı düşüncesinden hareketle hikâyelerdeki dinî-tasavvufî ve edebî metinler tespit edilmiştir.

Edebî yönelimler ve sosyal değişimlerin hikâye türünün gelişiminde etkili olduğu, her edebî eser gibi hikâye türünün de çağının izleklerini ve bakış açısını taşıdığı görülmektedir. "Sonuç" ile birlikte yedi ayrı bölümden oluşan bu çalışmanın "Türk Hikâyeciliğine Genel Bir Bakış" adlı giriş bölümünde hikâye türünün doğuşu, bir terim

olarak hikâyenin kapsamı, çağrışımları ve Türk hikâyeciliğinin gelişim süreci sosyal, siyasî dönemler bağlamında kısaca incelenmiştir.

"Türk Hikâyeciliğinde Rasim Özdenören" bölümünde yazarın Türk hikâyeciliğindeki konumu, 1950 kuşağının toplumcu gerçekçi ve bireysel anlayışla eserler kaleme alan hikâye yazarlarından fikrî ve sanatsal yönelimleriyle ayrımı tespit edilmeye çalışılmış, dönemin sanat anlayışını vurgulamak amacıyla 1950 kuşağının modern yenilikçi yazarlarının edebî yönelimlerine kısaca değinilmiştir. Rasim Özdenören'in fikrî ve edebî yönünün oluşumunda Nuri Pakdil, Sezai Karakoç gibi şahsiyetlerin etkileri de dikkate alınarak yazarın bakış açısı ve yönelimleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Rasim Özdenören'in hikâyeciliği, hikâye sanatı ve Türk hikâyeciliği hakkındaki düşünceleri çeşitli söyleşilerinden, *Ruhun Malzemeleri, Köpekçe Düşünceler, Yazı İmge ve Gerçeklik* adlı eserlerinden hareketle açıklanmıştır.

"Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Yapı ve Kurgu" bölümünde hikâyeler kısa, minimal ve uzun hikâye başlıkları altında tasnif edilerek anlatıcı ve anlatım teknikleri, mekân, zaman ve olay örgüsü bağlamında kapsamlı olarak incelenmiş, yazarın modern anlatım tekniklerini kullanım amaçları belirlenmeye çalışılmıştır. Her üç başlık altında yapılan tasniflerde yazarın kullandığı anlatım teknikleri ve metodunun benzerlik veya farklılıkları tespit edilmiş, modern anlatım tekniklerini hangi yöntemlerle kullandığı açıklanmıştır. Çalışmanın kapsamı, Rasim Özdenören'in hikâye türünde kaleme aldığı eserlerle sınırlı olduğu için "roman"/"anlatı" olarak tanımlanan *Gül Yetiştiren Adam*'a yer verilmemiştir. "Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Şahıslar" bölümünde ise hikâye kişileri genelde kırsal ve kent, özelde kültürel kodlar ve algı biçimleri bağlamında tasnif edilmiştir. İnsanın tek yönlü bir varlık olmadığı düşüncesinden hareketle karakterlerin evrensel olgulara bakış açıları, kendi bağlamlarında üstlendikleri çeşitli misyonlar ve konumları farklı alt başlıklar vasıtasıyla vurgulanmıştır.

"Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Tema ve İzlekler" başlığını taşıyan beşinci bölümde yazarın *Acemi Yolcu, Ben ve Hayat ve Ölüm, Aşkın Diyalektiği, Kent İlişkileri* ve *Yüzler* adlı denemelerinde çeşitli cepheleriyle açıkladığı düşüncelerinin hikâyelerine yansıması tema ve izlekler bağlamında değerlendirilmiştir. Denemelerinde bildirdiği fikirlerin hikâyelerinden ayrı bir açılıma sahip olmadığını, dikkatli bir bakışın denemelerde dile getirdiği düşüncelerinin hikâyelerinde yansıma alanı bulduğunu görebileceğini ifade eden yazarın kavram ve duygulara bakış açılarının hikâyelerinin temalarıyla bağdaşım yönleri tespit edilmiştir.

Çalışmanın “Rasim Özdenören’in Hikâyelerinde Metinlerarası İlişkiler” başlığını taşıyan altıncı bölümü, “Dinî Tasavvufî Metinler” ve “Edebî Metinler” alt başlıklarıyla tasnif edilerek yazarın hikâyelerindeki metinlerarasılık örnekleri izlek, söylem ve kurgu bakımından tespit edilmiştir. Çalışmanın bu bölümünde yazarın “açık alıntı”, “gizli anlıntı” ve “anıştırma” yöntemleriyle kurguladığı metinlerarasılık unsurları tespit edilerek hikâyeciliğinin oluşumunda önemli bir açılım sağlayan mistik-metafizik duyuşun hareket noktaları tespit edilme çalışılmıştır. Hikâyelerinde tasavvufî ve edebî birikimini yoğun katmanlarıyla yansıtan yazarın dinî ve edebî metinleri modern metinde yeni anlam dairelerinde kullanımının amaç ve yöntemleri açıklanmıştır.

Bu çalışmayı hazırlamaya beni teşvik edip büyük bir özveri, sabır ve dikkatle tezimi yöneten, yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyerek ilim ve tecrübeleriyle hayatta ve akademide bana daima rehber olan aziz hocam Doç. Dr. Mehmet Güneş’e teşekkürü bir gönül borcu bilirim. Araştırma ve tez yazım sürecinde kaynaklarından yararlandığım, nezaketi ve çalışma prensibine daima hayran olduğum saygı değer hocam Prof. Dr. Murat Koç’a, geniş bilgi birikimi ve görüşlerinden yararlandığım Prof. Dr. Şaban Sağlık’a, çalışmayı hazırlarken izleyeceğim bazı yöntemler hususunda görüşlerini bildiren Dr. Âlim Kahraman’a, çalışmada kullanmam gereken bazı kaynaklar hususunda bilgilerinden yararlandığım Prof. Dr. Mehmet Hilmi Uçan’a, bazı kaynaklara ulaşmamı sağlayan Dr. Öğr. Üyesi Bilgin Güngör’e, metinlerarasılık bölümünde kullandığım hadis kaynaklarını Arapça aslından Türkçeye çevirisinde desteklerini esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Reyhan Çorak, Arş. Gör. Rabia Gökçe ve Sami Büyükkaynak’a, bu süreçte ilmî ve manevî desteklerini benden esirgemeyen Arş. Gör. Fikri Kula’ya, tezimi büyük bir sabırla inceleyen Dr. Mustafa Dere ve Kaan Yalnız’a, dostlukları ve güzel yürekleri için Cansu İrmak, Yusuf Furkan Kula, Hatice Büşra Tuna ve Arş. Gör. Çağla Akar’a, bana rahat bir çalışma ortamı sunan Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü hocalarına, özellikle de kıymetli hocam Prof. Dr. İhsan Safi’ye teşekkürlerimi sunarım. Maddî ve manevî destekleriyle her daim yanımda olan sevgili aileme yürek dolusu teşekkür ederim.

Ayrıca eğitim ve araştırma sürecinde çalışmama sağladıkları maddî desteklerden dolayı Marmara Üniversitesi Mezun ve Mensupları Derneği (MÜMDER)’e ve Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı’na teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Bir Türk mütefekkiri ve sanatkârı olan Rasim Özdenören'in sanatının fikrî ve estetik temellerinin oluşumunda *Edebiyat*, *Diriliş* ve *Mavera* dergileri etrafında İslam medeniyeti eksenli sanat anlayışını benimseyerek eserler veren Nuri Pakdil, Sezai Karakoç gibi isimlerle birlikte Türk hikâyeciliğine modern açılımlar sağlayan 1950 kuşağı yazarlarının anlatım teknikleri ve estetik yöntemleri de etkili olmuştur. Rasim Özdenören'in bireyin dünyasından yola çıkarak evrensel meseleleri insanî cepheleriyle yansıttığı hikâyelerinde temel hareket noktasını "insan ruhunu yüceltmek" fikri oluşturur. Yazar, bu düşünceyle evrensel olgu ve durumları hikâyelerinin temalarında yansıtır. Rasim Özdenören'in modern anlatım tekniği ve temaları mistik/metafizik bir bakış açısıyla harmanlayarak yeni, yerli ve evrensel bir hikâye anlayışı oluşturmasının Türk hikâyeciliğindeki önemli etkilerinden biri de toplumcu gerçekçi çizgideki eserlerinde bireyi modern bakış açısıyla ele alarak ruh dünyasına derinlik kazandırmasıdır. Modern bireyin ruh dünyasını ve meselelerini yansıttığı hikâyelerde yazarın kullandığı tema ve anlatım teknikleri kadar düşünceyi aktarma biçimi de önemli veriler sunmakta, öncel metinlerin modern metne kazandırdığı yeni anlam katmanları vurgulanmak istenilen düşünce ve temaya dair yazarın bakış açısı ve fikrî yönelimlerini belirgin kılmaktadır.

Bu araştırmanın amacı, Rasim Özdenören'in Türk hikâyeciliğindeki düşünsel ve sanatsal konumunu tespit etmektir. Bu amaçla yazarın hikâye sanatı hakkındaki düşüncelerinin Türk hikâyeciliğine sağladığı yeni, yerli ve modern açılım belirlenmiş, hikâyelerinde kullandığı anlatım tekniklerinin yöntem ve amaçları, evrensel temaların fikirleriyle bağdaşım noktaları tespit edilerek sanatının düşünceleriyle bütünlük içinde olduğunu vurgulanmıştır. Hikâyelerin çok katmanlı derin yapısını oluşturan alıntı ve anıştırma yöntemleriyle kurgulanan dinî-tasavvufî ve edebî metin bulguları ile yazarın sanatında temel hareket noktasını oluşturan mistik/metafizik ve yerli düşünceyi besleyen kaynaklar tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Rasim Özdenören, Hikâye, Anlatım Teknikleri, Yapı, Tema, Metinlerarasılık

ABSTRACT

1950 generation of writers and writers who provided modern expansions to Turkish storytelling, along with names such as Nuri Pakdil, Sezai Karakoç, who adopted works around the magazines of *Edebiyat*, *Diriliş* and *Mavera,* by adopting the understanding of Islamic civilization in the formation of the intellectual and aesthetic foundations of the art of Rasim Özdenören, a Turkish thinker and artist aesthetic methods have also been effective. In the stories of Rasim Özdenören, reflecting universal issues with his human fronts based on the world of the individual, the idea of "glorifying the human spirit" is the main starting point. With this in mind, the author reflects universal facts and situations in the themes of their stories. One of the important effects of Rasim Özdenören's blending of modern techniques and themes with a mystical-metaphysical point of view is that he creates a new, domestic and universal understanding of story, and deepens the spirit world by addressing the individual with a modern perspective in his works in the socialist realistic line. In stories that reflect the spirit world and issues of the modern individual, the way of giving thought as well as the theme and techniques used by the author provides important data, and the new layers of meaning brought to the modern text by the previous texts make the author's point of view and intellectual orientation on the desired idea and theme highlighted.

The aim of the research is to determine the intellectual and artistic position of Rasim Özdenören in Turkish storytelling. For this purpose, the new, domestic and modern initiative that the writer's thoughts about story art provided to Turkish storytelling was determined, and it was emphasized that the methods and purposes of the narrative techniques used in their stories were in harmony with the ideas of his art by determining the points of compatibility with the ideas of universal themes. The sources that feed the mystic-metaphysical and indigenous thought, which constitute the main starting point in the art of the author, have been identified with the findings of religious-mystical and literary texts, which are constructed with the methods of quotation and narration, which form the multi-layered deep structure of the stories.

Keywords: Rasim Özdenören, Story, Narration Techniques, Structure, Theme, Intertextuality

KISALTMALAR

bk.	:	Bakınız
C	:	Cilt
çev.	:	Çeviren
ed.	:	Editör
haz.	:	Hazırlayan
No.	:	Numara
nşr.	:	neşreden
pp.	:	paper page
s.	:	sayfa
S	:	Sayı
TDK	:	Türk Dil Kurumu
TDV	:	Türkiye Diyanet Vakfı
vb.	:	ve benzeri
vd.	:	ve diğerleri
Vol	:	Volume

1.GİRİŞ: TÜRK HİKÂYECİLİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ

1.1.Anlatının Kökenleri: Mitler, Masallar, Destanlar, Halk Hikâyeleri ve Mesnevîler

Hikâye, sözcük anlamı olarak "Arapça'da *'hikâye'* kelimesinin üretildiği fiil kökü *'hakaye'*nin *'taklit etmek', 'bir metnin kopyasını çıkarmak';* aynı kökten *'hekâ'*nın *'benzemek', 'aynen* nakletmek' mânâlarına gel[ir.]"[1] Forster, anlatının ilk ürünü olan öyküyü romanın temeli olarak tanımlar ve öykünün olayların zaman sırasına göre anlatılmasıyla meydana geldiğini ifade eder.[2] Hikâye kelimesiyle aynı anlamda kullanılan öykü kelimesi, "Arapça'daki 'taklit etmek' anlamının karşılığı olan öykünmekten türetilmiştir."[3] "Öykü" kelimesi, Türk edebiyatında ilk defa Nurullah Ataç tarafından "hikâye" kelimesine karşılık olarak kullanılır. Ataç, "öykü" kelimesini hem türü karşılamak için kavram olarak hem de "olay zinciri" anlamında kullanıp "hikâye" kelimesinin karşıladığı anlamlara dokunmadan sadece kelime değişikliğine gider.[4] Hikâyenin yapı ve sözcük anlamıyla modern formunu karşılayan "öykü" kavramının Türk edebiyatı ve Batı edebiyatlarındaki karşılığı farklılık göstermektedir.[5] Bu farklılık, öykü ve hikâyenin anlatım yöntemlerinde, yapısal, felsefî ve psikolojik noktalarında belirginleşmektedir.

Anlatıda insan psikolojisinin ön plana çıkması ve klasik olay örgüsünün yerini modern anlatım tekniklerine bırakması hikâyeyi çok katmanlı, neden-sonuç ilişkisine bağlı bir yapıya dönüştürür. Olaya dayalı hikâye anlatımında bir serüvenin başlangıcı ve bitişi söz konusuyken insanın ön plana çıkarıldığı öyküde kullanılan teknikler, anlatım düzeni ve odaklanılan içsel serüven klasik hikâye yapısından ayrı bir anlatı türünün

---

[1]M. Kayahan Özgül, "Hikâyenin Romanı", *Hece*, S. 46/47, Hece Yayıncılık, Ankara 2018, s. 55.
[2]E. M. Forster, *Roman Sanatı*, (çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul 2001, s. 64-65.
[3]Hüseyin Yazıcı, "Hikâye", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 17, TDV Yayınları, İstanbul 1998, s. 479.
[4]Âlim Kahraman, "Hikâye", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 17, TDV Yayınları, İstanbul 1998, s. 499.
[5]Şaban Sağlık, "öykü" ve "hikâye" kavramları arasındaki ayrımı şu cümlelerle açıklamıştır: "İnsanın eserlerinin, ortaya koyduğu eylemlerin anlatılmasına hikâye denirken, Batı medeniyetinde yaygın olarak felsefeye dönüşen, o eseri ve o işleri yapan insanın öncelenmesin[de] öykü ön plana alınıyor. Bireyi, kişinin kendi psikolojisini önceledğinizde öyküye ama kişinin eserini, işi önceledğinizde hikâyeye varmış olursunuz. […] Hikâyede insanların dışsal ve meşru eylemleri öncelenir. Eyleme ve esere odaklanılır. Oysa öykü içsel, psikolojik bir türdür. […] Hikâye kelimesinin gelenek, kadim ve tarihi değerlerine karşılık öykü kelimesinin de modern olanla yakın olduğunu vurgulamamız mümkündür. Öykünün modern olanla daha haşır neşir olduğunu, bir parçalanmışlığı bir azalmayı, bir küçülmeyi beraberinde getirdiğini ifade edebiliriz. Bu yönüyle de şiir sanatına yaklaşır öykü. […] Bkz. Bu metin, Türk Yazarlar Birliği ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Daire Başkanlığı'nın iş birliği ile düzenlenen 15-16 Mart 2019 tarihli "*İstanbul Öykü Festivali*"nde Şaban Sağlık tarafından sunulan "Öykünün Evrensel Dili" konuşmasından alınan notlardan alıntılanmıştır. Bkz. Şaban Sağlık, "Öykünün Evrensel Dili", http://www.edebi.blog/oykumuzun-hikayesi/, (Erişim tarihi: 25.04.2019)

oluşmasını sağlar. Türk edebiyatında "hikâye" kelimesiyle benzer anlamda kullanılan "öykü" kelimesinin hikâyenin modern cephesini temsil ettiği ifade edilebilir. Necip Tosun, öykünün kapsam olarak "hikâye" kavramı içinde yer aldığını fakat form ve anlatım disiplini açısından bir yeniliği işaret ettiğini ifade eder.[6] "Öykü" kavramının disiplin ve form özellikleriyle "hikâye" kavramı içinde yer alması her iki kavramın da genel çerçevede "hikâye" olarak adlandırılabileceğini gösterir.

Rasim Özdenören, "öykü" kavramının bugün kullanılan anlamıyla Türk edebiyatında mevcut olmadığını, "hikâye", "mesel", "kıssa" veya "anlatı" denilen kıssadan hisse verme amaçlı türün "öykü" kavramı yerine kullanıldığını ve "öykü" sözcüğünün anlamını karşılayan türün Batı edebiyatında da mevcut olmayıp modernleşmeyle birlikte ortaya çıktığını ifade eder.[7] Kayahan Özgül ise, "hikâye" kavramının yerine "öykü" kelimesinin kullanılmasını "Türkçeyi özleştirme furyasının bir sonucu" olarak niteler; türün modern formunun göz önünde bulundurulmayarak dilden atılmaya çalışılan "hikâye" kelimesinin asırlar önceki "öykünme" manasından "öykü" kelimesinin türetildiğini açıklar.[8]

"Nakl etme, bir vak'a ve sergüzeşti sırasıyla anlatma, rivâyet. Hakiki veya uydurma ve ekseriya hisse çıkarmaya mahsus sergüzeşt ve vukuât"[9] ayrıca "anlatmak, roman, masal, olmuş bir hâdise"[10] anlamlarına gelen hikâyenin kökenleri yaratılışın temellerine dayanmaktadır.[11] İnsanlığın tarihi kadar eski olan hikâyeler, "doğaları gereği yalın ya da karmaşık olan eylemlerin taklididirler"[12] ve "tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür (mythos)."[13] En eski dönemlere ait olan bu anlatıların ilk örnekleri, dünyayı ve varlığı anlamlandıran, yaşamı ve ritüelleri düzenleyen, toplumlara, kültürlere, inançlara, kısaca yaratılışa ait olan her şeye sebep-sonuç ilişkisiyle açıklamalar getiren, "kutsal" ve "gerçek" olduğu kabul edilen mitlerdir.

İnsanlığın varoluşuyla ortaya çıkan anlatının tarihsel sürecinde, hikâye yerine kullanılan sözlü anlatıların temeli mitlere dayanmaktadır ve mitler pek çok sanatın olduğu

---

[6]Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara 2014, s. 206.
[7]Ahmet Sait Akçay, "Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine", *Eylül Öykü*, S. 1, İstanbul 2003, s. 7.
[8]M. Kayahan Özgül, "Hikâyenin Romanı", *Hece*, S. 46/47, Hece Yayıncılık, Ankara 2018, s. 55.
[9]Şemseddin Sami, "Hikâye", *Kâmûs-ı Türkî,* Sahhaflar Kitap Sarayı, İstanbul 2011, s. 554.
[10]Ferit Devellioğlu, "Hikâye", *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 2012, s. 423.
[11]E. M. Forster öykünün kökenlerini insanlığın ilk çağlarına dayandırmaktadır: "Öykünün geçmişi çok eskidir; neolitik, belki de paleolitik çağlara değin uzanır." Bkz. E. M. Forster, *Roman Sanatı*, (çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul 2001, s. 64.
[12]Aristoteles, *Poetika*, (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2014, s. 33.
[13]Aristoteles, *Poetika*, (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2014, s. 25.

gibi hikâyenin de atasıdır.[14] Mitler, gerçek ile fantastiğin kurgusundan doğan ilk edebî ürünler olmaları bakımından önem taşımaktadır. Fenomenlere anlam vermeye çalışma ve onları mantık temeline dayandırma isteği en eski çağlardan beri insanoğlunun zihnî ihtiyaçlarındandır. Mitler, bu anlamda evren döngüsü hakkında açıklayıcı rol oynamışlardır. Olguların kökenlerini belirlemede ve bunları açıklamada insanî bir merakın, yaşam döngüsünü anlamlandırma çabasının ürünü olan mit anlatıları, ilk dönemlerde meydana gelmiş birtakım "kutsal" olayların ifadesidir:

> "Mitoloji, çarpıcı, çağrıştırıcı, dramatik bir hikâye olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlar, gerçekliği algılama, anlama ve anlamlandırmamızı, dinî ve metafiziksel fikirlerin başkalarına anlatılmasını imajinatif ve tasvire dayalı hikâye kalıpları içinde sunan sözlü anlatım şekilleridir."[15]

Masalsı zamanlara ait dönemlerde meydana gelen, yaratılışın kökenlerini açıklayarak kâinatın ve insanoğlunun varoluşunu neden-sonuç ilişkisine bağlayan mitler, farklı dönemlerde ve farklı insan toplulukları arasında hayal gücünün ve ihtiyaçların şekillendirdiği bir yapıyla anlatılarak çeşitli formlar kazanmıştır. Mitler, kahramanlarının doğaüstü nitelikler taşımaları, yaptıkları eylemlerin "insanüstü" olması nedeniyle kutsal sayılmış ve toplumsal inanç sistemlerini düzenlemiştir. Mitlerin masallar, halk hikâyeleri ve destanlar gibi form değişikliklerine uğrayarak toplumlardan toplumlara içerik ve anlatım değişiklikleri göstermesi, her anlatının içinde doğduğu toplumun yapısına, toplum bireylerinin hayal güçlerine, düşünce sistemlerine göre gelişerek zenginleşmesi ve şifahi olarak aktarılması hikâye/anlatı geleneğinin de temellerini oluşturur. Kökenlerinde "kutsallık" ve "gerçeklik" olgusunu muhafaza eden bu anlatılar, zamanla diğer anlatı türlerini doğurur.

Mitlerin kutsallığını kaybederek doğaüstü anlatılara dönüşmesi, destanların ve masalların doğmasını sağlar. Mircea Eliade, mitleri ve mitlerden doğan masalları "gerçek öykü" ve "yalancı öykü" başlıklarıyla tasnif eder. Eliade'ın tasnifine göre "gerçek öyküler" dünyanın kökeniyle ilgili anlatıları oluştururken, "yalancı öyküler" olağanüstü kahramanların din dışı serüvenlerini anlatmaktadır.[16] Her iki anlatı türünde de kahramanların olağanüstü özellikler taşıması toplumların ihtiyaçlarının göstergesidir. Mitlerden doğan masallar ve destanlar, evreni ve döngüyü anlamlandırma evresini tamamlamış olan toplulukların yeni yaşam koşulları doğrultusunda şekillenen

[14]Şaban Sağlık, "Parodiden Varoluş'a Öykünün Evrensel Dili (Yapısı)", *Hikâye/Anlatı/Yorum*, Hece Yayınları, Ankara 2014, s.37.
[15]Turan Koç, "Kıssaların Açtığı Dünya", *Hece,* S. 46/47, Hece Yayıncılık, Ankara 2018, s. 50.
[16]Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri,* (çev. Sema Rifat), Om Yayınevi, İstanbul 2001, s. 18.

belleklerinin ürünleridir. Fuzuli Bayat'ın mitlerden masal, efsane ve destan anlatılarına geçiş dönemi hakkındaki yorumları, anlatı ve toplum ilişkisi açısından dikkat çekicidir:

> "Mit, ilkel insanın şuurundaki izâhatlardır. Zamanla insanların yaşam tarzlarının değişmesi, bakış açılarının da değişmesini sağlamıştır. İnsanlar yerleşik hayata geçmiş, tarım ile uğraşmış ve tabiattaki daha önce anlam veremediği hâdiseleri daha gerçekçi algılamaya başlamışlardır. Eski kültür ve dinî inanç paralelinde, bir hayat hakikati gibi kabul edilen mit uydurma, hayâl ürünü olarak görülmeye yüz tutmuştur."[17]

Değişen hayat şartlarının oluşturduğu efsane ve masalların baş kahramanlarının yenilmezliği, olağanüstü güçlere sahip oluşları, kötülerle/kötülüklerle mücadelede daima üstün gelmeleri, toplumsal korkuların ve arzuların edebî anlatılara yansımasıdır. Mitolojik dönemlerde kozmosu anlamlandırmaya çalışan insan zihni, zamanla "kutsal" anlatıları bireysel ve toplumsal arzuların yansıma alanı bulduğu kutsaldan fantastiğin dünyasına uzanan birer edebî türe dönüştürür. Bu dönüşümle masallar ve halk hikâyeleri meydana gelir.

Masallar toplumların hayal güçlerinden, korkularından ve arzularından beslenen sözlü edebî ürünlerdir. Masal kelimesi "Habeşçe 'mesl', Ârâmice 'maslâ' ve İbrânicedeki 'mâsâl'dan, Araplara 'mesel, mâsal' şekli ile mukayese ve karşılaştırma mânâsıyla geçtikten sonra Türkçeye mal olmuştur."[18] Masalların şahıs kadrosunu insan fıtratını yansıtan zaaflarla, iyi ve kötü sayılabilecek meziyetlerle donatılmış kişiler oluşturur. Kutsallığıyla birlikte gerçekçiliğini de kaybeden mitlerden doğan bir tür olan masalın temel amacı öğüt vermek ve dinleyenlere hoşça vakit geçirtmektir. Max Müller, Sir George Cox, Wilhelm Grimm ve Thedor Benfey gibi araştırmacılar da masalı mitin bir uzantısı olarak kabul etmişlerdir.[19] Mitler gibi masallar da evrenseldir. Yeryüzündeki her topluluk, kendi kültürel değerlerini ve insanî arzularını yansıtan masallar kurgulamışlardır. Anlatıcı-dinleyici ekseninde şifahi olarak gerçekleştirilen masal anlatma geleneği nesillerden nesillere devredilerek geniş kitlelere ulaşır. Masalların en temel özelliklerinden biri, insan zihninin kurgusal ürünü olmalarıdır. Bu nedenle masallar, mit ve destanlar gibi kaynağını tarihî ya da olgusal gerçeklerden almazlar.

Mit anlatıları ve masallardan sonra şifahi anlatının önemli bir türünü, kaynaklarını oluştukları toplumların maddî ve manevî değerlerinden alan destanlar oluşturur. "Tarih öncesi tanrı, tanrıça, yarı tanrı ve kahramanlarla ilgili olağanüstü olayları konu alan şiir,

---

[17]Fuzuli Bayat, *Mitolojiye Giriş*, Karam Araştırma ve Yayıncılık, Çorum 2005, s. 87.
[18]Şükrü Elçin, *Halk Edebiyatına Giriş*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986, s. 368.
[19]Fuzuli Bayat, *Mitolojiye Giriş,* Karam Araştırma ve Yayıncılık, Çorum 2005, s. 88.

epope" ve "daha çok eski çağların kahramanlık olaylarını ve tanrıların, yiğitlerin, ulusların başından geçen olağanüstü halleri anlatan nazımlı ve uzun hikâye"[20] anlamlarına gelen destanlar, içinde doğdukları toplumların hafızasını; tarihini, kültürel birikimlerini ve yaşayış özelliklerini yansıtan sözlü edebî anlatılardır. Destanlar objektif tarih anlatıları olmayıp tarihî dönemlerde gerçekleşmiş birtakım olayların mit ve masal motifleriyle süslenerek aktarımıdır. Bu anlatılar, mitlerin toplumlardan toplumlara aktarılan fakat özündeki "kutsal" oluşu muhafaza eden ve her topluluk tarafından gerçek kabul edilen yapısından farklı olarak evrensel gerçekleri değil; sadece içinde doğdukları ulusun değerlerini, kutsallarını ve yiğitliklerini yansıtır. Destanları mitlerden ayıran ve kısmen halk hikâyelerine yaklaştıran realist öğelerin başında destan kahramanlarının tanrılar veya tanrıçalar olmayıp beşerî güçlere sahip olmaları gelmektedir. "Destanlarda akıncı bir ruh yaşarken; hikâyelerde toplumun karakteri yaşar; destanlar dış çarpışmaların, hikâyeler iç mücadelenin mahsulleridir."[21] Bir milletin kahramanlık tarihinin edebî anlatıları olan destanlar, taşıdıkları ruh ve yöneldikleri amaçla halk hikâyelerinden ayrılır.

Sözlü anlatı geleneğinin önemli bir parçası olan halk hikâyeleri rivayetlerden, olmuş ya da olabilecek olaylardan, efsanelerden ve toplumların kendi hayal dünyalarından yola çıkarak oluşturdukları edebî bir türdür. Bu türün Türk edebiyatında ilk örneğini *Dede Korkut* hikâyeleri oluşturmaktadır. Halk hikâyelerinin temel konuları, destanların dışa dönük mücadele eksenli yapısının tersine içe dönük bir yapıyı işaret eder. Aşk konusunun ağırlıklı olarak işlendiği bu edebî anlatılarda, sosyal statü ve din gibi faktörler etrafında oluşan bireysel maceralar temel konuları oluşturmaktadır.[22] Halk hikâyeleri, anlatıldıkları toplumlarda kendi kültürünü oluşturur. Âşıklık geleneği ve usta-çırak ilişkisi, halk hikâyelerinin nesiller boyunca aktarımını sağlamıştır. Ozanlar, âşıklar ve meddahlar tarafından belirli bir üslup ve özel kurallarla anlatılan halk hikâyeleri, geleneksel dönemde sözlü anlatım ürünleriyken daha sonra yazıya geçirilir. Masallar gibi şifahi anlatımla yayılan, yeni aktarımlarla zenginleşen halk hikâyeleri, Türk edebiyatında Batılı anlamda modern roman ve hikâyenin doğuşundan önce toplumun edebî ihtiyacını karşılayan temel bir tür olarak üslup ve izlekleriyle modern anlatı türleri üzerinde de etkisini sürdürmektedir. Modern hikâye türünün Türk edebiyatında olgunluk safhasına

[20]TDK *Büyük Türkçe Sözlük.,* www.tdk.gov.tr, (Erişim tarihi: 01.04.2019)
[21]İsmail Kasap, "Halk Hikâyeleri Üzerine", *Hece*, S. 46/47, Hece Yayıncılık, Ankara 2018, s. 85.
[22]Nurettin Albayrak, "Türk Halk Hikâyelerinin Genel Özellikleri, Tasnifi ve Taş Baskısı Halk Hikâyelerine Bazı Katkılar", *Osmanlı Araştırmaları Dergisi XXVI,* Halil İnalcık vd., C. 26, İstanbul 2005, s. 40.

ulaşmasıyla etkisi kaybolan halk hikâyeleri, 1980 sonrası dönemde kaleme alınan postmodern eserlerde tema ve motifleriyle yer alır.

Klasik edebiyatta ise mesnevîler, hikâyeyi karşılayan bir tür olarak ön plana çıkar. Mesnevîler, hikâye anlatmak, olay örgüsünü yansıtmak amacından çok söz ustalığına dayanan özellikleriyle dikkati çeker. İran kaynaklı bir edebî tür olan mesnevîler, aruz vezniyle yazılır ve konularına göre ayrım gösterirler. Halk hikâyelerinde olduğu gibi zamanla mesnevîlerde de tahkiye geleneği oluşarak yeni bir anlatıcı tipi doğar. "Mesnevîhan" olarak adlandırılan bu anlatıcılar, çeşitli meclislerde mesnevî okuyup şerh ederek anlatıcılık görevini üstlenirler.[23] Ahlak, öğüt, din, tasavvuf, tarih, hiciv ve aşk temalarıyla Türk edebiyatında uzun bir müddet hikâye türünün yerini alan bu anlatıların bazı örnekleri arasında *Leylâ vü Mecnûn*, *Yûsuf u Züleyhâ*, *Hüsrev ü Şirîn* ve *Hüsn ü Aşk* en çok bilinenleridir.

Dünya edebiyatlarında olduğu gibi Türk edebiyatında da anlatının kökenleri, evrenin yaradılışına, yani mitlere dayanmaktadır. Zamanla kutsiyetini kaybeden mitler; masalları, destanları ve halk hikâyelerini oluşturur. Mitler, erken dönemde kozmosu anlamlandırmaya çalışan insanoğluna evrensel gerçekleri gösterirken zamanla mitlerin yerini alan/mitlerden doğan masallar, destanlar ve halk hikâyeleri, yerel ve kültürel olanı kapsayarak tanrısal ve kutsal olanın dışına çıkar; kutsal tahkiyeler yerini beşerî olana bırakır.

Yazılı kültürün olmadığı dönemlerde şifahi kültür ile gelişen tahkiye geleneği anlatıcılığın temellerini oluştururken, nakledilen her anlatının yeni şeyler eklenerek kurgulanması da insan zihninin yaratıcı edebî gücünü ortaya koymuş ve bu anlatıların belirli özelliklere sahip kişiler tarafından çeşitli ritüellerle anlatılması da ilk anlatıcı modelini oluşturmuştur. Sözlü geleneğin temsilciliğini üstlenen anlatıcılar tahkiyede anlatıcının rolünü, toplum üzerinde yarattığı etkileri belirlemiş ve edebî eserin nakledilmesindeki önemini ortaya koymuşlardır. Bu nedenle anlatıcının, hikâyenin ve kurmaca dünyanın temellerini insanlığın en erken dönemlerinde bulmak mümkündür.

[23]Bkz. Bilal Kemikli, "Mesnevi ve Türk İrfanı: Mesnevihanlık Geleneği", *Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi,* C. 16, S. 2, 2007.

1.2.Yeni Arayışlar: Tanzimat Dönemi'nde Hikâye (1839-1896)

Türk edebiyatında roman türünün ilk örneklerinin verilmesi ve hikâyenin[24] modern bir çehre kazanması Tanzimat Dönemi'yle başlar. Bu dönemden önce klasik edebiyatın ve halk edebiyatının olağanüstü birtakım olaylarla örülü, ilâhî ve beşerî aşk etrafında gelişen maceraların anlatıldığı eserleri modern hikâyenin ve romanın boşluğunu doldururken Tanzimat Dönemi'nde edebiyat farklı bir mecraya yönelir.[25] Mehmet Kaplan'ın önceki dönemlerde hâkim olan klasik edebiyat anlayışı karşısında Tanzimat edebiyatının önemini insan, devir ve zihniyet bağlamında açıkladığı şu satırlar, dönemin edebiyatının dayandığı temelleri işaret etmesi bakımından önemlidir:

> "Tanzimat edebiyatı, divan edebiyatına karşı bir tepki olarak doğar. Daha doğrusu bu edebiyat, Osmanlı İmparatorluğu'nun, geçmiş ile üstünkörü ve geçici uzlaştırma teşebbüslerine rağmen, hayatın her sahasında, eskiye zıt bir şekilde gelişen yenileşme hareketine paralel bir sanat faaliyetidir. Gerçekten de ilk göze çarpan karakteri itibarıyla bu edebiyatı, dış dünya ile bütün bağlarını koparark, statik, kapalı ve sun'î bir tasavvurlar alemini teşkil eden skolastik zihniyete karşı, genellikle, hayat, toplum ve realite ile yeniden münasebetler kurmaya çalışan bir zihniyetin mahsulü olarak görmek yanlış olmaz. Bu edebiyat sosyal kaynaşma ve hareketlerin akisleriyle dolu ve günlük hayatın basit kayıtlarından ibaret olan gazete ile başlamış, zihniyet ve üslubu, uzun müddet onun tesiri altında kalmıştır. Divan edebiyatı, sosyal hareketleri ve ferdin hususi yaşayış ve mizacını içine kabul etmeyen bir duvarla çevrili olduğu halde, Tanzimat edebiyatı, hayatın her nevi tezahürüne kapılarını açar. Bu vaziyet, altı asır hiç değişmeyen bir dünya görüşü içine kapanan Türk edebiyatına, her an yeni ve kuvvetli amillerle değişen dinamik bir mahiyet verir."[26]

Tanzimat öncesi dönemlerde geleneksel anlatılar; meddah hikâyeleri, halk hikâyeleri ve klasik Türk edebiyatı ürünleri olan mesnevîler[27] şiir dışındaki edebî anlatı türlerini oluştururken Aziz Ali Efendi'nin kaleme aldığı *Muhayyelât-ı Aziz Efendi,* yazarının kullandığı realist öğelerle hikâye türünde yeniliğin ilk örneği olur.[28] Halk hikâyeleri ve meddah hikâyelerinden farklı olan Batı edebiyatını "taklit" eden ilk hikâye ve roman yazarları gelenek çizgisinden kopamaz; Batılı bir tür olan romanı/hikâyeyi

---

[24]Hikâye türünün gelişimiyle ilgili kaynaklar için bkz. Hüseyin Su, *Öykümüzün Hikayesi,* Hece Yayınları, Ankara 2000., *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi,* "Türk Öykücülüğü Özel Sayısı", Y. 25, C. XXXII, S. 286, Temmuz 1975., *Hece,* "Türk Öykücülüğü Özel Sayısı", Y.4, S. 46/47, Ankara 2018.

[25]Bkz. Sabahattin Çağın, *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.

[26]Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 17.

[27]Orhan Okay, mesnevîlerin içerik ve yapı özellikleriyle hikâyenin değil, şiirin bir alt türü olduklarına dikkat çeker. Bkz. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 70.

[28]Hülya Argunşah, *Muhayyelât*'ın Türk hikâyeciliğindeki yeniliğini şu cümlelerle ifade eder: "Hayallere bölünmesi, az çok yerli hayatın unsurlarına sahip olması; hikâyedeki vakanın geçtiği yerlerin sokak, mahalle ismi gibi şehir hayatını çağrıştıran bilgilerle ayrıntılandırılması; örf, adet, giyim kuşam gibi realite duygusunu verecek bilgiyle zenginleştirilmesi ve kişilerin karşılıklı konuşmaları, esere zaman zaman modern bir hikâye olmak konusundaki başlangıçları katarken klasik hikâyenin de sınırlarını zorlamasını sağlamıştır." Bkz. Hülya Argunşah, "Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Türk Romanı", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi,* C. 4, S. 8, 2006, s. 31.

gerek üslup gerek kurgu açısından geleneksel olanla birleştirirler. Bu dönemde kaleme alınan eserlerde meddah hikâyelerinin etkileri üslup ve temalarda belirgindir.

Tanzimat Dönemi yazarlarının roman, hikâye ve diğer edebî türlerde tek bir amacı vardır; uygar medeniyetlerin seviyesine erişebilmek için halkı eğitmek. Tercüme faaliyetlerinin gelişmesiyle birlikte Batı'dan çevrilen ilk eserler de daima bu hedefi destekler niteliktedir. Tanzimat Dönemi'nde edebî türler çeşitlenerek zamanla telif eserler verilmeye başlanır fakat bu dönemde ayrı iki edebî türü karşılayan "hikâye" ve "roman" terimlerinin kullanımında türlere bağlı bir ayrım görülmez. Orhan Okay, hikâye kavramının geleneğimizden gelen bir isim olmasına karşılık roman kavramının Batı kaynaklı yeni bir kavram olduğunu ve küçük hikâye türüne henüz âşina olmayan Osmanlı aydınının sadece büyük hikâye veya roman türünü tanıdığını ve bu dönemde her iki türün de adının uzun süre hikâye olarak anıldığını ifade eder.[29] Bu dönemde hikâye ve roman için kullanılan diğer bir kavram ise "sergüzeşt"tir.

Türk edebiyatına tercüme yoluyla girmiş olan Batılı tarzdaki edebî eserlerin ilkini Münif Paşa'nın Fransızca'dan tercüme ettiği *Muhâverât-ı Hikemiyye* (1859) oluşturur. Orhan Okay, Münif Paşa'nın bu eser için yazmış olduğu önsözün Tanzimat Dönemi edebiyatının mukaddimesi niteliğinde olduğunu belirtir.[30] Daha sonra 1862 yılında Yusuf Kâmil Paşa'nın *Télémaque* tercümesi gelir. Tercüme faaliyetlerinin yoğunlukla romantik eserler ve bilhassa romanlar üzerinde yoğunlaştığı bu dönemden uzun bir süre sonra hikâyenin ilk telif örnekleri verilir. Ahmet Mithat Efendi'nin (1870-1871) yılında kaleme aldığı *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivâyât* eserleri modern hikâyenin ilk örnekleridirler. Ahmet Mithat Efendi'nin bu dönemde kaleme aldığı bir diğer hikâye kitabı ise *Durûb-i Emsâl-i Osmaniyye Hikemiyâtının Ahkâmını Tasvir* (1871-1872) adlı on sekiz hikâyeden oluşan eseridir.

Edebî eserlerinde estetik ve üslup kaygısı taşımayan, yeni bir medeniyet dairesine girmiş olan cemiyetin eğitimine yönelen, ideal olanın okuyucuya benimsetilmesinin amaçlandığı, iyilerin mükâfatlandırılıp kötülerin cezalandırıldığı klâsik halk hikâyeleri ve masallara benzeyen kurgularla eserler veren Ahmet Mithat Efendi hakkında Tanpınar'ın değerlendirmeleri dikkat çekicidir. Tanpınar'a göre, "onun sanatı yoktur, daima halka yönelen iyi niyetleri vardır. Dil bu muharrirde sanki yazmaktan ziyâde

[29]Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 70.
[30]Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 92.

yârenlik içindir."[31] Hikâyelerinde ve romanlarında işlediği temalarla dönemin aksaklıklarına -görücü usulüyle evlenme, ahlâkî olanı ön plana çıkarma, aşk, esaret, merhamet, kadın problemi, aile vb.- değinen Ahmet Mithat Efendi, edebî ve estetik zevk yerine, edebiyat aracılığıyla yeni bir medeniyet dairesine girmiş olan Osmanlı toplumunun eğitimini ve faydasını amaçlar.

Emin Nihat Bey'in *Müsâmeretnâme* (1872-1875) adlı eseri yedi hikâyeden oluşur. Birkaç anlatıcının başlarından geçen olayları anlattığı *Müsâmeretnâme*'yi özgün kılan, ilk defa yerli hikâye kişilerinin Batı'ya açılmaları, Batı'ya dair gözlemlerin ve tasvirlerin aktarılması, misyonerlik faaliyetlerine dikkat çekilmesi, Batı ve Osmanlı medeniyetlerinin farklılıklarının vurgulanması gibi içeriğe yönelik değişikliklerin yanı sıra çerçeve hikâye tekniğinin kullanılmasıdır. Eserdeki konuların eski halk hikâyelerinin ve Tanzimat sonrası toplumsal meselelerinin izlerini taşıdığını belirten Orhan Okay, *Müsâmeretnâme'*nin Türk edebiyatının geçiş döneminde eski ile yeninin birçok bakımdan yan yana bulunuşunun ilk dikkate değer örneklerini sunduğunu bildirir.[32] Emin Nihat Bey'in *Müsâmeretnâme*'de yapmış olduğu bir diğer yenilik ise kişilerin ayrıntılı tasvirlerindedir.

Tanzimat Dönemi edebiyatının ikinci neslini oluşturan Recâizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid Tarhan ve Samipaşazâde Sezai, Türk edebiyatına katkılarıyla edebî eserlere yeni bir çehre kazandırırlar. Dönemin sosyal ve siyasî ortamıyla etkileşim içinde olan edebiyat, bu dönemde daha çok Batılı teknik ve temalarla şekillenir; gerçek anlamda Batılı modern hikâyenin doğuşu da bu yıllara rastlar. Tanzimat'ın ilk döneminde konularını toplumdan alan, aydınlar tarafından Tanzimat'ın getirdiği yenilikleri cemiyete mâl etmek için "toplumun hizmetine verilmiş" olan edebî eserler, bu dönemde yön değiştirir; estetiğin ve inceliklerin daha çok gündeme geldiği bir alan olur. Yazarlar toplumsal olandan çok bireysel meselelere yönelmeye başlarlar.

Samipaşazâde Sezai, 1891 yılında tefrika edilen *Küçük Şeyler* ile Batılı anlamda modern hikâyenin ilk örneklerini verir.[33] Altı hikâyeden oluşan *Küçük Şeyler* mukaddimesinde Sezai, hayata ve edebiyata yeni bir bakışın oluşumunu tespit eder, artık büyük toplum meselelerinin değil "küçük şeylerin" edebiyatın konusu olacağını vurgular.

---

[31]Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 447.
[32]Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 105.
[33]Firdevs Canbaz Yumuşak, Samipaşazâde Sezai'nin Türk hikâyeciliğinde bir ilk olma nedeninin yazarın *Küçük Şeyler'*deki hikâyelerinde E. Allan Poe'nun hikâye için vazgeçilmez olduğunu düşündüğü uzunluk, tek etki yaratma ve şiirsel üslûba yaklaşma özelliklerini kullanması olduğunu ifade eder. Bkz. Firdevs Canbaz Yumuşak, "Kısa Kısa [Küçürek] Öykünün Tanımı, İmkânları ve Sorunları", *Erdem*, S. 65, Ankara 2013, s.3.

Küçük Şeyler yer yer romantik duyuş tarzının hissedildiği, realizmin izlerini taşıyan hikâyeleriyle Türk edebiyatında kısa hikâyenin ilk örneklerindendir. Yazarın hikâye türündeki diğer eserleri; *Rümuz'ül Edeb* (1898) ve *İclâl* (1924)'dir. Bu eserlerde de konularını günlük hayattan alan Samipaşazâde Sezai'nin incelikli üslubuyla Türk hikâyesini modern çizgiye taşıdığı düşünülebilir.

Recâizâde Mahmut Ekrem, bu dönemde "santimental" edebiyatın örneklerini verir. Yeni denemelere girişen Recâizâde Mahmut Ekrem, tiyatro, roman, şiir ve hikâyelerinin yanı sıra hocalığıyla da ön plana çıkar. Modern edebiyat estetiği oluşturmada eski belâgat kaideleri karşısında yer alan Ekrem, çağdaşları ve gelecek nesiller için yol gösterici olur. Yaşadığı acı olaylar onda hüzünlü bir ruh atmosferi yaratmış ve bu atmosfer bütün edebî eserlerine yansır. *Muhsin Bey Yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi* (1891) ve *Şemsâ* (1897) yazarın bu anlayışla kaleme aldığı hikâyelerden oluşan eserleridir. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Şemsâ*'yı "Servet-i Fünûn şiir ve nesrindeki merhamete yol açan eserlerden biri"[34] olarak değerlendirir. Recâizâde Mahmut Ekrem, eserlerinin temaları ve duyguları işleyiş yönüyle Ara Nesil ve Servet-i Fünûn yazarları üzerinde örnek bir şahsiyet olur.

Nâbizâde Nâzım'ın ilk dönem hikâyelerinde Tanzimat nesline hâkim olan romantizm görülse de daha sonra realist/natüralist anlayışa yönelir. Yazarın hikâye alanında yapmış olduğu en büyük yenilik, Türk edebiyatında *Karabibik* (1890) ile ilk realist/natüralist eseri vermesidir. Eserlerinin konularını realizme uygun olarak günlük hayattan seçen yazar, hikâye hakkındaki görüşlerini *Yâdigarlarım* (1886), *Haspa (1891)* ve *Karabibik* (1890) adlı eserlerinin önsözlerinde bildirir.

1.3.Modern Tema ve Tekniklerin Doğuşu: Servet-i Fünûn Dönemi ve Fecr-i Âtî Dönemi'nde Hikâye (1896-1908)

Türk edebiyatı tarihlerinde "Ara Nesil" olarak adlandırılan edebiyat topluluğu, Edebiyât-ı Cedîde'nin[35] estetik duyarlığına ve modern edebiyatın doğuşuna zemin

[34]Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 485.

[35]M. Orhan Okay, Edebiyât-ı Cedîde kavramının ilk kullanımının Şinasi ve yeni edebiyat etrafında teşekkül ettiğini açıklamıştır: "Şinasi ile başlamış olan yenileşme döneminin edebî faaliyetleri ve mensupları, kendi zamanında 'Şinasi Mekteb-i Edebi' veya 'Edebiyat-ı Cedîde" adlarıyla anılmıştır. 1896'ya kadar pek de yaygın olarak kullanılmayan bu adlandırma, belirli bir gruplaşmayı değil, sadece Divan Edebiyatına tepki olarak 'teceddüd'ü, 'yenileşme'yi ifade etmekteydi. Daha sonra *Servet-i Fünun* dergisi etrafında toplanan şair ve yazarlar, yeni bir edebî akımı başlattıklarını ifade edecek şekilde kendilerinden ve yayınlarından 'Edebiyat-ı Cedîde' diye bahsetmişlerdir." Bkz. M. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 139-140.

hazırlar. Roman ve hikâye, Tanzimat Dönemi'nde tam olarak bürünemediği Batılı biçim ve muhtevaya Servet-i Fünûn dönemde yakınlaşmış olsa da "hikâye" kavramının kullanımında görülen karmaşıklık bu dönemde de devam eder. Halit Ziya, "hikâye" yerine şuurlu olarak "roman" kavramını kullanırken Mehmet Rauf her iki kavramı da türleri birbirinden ayırmaksızın kullanır. Tevfik Fikret ise "hikâye" kavramını "roman" anlamında kullanırken, kısa hikâyeyi "nuvel" kelimesiyle ifade eder.[36] Tanzimat'ın ilk döneminde görülen "toplum için sanat" anlayışı, II. Abdülhamid döneminde toplum ve siyasetten uzaklaştırılan sanatkârla birlikte bireye ve bireyin ruh dünyasına yönelir. Bu yönelişi "sanatın sosyal ve siyasî görev duygusunun önüne geçişi" olarak yorumlayan İnci Enginün'e göre, "sanat öne geçince ferdin kendi sanatını ortaya koymak için kullandığı malzeme seçimi değişmektedir ki, bu tercih de kendisini asıl dilde gösterir."[37] Edebiyat, Servet-i Fünûn topluluğu vasıtasıyla toplumsal ve siyasî alandan bireyselliğe doğru yön değiştirir; edebî eserler şairane üsluba, bireysel muhtevaya ve melankolik bir duyuş tarzına bürünür. Edebiyatta aranan güzellik "fayda" değil "sanat" olur.

Tanzimat edebiyatının birinci neslinin eserlerinde romantizm, ikinci neslinde kısmen realizm akımlarının etkisi görülürken Servet-i Fünûn nesli ile edebî eserlerde realizm ve parnasizm etkisi hâkim olur. Tanzimat edebiyatında olaya dayalı hikâye anlatımı yoğunluktayken Servet-i Fünûn ve Meşrutiyet dönemi yazarları olaya dayalı hikâyelerin yanı sıra durum ağırlıklı hikâyeler de kaleme alırlar.[38] Servet-i Fünûn yazarlarının sanat eğilimleriyle birlikte hikâye ve roman türleri eşya, tabiat ve insan ruhunun yansıma alanı bulduğu bir zemin olarak tasvir edilir. Bu dönemde anlatım teknikleriyle birlikte anlatıcı da modern bir kimlik kazanır. Modern edebiyatın en başarılı eserlerinin verilmeye başlandığı bu dönemin hikâye ve roman türünde en büyük temsilcileri Halit Ziya ve Mehmet Rauf'tur.

Halit Ziya Uşaklıgil (1868-1945) Türk edebiyatının roman ve hikâye türünde ilk seçkin örneklerini verir. Edebiyat, kurgu ve teknik bakımından onun eserleriyle modernleşir; kökleri sağlam temellere dayanan Batılı bir karakter kazanır. Küçük yaştan itibaren almış olduğu eğitim ve edebî birikimiyle yabancısı olmadığı modern hikâye ve romanın sınırlarını idrak eden Halit Ziya, Türk hikâyesini ve romanını klasik hikâye kurgusundan tecrit ederek realist forma ulaştırır. Türk romanı ve hikâyesi onun eserleriyle

[36]Âlim Kahraman, *Modern Türk Hikâyesi*, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2015, s. 41.
[37]İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s.83.
[38]Halit Ziya Uşaklıgil, "Onu Beklerken" adlı hikâyesinde bir olayın değil, esaret durumunun üzerinde yoğunlaşır. Bkz. Halid Ziya Uşaklıgil, "Onu Beklerken", *Onu Beklerken*, (haz. Hanifi Aslan), Özgür Yayınları, İstanbul 2011, s. 15-25.

realist gözlem ve anlatım tekniklerine, insanın tabiat ve eşyaya yansıyan ruh ve hissiyat dünyasına açılır.

Hikâyelerinde realist bir çizgi izleyen Halit Ziya, bu edebî türde "büyük hikâye" ve "küçük hikâye"lerden oluşan birçok eser kaleme almıştır. Ömer Faruk Huyugüzel, Uşaklıgil'in büyük hikâye kategorisinde yer alan eserlerini küçük hikâyelerinden ayıran sınırın ayrıntılı mekân tasvirleri ve geniş karakter tahlilleri olduğunu belirtir.[39] Halit Ziya'nın "büyük hikâye" kategorisindeki eserleri arasında *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* ve *Valide Mektupları* anılabilir. Romanlarında, İstanbul çevresinin seçkin muhitlerinde lüks hayatlar yaşayan yüksek zümrenin insanlarını ya da orta kesimin aşk, sanat gibi yüce duygularla donatılan ve hayat karşısında hayal kırıklığına uğrayan karakterlerini konu edinen Halit Ziya Uşaklıgil, hikâyelerinin temalarını ve kişilerini toplumun alt tabakasından seçerek döneminin diğer sanatkârlarından farklı bir çizgide sosyal içerikli eserler verir. Yazarın "küçük hikâye" kategorisindeki eserlerinin bazıları şunlardır: *Tuhfe-i Letâif* (1893), *Nâkil* (1895), *Küçük Fıkralar* (1899), *Bir Yazın Tarihi* (1900), *Solgun Demet* (1901), *Sepette Bulunmuş* (1920), *İhtiyar Dost* (1937).

Mehmet Rauf (1875-1931), Halit Ziya Uşaklıgil'den sonra Servet-i Fünûn topluluğunun nesir alanındaki en yetkin temsilcilerindendir. Hikâye ve romanlarıyla döneminin "marazî" duygularını yansıtan Mehmet Rauf, geçim sıkıntısı nedeniyle sanatsal değerlerini pek dikkate almadan roman, hikâye, piyes ve mensur şiir türünde birçok eser kaleme alır. Romanlarında ve hikâyelerinde kullandığı temalar aşk ekseninde gelişen Rauf'un kurguladığı karakterler, daima hissî incelikleri yansıtan duygusal kişiler olur. Yazarın hikâye türünde kaleme aldığı eserleri: *İhtizâr* (1909), *Âşıkâne* (1909), *Son Emel* (1913), *Hanımlar Arasında* (1914), *Üç Hikâye* (1919), *Kadın İsterse* (1919), *Pervaneler Gibi* (1920), *Safo ile Karmen* (1920), *İlk Temas İlk Zevk* (1922), *Aşk Kadını* (1923), *Gözlerin Aşkı* (1924) ve *Eski Aşk Geceleri* (1927)'dir.

Edebiyât-ı Cedîde'nin "sanat için sanat" görüşüyle hikâyeler kaleme alan ve anılması gereken diğer yazarları; *Hayat-ı Muhayyel* (1897), *Hayat-ı Hakikiyye Sahneleri* (1910) ve *Niçin Aldatırlarmış* (1924) adlı eserleriyle Hüseyin Cahit Yalçın, *Bir Tesadüf* (1912), *Bir Safha-i Kalb* (1912), *Kadın Ruhu* (1914) ve *Silinmemiş Çehreler-Beliren Simâlar* (1914) adlı eserleriyle Safvetî Ziya, Servet-i Fünûn ve Millî edebiyat dönemlerinde eserler vermiş olan ve bu dönemde yazdığı *Hâristan ve Gülistan* (1901) ile

[39]Ömer Faruk Huyugüzel, "Halit Ziya Uşaklıgil", *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, (İnci Enginün vd.), Akçağ Yayınevi, Ankara 2013, s. 353.

Ahmet Hikmet Müftüoğlu'dur. Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Çağlayanlar*[40] adlı eserindeki kısa hikâye örnekleri, modern hikâyeye yönelişi gösterir nitelikte olup eserdeki bazı hikâyeler durum ağırlıklıdır ve denemeye yakındır. Yazarın "Sümbül Kokusu" ve "Gözyaşı Çeşmesi" hikâyeleri, türe yenilikçi yaklaşımının örnekleridir. Bu hikâyeler, Müftüoğlu'nun eserlerinde modern hikâyenin yapısal ve teknik özelliklerinin görülmeye başladığını işaret eder.

Dönemin Servet-i Fünûn topluluğundan bağımsız bir çizgide hikâye ve roman kategorisinde eserler veren yazarı Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944)'dır. Ahmet Mithat Efendi çizgisinde ilerleyen yazar, meddah üslubuyla kaleme aldığı eserleriyle toplumsal tenkitlerde bulunmuş ve okuyucuya ders vermeyi amaçlar. İnci Enginün Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın[41] sanatını, etkilendiği edebiyat akımlarıyla bağdaştırır:

> "Hüseyin Rahmi, realist ve bilhassa natüralist edebiyat akımları ile bunların dayandığı materyalist felsefenin tesirindedir. Emile Zola'nın 'deneysel roman' anlayışını ve natüralizmi benimsemiştir ve 'fen ve hakikat adına' insanlardan hiçbir şey gizlememeyi, bütün iğrenç sosyal yaraları deşmeyi bir görev sayar. Ancak bütün malzemesini yerli hayattan almasını veya yerlileştirmesini bilir."[42]

Alafrangalık, kadın meselesi, hurafeler, örf ve âdetler, bâtıl inanışlar ve daha birçok konuyu hikâye ve romanlarında işleyen yazar, döneminin sanatkârları gibi şahısların ruh ve duygu dünyasına değinmez. Hüseyin Rahmi Gürpınar, eserlerinde kişilerin ruh dünyalarına değil sosyal davranışlarına ve konuya önem verir.[43] Yazar, tenkit edici tavrıyla da Ahmet Mithat Efendi'ye yaklaşır; fakat hikâyelerinde örnek tipler oluşturmadan sadece insan ve toplum meselelerinin aksak yönlerini mizahî bir üslupla yansıtarak Ahmet Mithat Efendi'nin eğiticilik/öğreticilik yönünden ayrı bir çizgide yer alır. Yazarın hikâye türünde vermiş olduğu eserler şunlardır: *Meyhanede Hanımlar* (1924-1925), *Kadınlar Vâizi* (1920), *Namusla Açlık Meselesi* (1933), *Katil Buse* (1933), *İki Hödüğün Seyahati* (1933), *Tünelden İlk Çıkış* (1934), *Gönül Ticareti* (1939), *Melek Sanmıştım Şeytanı* (1943), *Eti Senin Kemiği Benim* (1963).

Edebiyât-ı Cedîde topluluğundan sonra "sanat şahsî ve muhteremdir" anlayışıyla *Servet-i Fünûn* dergisinde yayınlarına başlayan Fecr-i Âtî topluluğu (1901-1908), Servet-i Fünûn topluluğunun devamı niteliğinde sayılabilecek eserler verirler. Hissî duygularla

[40]Ahmet Hikmet Müftüoğlu, *Çağlayanlar*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1992.
[41]Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın öyküleri ve öykücülüğü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Abdullah Harmancı, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Öyküleri ve Öykücülüğü*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya 2010.
[42]İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 311.
[43]Mehmet Kaplan, "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Aslî Tipler", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 439.

eserler kaleme alan Fecr-i Âtî topluluğu yazarları hikâye ve romanda millî karakterin ön plana çıkmasıyla dağılır. Fecr-i Âtî topluluğunun hikâye ve roman yazarları, Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), Refik Halit Karay (1888-1965) ve Cemil Süleyman Alyanakoğlu (1886-1940)'dur.

Cumhuriyet Dönemi yazarlarından olan ve Fecr-i Âtî topluluğu içerisinde bulunduğu dönemlerde yazmış olduğu hikâye türündeki eserlerini *Bir Serencam* (1914) ve *Rahmet* (1922) adlı eserlerde toplayan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, hikâyelerinde Anadolu'yu yansıtır. Niyazi Akı, yazarın ilk hikâyelerinde görülen dil ve hayat telâkkisinin Mehmet Rauf'un diline ve hayatı bedbin bulan düşünüşüne çok yakın olduğunu belirtir.[44] Millî Edebiyat Dönemi'nde yazmış olduğu eserlerde de yazarın kısmen üslup ve duyuş tarzında bu etkileri sürdürdüğü görülmektedir. Cemil Süleyman Alyanakoğlu, bu dönemde kaleme aldığı hikâyelerini *Timsâl-i Aşk* (1909) ve *Ukde* (1909) adlı eserlerinde toplar. İzzet Melih Devrim ise *Hüzün ve Tebessüm* (1922) ve *Her Güzelliğe Âşık* (1938) adlı eserlerini kaleme alır.

Şahabettin Süleyman, hikâyelerinin konularını aşk, kıskançlık gibi entrikalardan seçmiştir. İnci Enginün, Şahabettin Süleyman'ın hikâyelerini "tarihî ve realist-romantik hikâyeler" olarak sınıflandırır. Bu anlamda *Derebeyi, Çocuk Taharrisi, Sultan Cem'in Hayatı,* tarihî hikâyeleri arasından bulunmaktadır.[45] Fecr-i Âtî topluluğunun en genç üyesi olan Refik Halit Karay'ın bu dönemde kaleme aldığı hikâyeler bulunmaktadır; fakat asıl verimini sonraki yıllarda ortaya koyan Karay, Millî Edebiyat Dönemi içerisinde değerlendirilmesi gereken bir yazardır.

1.4.Değişen Değerler: Millî Mücadele Dönemi'nde Hikâye (1908-1922)

Osmanlı Devleti'nin savaşlar ve iç meseleler nedeniyle karmaşık bir çehreye büründüğü 1908-1922 yıllarında, dış kuvvetlerin faaliyetleri karşısında Türkçülük akımının etkisiyle edebiyat, dil, üslup, tema ve duyuş tarzı yerli-millî bir çehre kazanır. Aydınların ve sanatkârların Anadolu'ya yönelmesiyle Anadolu, Türk edebiyatının yeni mekânı olarak hikâye ve romanlarda yer alır. Türk insanının millî idealleri ve kutsal mücadelesini yansıtan II. Meşrutiyet Dönemi sonrası Türk hikâyesinin öncüleri Ömer Seyfettin (1884-1920), Halide Edip Adıvar (1884-1964), Refik Halit Karay (1888-1965)

[44]Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu: İnsan-Eser-Fikir-Üslûp*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s. 80.
[45]İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 41.

ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974)'dır. Eserleriyle realist bir çizgide toplum hayatından kesitler sunan bu yazarlar, Türk edebiyatına millî bir çehre kazandırırlar.

Ömer Seyfettin (1884-1920), 1911 yılında "Yeni Lisan" makalesiyle Türkçülük hareketine dil ve edebiyat alanında millî bir yöneliş getirir; dilin yabancı unsurlardan arınarak millî bir kimlik kazanmasını sağlar. Balkan Savaşları'na şahit olan yazar, azınlıkların faaliyetleri karşısında Türk milliyetçiliğinin önemini vurgulayan, toplumsal yaraları tenkit eden ve kaynağını hayattan alan hikâyeler yazar. Ömer Seyfettin, dil ve edebiyat anlayışında oluşturduğu yeniliğin yanı sıra Maupassant tarzı hikâyeler kaleme alarak küçük hikâye türünün yapısal özelliklerinde de yeniliği sağlar.[46] Eserlerinde daima topluma örnekler sunan ya da toplum aksaklıklarını tenkit eden Ömer Seyfettin'in hikâyelerini "Balkan Savaşı'ın konu alan hikâyeler", "kaynağını destanlardan ve tarihten alan hikâyeler", "otobiyografik özellikler gösteren hikâyeler" ve "Türkçülük düşüncesiyle kaleme alınmış hikâyeler" olarak tasnif etmek mümkündür.[47] Yazarın hikâye türünde kaleme almış olduğu eserlerin bazıları şunlardır: *Harem* (1918), *Ashâb-ı Kehfimiz* (1918), *Efruz Bey* (1919), *Yüksek Ökçeler* (1922), *Gizli Mâbed* (1923).

Halide Edip Adıvar (1884-1964), II. Meşrutiyet Dönemi'nde ferdî duygularla kaleme aldığı hikâyelerinden oluşan *Harap Mabetler* (1910) adlı eserinden sonra Millî Mücadele'nin etkisiyle roman ve hikâyelerinde millî duyarlığı ön plana çıkaran, sosyal içerikli ve gözlem ürünü hikâyeler kaleme alır. Yazarın bu dönemdeki hikâyeleri, "röportaj-hikâye"[48] özelliği göstermektedir. Millî Mücadele Dönemi'nde Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde bulunan yazar, Türk halkının sadece düşmanla mücadelesini değil; olumsuz yaşam koşulları ve coğrafya ile mücadelesini de konu alan hikâyeler kaleme alır. Halide Edip'in Millî Mücadele yıllarında kaleme aldığı hikâyeleri *Dağa Çıkan Kurt* (1922) adlı eserde toplanmıştır. Yazarın hikâye türünde kaleme almış olduğu eserlerinin toplandığı diğer kitabı *Kubbede Kalan Hoş Sada* (1974)'dır.

[46]Nazım Hikmet Polat, Ömer Seyfettin'in Türk hikâyeciliğine getirdiği yeniliği ve Mupassant tarzı hikâyenin özelliklerini şu cümlelerle açıklar: "Maupassant tarzı diye bilinen giriş, gelişme ve sonuç bölümlemeli, vak'ayı ön plana çıkaran, karakter tahlili ve mekân tasvirini geri planda tutan hikâyeyi Türk okuyucusuna Ömer Seyfeddin tanıtmıştır." Bkz. Nazım Hikmet Polat, "Ömer Seyfeddin", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 34, TDV Yayınları, İstanbul 2007, s. 81.

[47]İnci Enginün, Ömer Seyfettin'in hikâyelerini şöyle tasnif eder: "Balkanlarla ilgili olanlar", "Çanakkale Savaşı", "Konusunu çocukluk ve gençlik hatıralarından aldıkları", "Masal ve fanteziler", "Günlük hayatta rastlanan olaylar ve kişiler", "Ev içi hikâyeleri, "Cephe gerisinin anlatıldığı hikâyeler", "Kadın konusunu işleyen hikâyeler", "Doğrudan doğruya Türkçülük ülküsünü telkin amacıyla yazdıkları." Bkz. İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 435-436.

[48]İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 274.

Refik Halit Karay (1888-1965) kısa bir dönem Fecr-i Âtî topluluğu yazarları arasında bulunur. II. Meşrutiyet Dönemi sonrası ve Cumhuriyet Dönemi'nde kaleme aldığı hikâyeleri *Memleket Hikâyeleri* (1919) ve *Gurbet Hikâyeleri* (1940) adlı eserlerde toplanır. Anadolu'da sürgün olduğu yıllarda kaleme almış olduğu *Memleket Hikâyeleri*'nde yazar, realist bir gözlemle memur sınıfı ve kasabalılarıyla Anadolu'yu ince bir mizah ve iğneleyici bir üslupla gözler önüne serer. Batı'dan aldığı teknikle yerli meseleleri ve Anadolu insanının hayatını hikâyeleştiren Refik Halit, Yakup Kadri ile beraber Türk hikâyesini şuurlu olarak Anadolu'ya açan kişidir.[49]

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Fecr-i Âtî topluluğu arasında bulunduğu dönemlerde, Servet-i Fünûn hassasiyetiyle hikâyeler kaleme alır. "Sanat için sanat" anlayışını benimseyen yazar, daha sonra toplum meselelerine açılır. Millî Mücadele Dönemi'nde yazmış olduğu hikâyelerde, Anadolu'nun insanlık tablolarını yansıtır. Karaosmanoğlu'nun Millî Mücadele Dönemi'nde kaleme aldığı hikâye türündeki eserler şunlardır: *Bir Serencam* (1914), *Rahmet* (1922), *İzmir'den Bursa'ya* (1922), *Millî Savaş Hikâyeleri* (1947), *Hikâyelerim* (1985).

1.5.Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyeciliğinde Yönelişler

1.5.1.Cumhuriyet'in Kuruluş Dönemi'nde Türk Hikâyesi: (1923-1938)

Osmanlı Devleti'nin yıkılması ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte vatan her anlamda yeni bir çehre kazanır. Millî Mücadele ile Anadolu'ya yönelen edebiyat, savaşın toplumdaki derin etkilerini ve Türk insanının mücadelesini yansıtan sosyal bir boyuta ulaşır, edebî eserlerde Anadolu ve Anadolu insanı millî bir çerçevede ele alınır. 1923-1949 yıllarında devlet politikasıyla paralellik gösteren milliyetçilik ve halkçılık hareketi doğrultusunda "memleket edebiyatı" teşekkül eder ve Yahya Kemâl'in belirttiği gibi "memleket", edebiyatın çerçevesini oluşturur.[50] Bu dönemde resmî ideolojinin kabul edilmesinde önemli bir rol oynayan edebiyat, yeni yönetim şeklinin ve reformların halka benimsetilmesinde, Türk aydınları ve Anadolu halkı arasındaki uçurumun kapatılmasında sosyal-siyasî yönde etkili olur; resmî ideolojiyi destekleyen bir kanon çehresi kazanır. Cumhuriyetin getirdiği ortamda yaşanan sosyal ve siyasî

[49]Âlim Kahraman, *Modern Türk Hikâyesi*, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2015, s. 46.
[50]Kemal H. Karpat, *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, Timaş Yayınları, İstanbul 2017, s. 36.

hareketlilik edebiyatı toplumsal yönde şekillendirirken edebî eserlerde kullanılan teknikler de zenginleşir.

Türk hikâyesi, bu döneme kadar kullanılan klasik hikâye formundan sıyrılarak Memduh Şevket Esendal'ın hikâyeleriyle farklı bir forma dönüşür ve Çehov tarzı hikâye ile tanışır. *Vakit* gazetesi etrafında toplanan Sadri Ertem, Bekir Sıtkı, Kenan Hulusi Koray gibi yazarlar tarafından hikâye sosyal-devrimci bir içeriğe yönelir ve Sabahattin Ali bu kuşağın hazırladığı ortamda aynı amaçlar doğrultusunda yazdığı hikâyeleriyle en fazla benimsenen isim olur.[51] Kenan Hulusi Koray'ın sosyal nitelikli hikâyeleri kadar Türk edebiyatının ilk korku hikâyelerini kaleme alması da dikkat çekicidir.[52] Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), Fahri Celal Göktulga[53] (1895-1975), Peyami Safa (1899-1961), Memduh Şevket Esendal[54] (1884-1952), Sadri Ertem (1898-1943), Necip Fazıl Kısakürek[55] (1904-1983), Bekir Sıtkı Kunt (1905-1959), Kenan Hulusi Koray (1906-1943), Sabahattin Ali (1906-1948), Nahit Sırrı Örik[56] (1885-1960), Umran Nazif Yiğiter[57] (1915-1964), Sait Faik Abasıyanık (1906-1954), Cevat Şakir Kabaağaçlı (1886-1973) ve İlhan Tarus[58] (1907-1967) bu dönemin hikâye yazarları arasında sayılabilecek isimlerdir.

1.5.2.Tek Parti Dönemi'nde Türk Hikâyesi: (1938-1950)

Türkiye Cumhuriyeti'nin 1938-1950 yılları, tek partili yönetim sürecini kapsar. Bu dönemde hikâye ve romanlarda işlenen konular hem Atatürk döneminin idealist anlayışını hem de II. Dünya Savaşı'nın etkilerini sosyal ve psikolojik boyutlarıyla yansıtır. 1947 yılında işçi sendikalarının kurulması ve işçi haklarının gündeme gelmesiyle işçi-işveren sorunları da edebiyatın konusu olur. İçerik olarak sosyal değişimleri ele alan

[51]Âlim Kahraman, *Modern Türk Hikâyesi*, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2015, s. 56.
[52]Kenan Hulusi Koray'ın korku hikâyeleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Firdevs Canbaz Yumuşak, "Kenan Hulusi Koray'ın Korkutan Öyküleri", *Millî Folklor,* S. 97, 2013, s.135-144.
[53]Bkz. A. Cüneyt Issı, *Fahri Celâl'in Hikâyeciliği II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Taşan Duyarlılık,* Roza Yayınevi, İstanbul 2011.
[54]Çehov'un 130 hikâyesini gözden geçirip Memduh Şevket Esendal'ın sanatı üzerinde Çehov'un önemli derece etkili olduğunu tespit eden İsmail Çetişli, Memduh Şevket Esendal'ın (1860-1904) yılları arasında Ankara hükümetinin ilk dış temsilcisi olarak Bakü'ye gönderildiğini, yazarın bu devrede hem Rusça öğrenip hem de Çehov'u tanıma imkânı bulduğunu 5 Ekim 1921 tarihli "Bir Mübahese" adlı hikâyesinden önceki (Çehov'u tanımadan önce) hikâyelerinde bu etkinin görülmediğini, "Bir Mübahese" ve daha sonra kaleme aldığı hikâyelerinde ise Çehov'un sanatının etkili olduğunu ifade etmiştir. Bkz. İsmail Çetişli, *Memduh Şevket Esendal,* Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 129-130.
[55]Necip Fazıl Kısakürek de "Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri" adlı hikâyesinde olduğu gibi, korku temasını ön plana çıkaran hikâyeler kaleme almıştır. Bkz. Necip Fazıl Kısakürek, "Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri" *Hikâyelerim,* Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2008, s. 7-14.
[56]Bkz. Bahriye Çeri, *Bir Cihan Kaynanası: Nahid Sırrı Örik*, Hece Yayınları, Ankara 2007.
[57]Bkz. Fatih Arslan, *Hayat Arası Öyküler ya da Umran Nazif Yiğiter*, Salkımsöğüt Yayınları, 2013.
[58]Bkz. Mustafa Kurt, *İlhan Tarus'un Hayatı ve Eserleri Üzerine Monografik Bir Çalışma*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2001.

ve toplumsal meseleleri yansıtan temaların yanı sıra bireyin psikolojik yönünün ön plana çıktığı eserler de kaleme alındığı bu dönemde medeniyetin değişimi ve bu değişimin toplum üzerindeki etkileri de edebî eserlerde yansıma alanı bulur. Dönemin hikâye alanında eserler veren ve adı anılması gereken yazarları, Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Kemal Bilbaşar (1910-1983), Samet Ağaoğlu (1909-1982), Cahit Sıtkı Tarancı (1910-1956), Ziya Osman Saba (1910-1957), Kemal Tahir (1910-1973), Orhan Kemal (1914-1970), Aziz Nesin (1915-1995), Haldun Taner (1916-1986), Orhan Hançerlioğlu (1916-1991), Samim Kocagöz (1916-1993), Tarık Buğra (1918-1994), Necati Cumalı (1921-2001) ve Oktay Akbal (1923-2015)'dır.

1.5.3.Çok Partili Dönemde Türk Hikâyesi: (1950-1960)

1950-1960 yılları Türkiye'nin çok partili hayata geçişiyle birlikte siyasî alanda kargaşaların yaşandığı ve politikanın sosyal hayatı olduğu kadar edebiyatı da etkilediği bir dönem olur. Dönemin siyasî ve sosyal gelişmeleri, II. Dünya Savaşı'nın toplumda yarattığı sarsıntılar, modernizmin toplum ve birey üzerindeki etkileri, toplumsal yabancılaşma ve bunalım izlekleriyle hikâye ve romanlarda yerini alır. Bu dönemde Sait Faik'in öncüsü olduğu 1950 kuşağı yazarları modernist anlayışla kaleme aldıkları hikâyelerle dönemin hikâyeciliğine yeni bir yön verirler. 1950 kuşağının modernist yazarlarıyla birlikte, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, savaşın yarattığı sarsıntıyla Avrupa'da doğan varoluşçu felsefe ve gerçeküstücülükten doğmuş bir edebiyat, Türkiye'de de yansıma alanı bulur.[59] Dönemin modern hikâye anlayışıyla özgün eserler veren yazarları arasında önde gelen isimler, Yusuf Atılgan (1921-1989), Demir Özlü (1935-), Adnan Özyalçıner (1934-), Leyla Erbil (1931-2013), Ferit Edgü (1936-), Onat Kutlar (1936-1995), Vüs'at O. Bener (1922-2005), Bilge Karasu (1930-1995), Nezihe Meriç (1925-2009) ve Tarık Dursun K. (1931-2015)'dır.

Bu dönemde Köy Enstitüleri'nin yetiştirdiği yazarlar eserleriyle Anadolu'ya ve köy yaşamına farklı bakış açıları getirerek Anadolu gerçekliğini realist boyutlarıyla hikâye ve romanlarında aktarırken Nurettin Topçu, II. Dünya Savaşı yıllarında Anadoluculuğa mistik ve İslâmî bir açıdan yaklaşır.[60] 1950'li yıllarda yaşanan toplumsal değişimler şehirlerin çehresini farklılaştırır; köylerden göç ederek İstanbul ve çevresinde yerleşen halkın oluşturduğu gecekondulaşma ile mimaride bozulan düzen ve aynı

[59]Âlim Kahraman, *Modern Türk Hikâyesi*, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2015, s. 77.
[60]Âlim Kahraman, *Modern Türk Hikâyesi*, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2015, s. 76.

zamanda halkın büyük şehirlerdeki yaşam mücadeleleri roman ve hikâyelerde sıkça işlenen temalar olur. Orhan Kemal, işçi- işveren ilişkisini, şehir hayatının zor şartları altında ezilen insanları toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla anlatırken Yaşar Kemal de aynı çizgide eserler kaleme alır. Dönemin Anadolu ve köy gerçekliği bağlamında eser veren yazarları arasında anılması gereken isimler; Mahmut Makal (1930-2018), Talip Apaydın (1926-2014), Fakir Baykurt (1929-1999), Mehmet Başaran (1926-2015) ve Dursun Akçam (1930-2003)'dır.

1.5.4.İhtilâl Dönemlerinde Türk Hikâyesi: (1960-1980)

1960-1980 yılları, Türkiye'de askerî darbelerin yaşandığı, sağ-sol ayrımlarının yapıldığı ve siyasî karmaşanın ön planda olduğu bir dönemdir. Siyasal olayların toplumda yarattığı kaos ve gerilim, yazarların yaşadıkları veya tanık oldukları yönleriyle roman ve hikâyelerin temalarını oluşturur. Berna Moran, 12 Mart dönemi romanlarını değerlendirirken bu dönemin eserlerinin temelindeki kargaşanın Anadolu romanları ile aynı sorunsalı paylaştıklarını belirtir.[61] Sosyalist düşüncenin toplumsal alanda yaygınlık kazanması, sınıflaşmanın ve sömürünün kapitalist düzenin etkisiyle geniş kitlelere yayılması toplumda başkaldırıları doğurur. 1960-1980 dönemi Türk hikâyesinin temaları toplumcu gerçekçilik, tarihe yöneliş, modern bireyin yalnızlığı ve darbeler olurken 1950'li yıllarda kaleme alınan edebî eserlerde ilk örnekleri görülen varoluşçuluk ve gerçeküstücülük yaklaşımları 1960-1980 yıllarında verilen eserlerde de varlığını sürdürür. Kadın yazarların artışı, kadının toplumdaki yerinin sorgulanmasını ve feminist söylemi beraberinde getirir. Dönemin, hikâye türünde eser veren yazarları arasında sayılabilecek isimlerden bazıları; Bekir Yıldız (1933-1998), Adalet Ağaoğlu (1929-), Oğuz Atay (1934-1977), Füruzan (1935-), Tomris Uyar (1941-2003), Nazlı Eray (1945), Sevinç Çokum (1943-) ve Mustafa Kutlu (1947-)'dur.

1960'lı yıllarda *Diriliş* dergisi etrafında toplanan yazarlar tarafından oluşturulan edebiyat "İslâm medeniyeti düşüncesi etrafında bir yazarlar kuşağı"[62] oluşmasını sağlar. *Diriliş* dergisi etrafında "İslam medeniyeti" merkezli sanat anlayışından hareketle birçok eser veren bu topluluğun hikâye türünde eserler kaleme alan yazarları; Rasim Özdenören

[61]Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 11.
[62]Âlim Kahraman, *Modern Türk Hikâyesi*, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2015, s. 84.

(1940-), Durali Yılmaz (1948-), İsmail Kıllıoğlu (1947-), Sezai Karakoç (1933-) ve Cahit Zarifoğlu (1940-1987)'dur.

1.5.5.1980 Sonrası Türk Hikâyesi

1980 sonrası Türk hikâyeciliğinde işlenen temalar, siyasî olayların yanı sıra sanayileşmenin etkisiyle değişen şehir yaşamı, çarpık yapılaşma, köy insanının şehirdeki mücadelesi, yurtdışındaki iş imkânları nedeniyle çeşitli ülkelere yapılan göçlerin sosyal ve psikolojik yansımaları olur. 1980 sonrası Türk hikâyeciliğini edebiyat tarihinde bir "kopuş" ve "yüzleşme" dönemi olarak niteleyen Necip Tosun, bu yönelişleri oluşturan sosyal ve siyasî çizgilerin ana hatlarını şu cümlelerle açıklar:

> "Gerek ülkede yaşanan toplumsal değişimler/dönüşümler (12 Eylül) gerekse tüm dünyada gerçekleşen değişimler (soğuk savaşın bitişi, küreselleşme) ideolojilere olan inancın sarsılmasına, beraberinde de kimlik bunalımı ve arayışlara neden oldu. 1980 öncesinin kodları, yaşananları açıklamakta yetersiz kalırken, bir yerlerde, ağır mutsuzluk ve karamsarlık doğurdu. Yaygın deyişle büyük anlatılar çöktü, bireyler gelecek tasarımlarını yitirdiler."[63]

Modern yaşam algısının ve popüler kültürün etkilerinin sosyal hayatta ve edebiyatta ağırlık kazanmaya başladığı 1980 sonrası dönemde yazarların yaşadığı bunalım atmosferi eserlerde bireysel yönelişlerin ve ferdî temaların ön plana çıkmasına neden olur. Hikâye ve romanlarda üslup ve yapısal özellikler kısmen 1950 kuşağı "yenilikçi" hikâye yazarlarının izlerini taşır. Ahmet Sait Akçay 1980 sonrası Türk hikâyecilerinin dili kurma çabasıyla hikâye evreninden uzaklaştıklarını, biçimsel kaygıyı fazlasıyla önemsedikleri için biçimi özün önüne geçirerek âdeta öykünün dilini biçimle oluşturduklarını vurgulayarak 1980 sonrası öykücülüğünün ayrım noktalarını açıklar.[64] Biçim ağırlıklı öykü anlayışının egemen olduğu 1980 sonrası hikâyeciliğinde 1950'li yıllarda ilk örnekleri görülen postmodern anlatım teknikleri ağırlık kazanmaya başlar.

1980 sonrası Türk hikâyeciliğinde farklı anlayışlara sahip yazarlar, özellikle yapısal değişimler ve anlatı tekniklerinin ön plana çıktığı eserler kaleme alırlar. Toplumsal zevkler ve bakış açısının değişimi, edebiyattaki yönelişleri de etkiler. Bu dönemin önde gelen hikâyecileri arasında ön plana çıkan isimlerden bazıları: Postmodern yaklaşımla hikâye ve roman türünde eserler kaleme alan Murat Gülsoy (1967-), taşra

[63]Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara 2014, s. 56.
[64]Ahmet Sait Akçay, "Türk Öyküsünün Yeni Çerçevesi: Yeni Öykü ya da Bireysiz Öykü", *Hece,* S. 46/47, Hece Yayıncılık, Ankara 2018, s. 336-337.

hayatını, büyük şehre göç eden ailelerin bunalımını hikâyelerinde işleyen Ali Haydar Haksal (1951-) bireyin iç dünyasına, toplumsal, psikolojik ve geleneksel/kültürel unsurlara hikâyelerinde yer veren Hüseyin Su (1952-), kişilerin iç dünyalarına yönelen, umutsuzluk ve yalnızlık temalarının hâkim olduğu hikâyeler kaleme alan Cemil Kavukçu (1951), tasavvuf izleklerinin ön plana çıktığı eserleriyle Sadık Yalsızuçanlar (1961-), yanlızlık, ölüm gibi bireysel ve psikolojik temalar çerçevesinde hikâyelerini oluşturan Ayfer Tunç (1964)'un yanı sıra, Cemal Şakar (1962-), Kâmil Doruk (1958-), Nazan Bekiroğlu (1957), Fatma Karabıyık Barbarosoğlu (1962-), Yücel Balku (1969-), Necip Tosun (1960-), Feridun Andaç (1954-) ve Özcan Karabulut (1958)'tur.

2.TÜRK HİKÂYECİLİĞİNDE RASİM ÖZDENÖREN

Türk edebiyatında her akım ve topluluk kendinden sonraki oluşumlar için yol gösterici olmuştur. Bu anlamda edebiyat tarihi neden sonuç ilişkisiyle şekillenen, sosyal ve siyasî olayların yanı sıra akımların ve etkilenmelerin yön verdiği büyük bir kronolojiyi oluşturur. Bir neslin ya da yeni bir sanat anlayışının doğuşunun toplumsal değişimin yarattığı bir olgu olduğu göz önüne alındığında, her edebî anlayışın kendi sosyal tarihi ve etkilendiği iç ve dış sistemler bağlamında değerlendirilmesi gerekir. Bir sanat akımı ya da edebî topluluğun çıkış noktaları, kendinden sonra gelen topluluklarda ve sanatkâr bireylerde yankısını bulabilmektedir fakat bu etkileşim bir taklit değil; var olan anlayışın çeşitli kaynaklarla ve sanatkârın duyuş tarzıyla şekillenerek farklı boyutlarda tezâhür etmesidir.

Rasim Özdenören, *Diriliş, Edebiyat* ve *Mavera* dergileri etrafında toplanan Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Cahit Zarifoğlu, Erdem Bayazıt, Alaeddin Özdenören, Âkif İnan, Durali Yılmaz ve İsmail Kıllıoğlu gibi şahsiyetlerin edebî anlayışıyla paralellik gösteren, "İslam medeniyeti" eksenli, modern bir sanat anlayışının etkisiyle eserlerini kaleme alır. Rasim Özdenören'in hikâye türündeki ilk eserlerinin yayınlandığı 1950'li yılların edebiyat anlayışı, yapısal ve tematik özellikleriyle onun hikâye anlayışında etkili olur. 1950 kuşağı öyküsünün felsefî kaynaklarından da yararlanan Özdenören, bu dönemin hikâye anlayışını yansıtan eserler kaleme alır; fakat kurmuş olduğu öykü sistematiğiyle, kaynaklarını dayandırdığı bireysel, sosyal, siyasî ve dinî temellerle 1950 kuşağından ayrılan özgün bir öykü dünyası oluşturur. Rasim Özdenören'in Türk hikâyeciliğindeki konumunu, 1950 kuşağı öykücülüğünün yapısal ve sistematik yönleriyle paralellik gösteren cephelerini ve bu kuşaktan ayrılan yönlerini tespit edebilmek açısından 1950 döneminin hikâye anlayışını ve edebî çehresini anlamak önem arz etmektedir.

2.1.1950 Kuşağı Hikâyeciliği ve "Yenilikçi" Hikâye Anlayışına Kısa Bir Bakış

1950'li yıllar Batı toplumlarında olduğu gibi Türk toplum hayatında hem sosyal siyasî anlamda bir dönüşümün hem de edebî ve felsefî anlamda yeni yönelişlerin başlangıcı olur. II. Dünya Savaşı'nın toplum hayatındaki etkileri Batı insanını bunalım ve çıkmaza sürüklerken sanayileşmeyle birlikte toplumsal yapıda meydana gelen hareketlilik ve yeni yaşam biçimi, felsefe ve edebiyatta birey odaklı bir açılım sağlar. Bu açılımın felsefî cephesini oluşturan "varoluşçuluk", yeni düzenin yarattığı insan tipinin

bunalım ve çıkmazlarını yansıtan yönleriyle edebiyatın da kaynağı olur; "bunalım, yabancılaşma ve başkaldırı" odaklı bir edebî anlayışın meydana gelmesine neden olur.

1950'li yıllar, Türkiye'nin de toplum, siyaset ve sanat alanında hareketlenmeler yaşadığı, iç ve dış şartların etkileriyle yeni kaynaklarla şekillendiği bir dönemdir. Demokrat Parti iktidarında gelişen siyasî ortamın yarattığı atmosfer, dış etkilenmelerin oluşturduğu kültürel ortam ve toplumsal değişimlerle "Türkiye, tarım toplumundan sanayi toplumuna, köyden kente, cemaatten bireye doğru büyük bir değişim süreci içine girmiştir."[65] Sanayileşme ve kent yaşamına yönelişle birlikte büyüyen göç dalgaları, toprağa ve geleneğe bağlı hayattan ve topluluk hâlinde yaşama biçiminden ayrılarak çağın sunduğu şartlara uyum sağlamaya çalışan bireyin yaşadığı kültür şoku, yalnızlık, yabancılaşma, aidiyetsizlik hislerini de beraberinde getirir. Sosyal yaşamdaki bu değişim, edebî eserlerde çeşitli cepheleriyle yansıma alanı bulurken geleneksel hikâye anlayışından yapısal ve felsefî yönleriyle ayrılan, yeni arayışların ve farklı perspektiflerin oluşturduğu bir edebiyat anlayışı da kendini gösterir.

1950'li yıllarda hikâye ve romanlarda görülen çok yönlü açılımlar; toplumcu-gerçekçiliğin etkisinin devam etmesi, köy edebiyatının hız kazanması ve dönemin edebiyat anlayışından farklı yönelişlerde eserler kaleme alan sanatkârların klasik hikâye anlayışını reddeden, yapısal değişimin yanı sıra "gerçeküstücülük" ve "varoluşçuluk" felsefesinin şekillendirdiği bir sanat anlayışıyla çok katmanlı, soyut, imgeye yaslanan eserler kaleme almaları olarak özetlenebilir. Jale Özata Dirlikyapan'ın yeni hikâye anlayışının oluşum temellerine dair tespitleri, 1950 kuşağı hikâyecilerinin kaynaklarını anlamak açısından önemlidir:

> "1950 kuşağının yenilikçi öykücüleri, bir yandan kendilerinden önce gelen önemli öykücüleri değerlendirirken, diğer yandan da 1950'li yılların sonuna doğru etkisini yoğun olarak hissettiren 'varoluşçuluk' felsefesini ve gerçeküstücülüğü tartışmaya, yapıtlarını bu akımlardan aldıkları güçle oluşturmaya başlarlar. Nitekim o yıllarda varoluşçu yazarlar olarak tanınan Albert Camus ve Jean-Paul Sartre'ın kitapları yayımlanmıştır. Kafka'nın öyküleri de yeni yeni Türkçeye çevrilmeye başlanmıştır. Dostoyevski de bu kuşağın öncüleri için önemli bir esin kaynağı haline gelmiştir."[66]

Dönemin yenilikçi[67] hikâye yazarlarının etkilendikleri kaynaklar arasında, yerli kaynaklar da önem taşımaktadır. 1950 kuşağının şiir ve hikâye alanındaki yenilikçi

[65]Alâattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yayınları, Ankara 2013, s. 80-81.
[66]Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, Metis Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 14.
[67]Jale Özata Dirlikyapan, 1950 kuşağının yeni anlayışla hikâyeler kaleme alan yazarlarını, "yenilikçi" olarak adlandırmaktadır. Bu çalışmada da 1950 hikâyeciliğinin toplumsal-gerçekçi hikâye anlayışı karşısında bireyi ön plana çıkaran yazarları "yenilikçi" olarak anılır.

yazarları, bu dönemde gerçeküstü ve sürrealist çizgide eserler veren Sait Faik Abasıyanık'ın hikâyelerinden büyük ölçüde etkilenirler. Sait Faik Abasıyanık'ın sanat anlayışını hikâyelerinde yansıtan yazarlar, bu etkiyi çeşitli cepheleriyle açıklamışlardır. Vüs'at O. Bener:

> "Sait Faik öykücülüğünün atmosfer öykücülüğü olduğu gibi bir kanı vardı bende. Ama onun belli başlı bazı öyküleri vardı ki, gerçekten benim üzerimde çok etki yaratmıştı. Örneğin, *Plajdaki Ayna*, *Haritada Bir Nokta*, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*…"[68]

cümleleriyle Sait Faik'in kendi hikâyeciliği üzerindeki etkisini belirtirken, Oktay Akbal:

> "40'lı yıllarda iki ağır etki vardı edebiyatta, düzyazıda, öyküde. Sabahattin Ali ve Sait Faik. İki büyük öykücü. İster istemez benim kuşağımın yazarları bu ikili etkiyi duydular, yaşadılar."[69]

ifadeleriyle dönemin hâkim edebiyat anlayışını değerlendirir ve kuşağının temel kaynaklarının toplumcu gerçekçilik ve modernist yönelimleri temsil eden iki ayrı damardan beslendiğini ifade eder. Ferit Edgü ise:

> "Bizim kuşak arayıp da bulamadığı bir çok şeyi Sait Faik'te bulmuştu: İnsanı. Çelişkileriyle, özlemleriyle, düşleriyle, hırslarıyla yaşayan insanoğlunu. Toplumsal olanla bireysel olan, onun öykülerinde kesin çizgilerle birbirinden ayrılmıyordu. Gerçekle düş de öyle."[70]

cümleleriyle bu etkinin 1950 kuşağı hikâye yazarları üzerindeki kapsayıcılığına işaret ederler. *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'ın 1950 kuşağı hikâyesinin dil, duyuş ve teknik özellikleri üzerindeki etkilerini tespit edebilmek için Mustafa Kurt'un esere dair yapmış olduğu açıklamalar önemlidir:

> "Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adlı kitabının gerek temada gerekse yapı ve anlatımda gösterdiği hususiyetler, hem kendi yazarlık çizgisi hem de Türk hikâyeciliği açısından önemli değişimler ve yenilikler barındırır. Bu yenilik ve değişimleri şu şekilde sıralamak mümkündür: 'Hikâyenin merkezine yazarın bir birey olarak kendini ve kendisiyle ilgili sorunları yerleştirerek, anlatıcı-yazar-hikâye kişisi arasındaki mesafenin kaldırılması', 'hikâyede gerçeküstü olay ve durumlara yer verilmesi', 'olay merkezli hikâyeden uzaklaşılarak hikâyenin; duygular ve izlenimler etrafında kurulması', 'toplumsal temalardan uzaklaşılarak bireyin varoluşu, yalnızlık, ölüm ve umutsuzluk temalarının ele alınması', 'serbest çağrışımlarla gelişen bir anlatım dilinin oluşturulması', 'hikâyenin anlatımının alegori ve imgelerle örülü bir dille kurulması', 'dil

[68]Feridun Andaç, "Vüs'at O. Bener ile Söyleşi", *Söz Uçar Yazı Kalır*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 1997, s. 108.
[69]Feridun Andaç, "Oktay Akbal ile Söyleşi", *Söz Uçar Yazı Kalır*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 1997, s. 126.
[70]Murat Yalçın, "Ferit Edgü ile Söyleşi", *Kitaplık,* Yapı Kredi Yayınları, S. 146, İstanbul 2011, s. 7.

kullanımında yapısal ve anlamsal sapmalara yer verilmesi' ve 'farklı hikâyeler arasında ortak motifler aracılığıyla metinlerarası ilişkilerin kurulması."[71]

1950 kuşağı hikâye yazarlarının *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adlı eseri modern edebiyatın bireysel temalarının ve varoluş felsefesinin Türk hikâyesinde açılım kazandığı bir dönemde yeni bir hikâye anlayışına yol açıcı, yerli ve temel bir yapıt olarak kabul ettiklerini söylemek mümkündür. Eserde olayın yerini durumun alması, insanın iç dünyasına ve bireysel sorunlara yönelimi ve yoğun imge kullanımı yenilikçi hikâye yazarlarının tema ve tekniklerinde etkili olur.

1950'li yıllarda köy gerçekliğine açılan roman ve hikâye yazarları, 1940 dönemi yazarlarının etkisiyle oluşan "toplumcu-gerçekçi" çizgide eserler verirken 1950'li yılların sonlarına doğru gerçekliği bireyin dünyasında bulan, insanı ön plana çıkaran, olaylardan çok kesitleri ve anlık durumları yansıtan yenilikçi hikâye yazarları, modernist anlayışla eserler kaleme alırlar. Bireyin dünyasının önem kazandığı bu yeni anlayışın ürünleri, yapısal olarak da bireye yaklaşır; yazarlar bireyin iç dünyasını tüm derinlikleriyle yansıtırken hikâye dili de bu derinliğe uygun imgelere, bilinç akışına ve zaman-mekân soyutlamalarına yaslanır.[72] Böylelikle modern hikâye, çok yönlü okumalara müsait bir yapıya ulaşır.

Geleneksel hikâye anlayışı karşısında yeni yapısal yöntemlere başvuran yazarlar, iç gerçekliğin önemini vurgularlar. Edebî eserin yansıtması gereken nokta, dönemin yazarları tarafından "fotoğraf gerçekçiliği"[73] olarak adlandırılan dış gerçekliğin yüzeyselliği karşısında bireyin iç dünyası, kendi benliği ve bu benlikten yola çıkarak ulaşılacak olan öz olur:

"1940 kuşağı yazarlarının 'fotoğraf gerçekçiliği' anlayışına karşı çıkan, gerçeğin tek değil birçok yüzü olduğunu savunan bu yazarlara göre dış gerçeklik değil iç gerçeklik önemlidir. […] Bireyin iç çatışmalarını vermeyen, dahası bu çatışmaları dolaysız olarak iletecek bir biçimle vermeyen öykülerin 'gerçekçi' ve bütüncül olamayacağı görüşündedirler."[74]

[71]Mustafa Kurt, "Modernizm ve Gerçeküstücülük Bağlamında Sait Faik'in Son Hikâyeleri", *Turkish Studies*, C. 6, S. 3, Türkiye, 2011, s. 1466.
[72]Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, Metis Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 59.
[73]Jale Özata Dirlikyapan, Orhan Duru, Erdal Öz ve Demir Özlü gibi yazarların bu ifadeyle geleneksel roman ve öykünün çerçevesini çizdiğini, buna karşılık, yeni kuşağın oluşturduğu öykünün yapı ve içerik olarak yeni bir gerçekçilik anlayışını oluştuğunu belirtir. Bk. Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, Metis Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 50.
[74]Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, Metis Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 48.

Bireyin iç dünyasının ön plana çıkarılmasını savunan yenilikçi yazarlar, Türk hikâyeciliğinde insana yaklaşımın yeni bir cephesini oluşturarak toplumsal gerçeklik karşısında insan gerçekliğinin önemini savunurlar; edebî eserde insanı anlatmanın önemini vurgularlar. Hikâyenin bu dönemde modernist çizgiye ulaşmasını sağlayan yazarların sanat anlayışları, eserlerinde kullanmış oldukları teknik ve temalar dikkate alındığında Türk öyküsünün daha çok imge, tema ve söylemde derinlik kazandığı, görülmektedir.

Toplum gerçekliğini yansıtan edebiyat karşısında dönemin yenilikçi yazarlarından Vüs'at O. Bener, hikâyelerini modern bireyin taşra hayatı eksenindeki içsel sorgulamaları, çatışmaları ve huzursuzluğu üzerine kurgulayarak yaşam koşulları içinde sıkışıp hapsolan, çevrelerine yabancı kalarak yalnızlaşan bireylerin içsel serüvenlerini ön plana çıkarır.[75] Bener, hikâyelerinin beslendiği kaynakları "insan bilincini yönlendirebilen içsel, dışsal etkenler, yapısal, ruhsal davranış göstergeleri, biçimleri, etik kurallar, sosyal ortam vb.leri…"[76] olarak açıklar. Modernist bir bakış açısıyla eserlerini kaleme alan Bener'in hikâyelerinde kullandığı dil, kurgu atmosferlerine paralellik gösteren çok katmanlı, yer yer simgesel ve şiirsel bir dildir.

1950 kuşağının tüm hikâye yazarlarında olduğu gibi minimalist yaklaşımla eserler veren, Ferit Edgü'nün de hikâyelerinde dil, yüzeysel anlatım aracı olmanın dışında, imgelerin ve "sanatın dili"[77] olarak özel bir kullanıma sahiptir. Dilin "öz"üne ulaşmayı amaçlayan Edgü'nün dil hakkında görüşleri, onun sanatında dilin ve dil arayışının önemini vurgulamak açısından dikkate değerdir:

> "Ayıklamak, arıtmak…Tıpkı mermerin içindeki gizli biçimi bulmak için, durmaksızın yontan, o koca sert kütleyi küçülte küçülte kendi öz-yapıtına varmaya çalışan emekçi-yontuç gibi. Yon-tuç, mermerin içinde saklı biçime (yoksa cevhere mi demeliydim?) ulaşmaya çalışıyor, bense "dil"in içindeki cevhere. Hiçbir zaman va-ramayacağımı bile bile. Ama gene de—"[78]

Hikâyelerinde kullandığı şiirsel/sanatsal dil, anlatımda kullandığı modernist teknikler ve olaylardan çok bireylerin felsefî sorgulamalara yaslanan iç dünyasını yansıtan durumlara yer verme, Ferit Edgü hikâyeciliğinin temel çizgilerini oluşturur. Edgü'nün hikâyelerinde varoluşsal problemler ve yabancılaşma temaları ön plana

---

[75]Ümran Şahin, *Vüs'at O. Bener'in Hayatı, Eserleri ve Hikâyeciliği,* Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2006, s. 262.
[76]Özcan Karabulut, "Vüs'at O. Bener İle Söyleşi", *İmge Öyküler*, S. 4., Ağustos-Eylül 2005, s. 109. https://www.imge.com.tr, (Erişim Tarihi: 02.04.2019)
[77]Murat Yalçın, "Ferit Edgü ile Söyleşi", *Kitaplık*, Yapı Kredi Yayınları, S. 146., Şubat 2011, s. 9.
[78]Ferit Edgü, *Leş / Toplu Öyküler (1953-2002)*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 92.

çıkmaktadır. Batılı birçok şair ve yazarın yanı sıra Dostoyevski, Gogol, Çehov, André Breton ve tüm gerçeküstücülerden; Joyce, Woolf, Beckett, Faulkner, Borges ve özellikle de Kafka'dan etkilendiğini açıklayan Edgü'nün hikâyelerinin kaynakları modernizm ve varoluşçuluk temeline dayanmaktadır.[79] 1950 kuşağının "yenilikçi" hikâye yazarlarının kullandığı biçimsel yenilikler Ferit Edgü'nün minimalist hikâyelerinde de temel noktaları oluşturur. Bu biçimsel değişimlerin hikâyelerde işaret ettiği anlamsal değerleri Mutlu Deveci şu cümlelerle açıklar:

> "Yazarın, küçürek öykülerindeki satır arası boşluklar, kimi zaman bir durumdan başka bir duruma geçişi, kimi zaman yazarın vurgusunu, kimi zaman da mekânsal ve zamansal değişimi gösterir. Yazar, birinci derecede vurgulamak istediği durumları/düşünceleri satır boşluğundan sonra; ikinci ve/veya üçüncü derecede önemli olan epizot niteliğindeki formlarla destekler."[80]

Ferit Edgü'nün hikâyelerinde uyguladığı dilsel ve biçimsel değişimler, aynı zamanda oluşturduğu düşsel atmosferin kuruluşuna da yardım etmekte ve onu 1950 kuşağı hikâye yazarları arasında ön plana çıkarmaktadır.

Dönemin hikâye anlayışını yapı ve içerik olarak farklı boyutlara taşıyan Bilge Karasu, Türk Edebiyatı'nda sonraki yıllarda ağırlık kazanacak olan postmodernizm izleklerinin görüldüğü, birden fazla "metnin" iç içeliğinden oluşan hikâyeler kaleme alır. Yalnızlık, ölüm, aşk, korku gibi temalar etrafında oluşturduğu hikâyelerde kuşağının diğer yazarlarında olduğu gibi dil işçiliğine önem veren ve imgenin yoğun anlamlı, farklı kavrayışlara açık, tüketilemez bir vasıta olduğunu belirten Bilge Karasu, Virginia Woolf ile kendi arasında imge kullanımının ortak yönlerini işaret eder:

> "İster romanı ister yazıyı yazma işini 'anlatmak', 'karşımızdakine içimizdekini iletebilmek' için kullandığımız bir şey. Bizim bulmadığımız, yaratamadığımız, ama kullandığımız için (kullanırken, kullanmakla) iletmek istediğimizi en kestirme, en 'dolu' biçimde iletebileceğine inandığımızı belli ettiğimiz, kısacası, *öznelleştirdiğimiz* bir şey: Bir imge…"[81]

İmge, onun metinlerinde yoğun çağrıştırıcı özelliğiyle sanatsal bir öğe olmanın ötesinde anlatmanın derin bir vasıtası, "öznel" bir yansımasıdır. Kullandığı imgesel özelliklerin yanı sıra, etkilendiği felsefî ve kuramsal kaynaklar da onun "metinlerinin" çok yönlü, derin bilgi birikimi gerektiren eserler kategorisinde anılmasını sağlar. Bilge Karasu'nun hikâyelerini şekillendiren kaynaklar arasında Freud'un "bilinçdışı" kavramı,

---

[79]Murat Yalçın, "Ferit Edgü ile Söyleşi", *Kitaplık*, Yapı Kredi Yayınları, S. 146., Şubat 2011, s. 8.
[80]Mutlu Deveci, "Ferit Edgü'nün Küçürek Öykülerinde Anlatım Biçimi ve Teknikleri", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, C.XCVII, S. 686, Şubat 2009, s.127-128.
[81]Bilge Karasu, "İmge Üretiminde Roman Hâlâ İlk Sırada", *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, Metis Yayınları, İstanbul 1994, s. 16.

Jacques Lacan'ın dil felsefesi, Roland Barthes'in "metin" teorisi bulunmaktadır.[82] Hikâyelerinin oluşumunda resim, müzik gibi sanatsal öğelerden de yararlanan Bilge Karasu, eserde "özgün" olanı savunurken kullandığı yapısal tekniklerle hikâyeyi klasik yapısından çıkararak "metin" olarak adlandırdığı forma ulaştırır. Yazarın *Kısmet Büfesi* adlı eserinde de belirttiği gibi onun "yazılar[ı], özellikle görsel'e, görsel niteliğe dayanı[r], yaslanı[r]. Yola çıkış noktaları, gerçek ya da kurmaca resimler, iki anlamıyla 'görüntü'ler…"dir.[83] Modernist yaklaşımla felsefî alt yapısı olan derinlikli hikâyeler yazan Bilge Karasu, hikâyelerinin ulaştığı dilsel çizgiyle dönemin II. Yeni şiir anlayışı ile paralel özellikler gösteren bir hikâye anlayışı oluşturur.

1950 kuşağının varoluşçu hikâye anlayışının temaları ve dilsel özellikleriyle paralellik gösteren eserler kaleme alan Yusuf Atılgan'ın hikâyelerinin ana izlekleri yalnızlık, bunalım, varoluş problemi, yabancılaşma, anlamsızlık ve kaçış duygusudur. II. Dünya Savaşı'nın felsefe ve edebiyattaki yankısı olan varoluş[84] sorunsalı, Yusuf Atılgan'ın da eserlerinin felsefî yönünü oluşturur. Atılgan'ın hikâyelerinde yabancılaşma izleği, kişilerin karakteristiğini oluşturmanın yanı sıra, mekânın da psikolojik bir unsur olarak eserlerde yer almasını sağlar. Kent ve kasaba onun eserlerinde yabancılaşma, kaçış psikolojisi ve çatışma için bir zemin olur. Orhan Oğuz, Atılgan'ın hikâyelerinde kent algısını kurmaca kişilerin kimliğini oluşturan ya da belirli bir kimlikle var olan mekânlar olarak değil; psikolojik bir dekor, arayışın, kaçışın ve mücadelenin alanı olarak tanımlar:

> "Bu kentlerin belirgin bir kimliği veya bu kimlikle ilgili önemli bir ipucu yoktur. Kişiler durmadan sokaklarda olmak, gezmek, aramak isterler. Bazen evlerine, odalarına sığınırlar. Onlar için kent labirent imajıyla tanımlanabilir. […] Atılgan'ın kişileri içe dönmüşlerdir. Onların zihninde net bir kent imajı yoktur. Kent, onların problemli psikolojilerinden bir resim olarak yansır. […] Onlar için kent âdeta toplumla mücadele alanıdır."[85]

Bireyin yalnızlığının bir dekoru olan kent/şehrin yanı sıra eşya da Atılgan'ın hikâye ve romanlarında kişilerin bilincini yansıtan psikolojik bir sembol olma işlevine sahiptir. Yazar, bilinç akışı, iç çözümleme gibi anlatım teknikleriyle de yapısal ve tematik anlamda döneminin sanat anlayışıyla bütünlük gösteren, modernist bir çizgiye ulaşır.

---

[82]İbrahim Alan, *Bilge Karasu'nun Hikâyeciliği*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 2005, s. 27.
[83]Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982, s. 7.
[84]Bilgin Güngör, Yusuf Atılgan'ın eserlerinde görülen varoluş düşüncesinde sadece Sartre, Camus gibi filozofların değil, aynı zamanda Soren Kierkegaar'ın da etkisi olabileceğini açıklar. Bkz. Bilgin Güngör, *Yabancının Âşinâ Sesi: Yusuf Atılgan,* Mühür Kitaplığı, İstanbul 2018, s. 203.
[85]Orhan Oğuz, "Yusuf Atılgan'ın Hikâyelerinde Kent", *Turkish Studies,* C. 7, S. 1, Türkiye 2012, s. 1656.

Sabahattin Kudret Aksal, 1950'li yıllarda kaleme almış olduğu hikâyelerle bireyin iç dünyasına yönelen yazarlardan biri olur. Yazarın toplum meselelerinden uzak, kişilerin iç dünyasına yöneliş gösteren hikâyelerinde olayların değil durumların ön plana çıktığı görülür. Yazar, Sait Faik etkilerinin belirgin olduğu hikâyelerinde geçmişe özlem, yalnızlık, yabancılaşma gibi temalara yer verir. Çocukluk günlerinin, Aksal'ın hikâyelerinde sıklıkla görülen "aile" temasına kaynaklık ettiğini belirten Arif Yılmaz, yazarın durum hikâyeciliğinin temel amacını şu cümlelerle açıklar:

> "Yazar, okuyucunun merakını kahramanlarının serencamına doğru değil, onların ruh planındaki görünümüne, iç dünyalarına yöneltir. Bu yüzden onun hikâyelerinde, öncelenmek istenen kişilerin eylemleri değil, daha çok zihnî plandaki devinimdir. Bu temel anlayış, Aksal'a durum hikâyecisi özelliğini kazandırmada yeterli verileri sağlamaktadır."[86]

Aksal'ın hikâye kişilerini kendilerine, arzularına ve mâziye yöneltmesi, eserlerinde olaylardan çok durumları ön plana çıkarması ve hikâye kurgusunda yapısal özelliklere önem vermesi onu 1950 döneminin fotoğraf gerçekçiliğini reddeden "yenilikçi" edebiyat anlayışına yakınlaştırır.

İlk baskısı 1975 yılında yapılan *Korkuyu Beklerken* adlı eserinde yer alan sekiz hikâyesinde kullandığı anlatım teknikleri ve temalarla yenilikçi hikâyenin özgün çizgisini temsil eden Oğuz Atay, roman ve hikâyelerinin kaynağını büyük ölçüde Kafka'nın eserlerinden alır, kullandığı temalar ve metinlerarasılık yöntemleriyle "kafkaesk"[87] hikâye ve roman türünün başarılı örneklerini verir. Atay, 1950 kuşağı hikâye yazarlarının yapısal ve tematik yöntemleriyle benzeşen bir yaklaşımla hikâyelerini kaleme alır. Ahmet Duran Arslan, Türk hikâyeciliğinde modernist hikâyenin temsilcilerinden olan Oğuz Atay'ın eserlerindeki çok katmanlı anlatımın temelini şu cümlelerle açıklar:

> "Atay, klasik metinlerin 'yalınkat gerçekçilik' arayışına, bireyden çok cemaati önceleyen tek sesli/monolitik yapısına muhalif bir duruş sergileyerek metinlerde 'gerçek(lik)' kavramını derinlemesine irdeler; 'birey' merkezli, karnavalesk ögelerle yüklü, polifonik bir anlatımı yeğler."[88]

Hikâye kişilerin iç dünyalarında yaşanan sorgulamalar ve gerçeklik arayışları ve toplumsal öğelere bakış açıları, Atay'ın kurmaca dünyasında bireyden topluma ve toplum kurumlarına yöneltilen ironik bir eleştiri kaynağı olur. Metinlerarasılık, parodi, pastiş, üst

---

[86]Arif Yılmaz, "Sabahattin Kudret Aksal'ın Hikâyeleri", *Türk Dili Dergisi*, C. XC, S. 645, Eylül 2005, s. 255-256.
[87]Yıldız Ecevit, "kafkaesk" kelimesinin anlamını şu cümlelerle açıklar: "*Kafkaesk* sözcüğü 'korku/güvensizlik/yabancılaşma/umarsızlık/umutsuzluk/yalnızlık/anlamsızlık/iletişimsizlik/terör/dehşet/suç/ceza/yargı' gibi anlamların bir bileşkesidir; Kafka'nın kurmaca dünyasındaki imgelerden beslenir." Bkz. Yıldız Ecevit, "*Ben buradayım…" Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası,* İletişim Yayınları, İstanbul 2017, s.475-476.
[88]Ahmet Duran Arslan, "Yitik Bellekler İstasyonu: Oğuz Atay'ın 'Bir Rüya'sı", *İki İstasyon Arası Tren Yazıları,* (ed. Umut Düşgün), Türk Dili ve Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2018, s. 38.

kurmaca, anıştırma gibi birçok anlatım tekniğini hikâye ve romanlarında kullanan Atay'ın eserlerinde yabancılaşma; kişinin kendine, toplumuna, hatıralarına, çevresine ve hayata yabancılaşması gibi farklı cepheleriyle ön plana çıkar.

Adnan Özyalçıner, Feyyaz Kayacan, Onat Kutlar, Leylâ Erbil, Demir Özlü ve daha birçok isimden oluşan 1950 kuşağının yenilikçi hikâye yazarları, eserlerinde bireyin iç dünyasından yola çıkarak hikâye evrenlerini oluştururlar. Felsefî altyapısı ve psikolojik derinliği olan bu hikâyeler, kaynaklarını Jean Paul Sartre, Virginia Woolf, Faulkner, Samuel Beckett gibi dönemin ilgi kazanan Batılı yazar ve düşünürlerinin eserlerinden, varoluşçuluk ve gerçeküstücülük anlayışlarından alır. Çıplak gerçekliğin mekân ve olay bağlamında eserlerinde bire bir yansımasına yer vermeyen yazarlar, ham gerçeğin yerine düşü koyarak edebî eserde gerçekliğin bir değil birçok yönü olabileceğini göstermeyi amaçlamış ve sosyal meselelerin yerine bireysel meseleleri düşünsel boyutlarıyla derinlemesine işlemişlerdir.[89]

Eserlerde yaygın ve ortak temalar olan varoluş problemi, yabancılaşma, bunalım, huzursuzluk, kaçış, intihar, hikâye kahramanlarının iç dünyalarında oluşan çıkışsızlık noktalarını gösterir. Yazarların felsefî görüşlerinin ve insan gerçeğine bakış açılarının hikâye atmosferine yansıması genel olarak karanlık bir yapıyı işaret eder. Hikâye kişilerinin varoluşsal bunalımlarını temsil eden mekân ve eşya, ruhsal durumların yansıma alanı bulduğu soyut ve simgesel özellikler gösterir.

1950 kuşağı "yenilikçi" hikâye yazarlarının önemli ortak noktalarından biri de biçimsel özelliklerdir. Dil işçiliğine önem veren yazarlar, hikâye atmosferi ve yaratmak istedikleri anlam yoğunluğunu kullandıkları yer yer simgesel, metaforik dille sağlarlar. Eserin inşasında dilin önemini sık sık vurgulayan yazarlar, şiirsel/simgesel bir hikâye dili oluştururlar. Bu dönemde sözcük ekonomisiyle minimal hikâyeler de kaleme alan yazarlar, dilin çok katmanlı yapısına başvurarak çeşitli okumalara açık, metaforlarla derinleşen hikâyeler kurgularlar. Hikâyelerde sözcüklerin yarıda kesilmesi, yer yer mısra düzenine başvurma gibi unsurlar yapısal özellikleri oluştururken, bazı yazarlarda görülen hikâyeye bir başka metnin/metinlerin dahil edilmesi, öyküde postmodern özelliklerin oluşmaya başlamasının temeli sayılabilir. Varoluşçuluk felsefesinin ve V. Woolf, Faulkner, S. Becket gibi yazarların etkilerinin yanı sıra bireyi önceleyen hikâye anlayışının etkisiyle insanın kendine/varlığına yönelmesinin bir sonucu olarak

[89]Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı,* Hece Yayınları, İstanbul 2014, s. 47.

hikâyelerde ön plana çıkan bilinç akışı tekniğinin kullanımı, cümle yapısını etkileyen bir unsur olur. Noktalama işaretlerinin kullanılmaması da bu dönem hikâyecilerinin sık sık başvurduğu yapısal bir değişimdir.

2.2.Rasim Özdenören'in Türk Hikâyeciliğindeki Düşünsel ve Sanatsal Konumu

Türk edebiyatı tarihinde birçok nesil ortak düşünce ve duyuş tarzının şekillendirdiği bir sanat anlayışıyla, bu anlayışın ürünlerini yayınladıkları çeşitli yayın organları etrafında anılırlar. Sanatkârların toplu duyarlığının ve düşünce algılarının oluşturduğu bu yayın organları, birey olarak sanatkârların dünya görüşlerinin ve edebiyat anlayışlarının da fikrî noktalarını temsil eder. Sanatkârların fikir ve edebî görüşlerini yansıtan yayın organları arasında Namık Kemal ve çevresinin yazılarını kaleme aldıkları *Hürriyet*, Edebiyât-ı Cedîde, Fecr-i Âtî ve Yedi Meşale topluluklarının çeşitli edebî yazın ürünlerinin yayınlandığı *Servet-i Fünûn,* dilde sadeleşmeyi savunan *Genç Kalemler*, köklerini geleneksel olandan alarak yeninin inşasını hedefleyen yazarların oluşturduğu *Hisar*, "fikir ve sanatın, sosyal bir sınıf veya grubun bayrağı yapılamayacağı görüşüyle"[90] *Mavi* dergileri aynı duyuş tarzına sahip yazarların oluşturduğu, fikrin ve sanatın yansıma alanı bulduğu birer vasıta olmuşlardır.

Cumhuriyet sonrası edebiyat alanında fikirsel ve sanatsal anlayışların çeşitlilik kazanmasıyla dergiler etrafında toplanan sanatkârların temsil ettiği edebî yönelimler de çeşitlenir. Rasim Özdenören'in ilk hikâyelerini yayınlamaya başladığı 1950'li yıllarda farklı sanat anlayışlarına sahip birçok yazar ve şairin eserlerinin yayınlandığı *Varlık, Yeditepe* ve *Pazar Postası* gibi dergiler, dönemin sosyal ve siyasî etkileriyle yoğunluk kazanan köy edebiyatının ve Batılı, avangart yönelimlerle şekillenen yenilikçi eserlerin düşünce yönelimleriyle şekillenmiştir. İlk gençlik yıllarından itibaren dönemin dergilerini yakından takip eden Rasim Özdenören, 1950 kuşağı hikâyeciliğinin yapısal, tematik ve kısmen düşünsel özelliklerine yaklaşan eserler kaleme almış olsa da onun sanatının altyapısını oluşturan unsurların tespiti, Özdenören'in 1950 kuşağının hikâyecilik anlayışından ayrı bir kurgu evreni oluşturduğunu gösterecektir.

Rasim Özdenören'in edebî ve fikrî yönünü etkileyen, fikir sistematiğini oluşturmada ona yön veren en büyük etmenlerden biri, kendisinin de faaliyette bulunduğu

[90]Öztürk Emiroğlu, *Türkiye'de Edebiyat Toplulukları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2011, s. 199.

çeşitli dergiler ve bu dergiler etrafında toplanan başta Nuri Pakdil, Sezai Karakoç, Necip Fazıl Kısakürek gibi şahsiyetler olmak üzere, düşünsel olarak aynı kaynaklardan beslendiği arkadaş çevresidir. *Büyük Doğu, Diriliş, Edebiyat* ve *Mavera* dergileri etrafında İslâmî düşünceden hareketle edebiyat ve dünya görüşlerini sistemleştiren yazarlar, 1950 kuşağının yönelişlerinden ayrılan bir çerçevede edebî ürünlerini vererek bu dönemin sanatta ve fikirde İslam medeniyetine dayanan "aşkın" çizgisini oluştururlar. Sanatta ve fikirde "Müslümanca" olandan hareketle eserlerini oluşturan bu yazarlar, edebiyatta katı bir geleneğin sürdürücüsü olmayıp modern edebiyatın yapısal özelliklerine başvurarak klasiğin sınırlarını aşan bir estetik anlayışla edebiyatın çeşitli yazın türlerinde eserler kaleme alırlar.

Rasim Özdenören'in fikrî yönünün inşasında dergilerden önce ailesinin, arkadaş çevresinin ve tanıştığı isimlerin etkileri olur.[91] Nuri Pakdil'in bu isimlerin ilki olduğunu söylemek mümkündür. Yazarın lise yıllarında tanıdığı ve fakülte yıllarında yakınlaştığı Nuri Pakdil, sohbetleriyle Rasim Özdenören ve çevresi üzerinde etkili olur. Sezai Karakoç ve Necip Fazıl gibi sanatkârlarla tanışmalarını sağlar. 1957 yılında *Varlık* dergisinde *Akarsu* başlıklı öyküsü yayınlanan Rasim Özdenören, bu yıllarda *Yeditepe, Varlık, Seçilmiş Hikâyeler* gibi dönemin ön planda olan dergilerini takip etmektedir. Yazarın *Büyük Doğu*'yu tanıması ve fikrî olarak benimsemesi üniversite yıllarında gerçekleşir. Dergicilik ve yayın hayatına dair birçok konuda Rasim Özdenören ve çevresi için tecrübe kaynağı olan Nuri Pakdil, 1969 yılında yayın hayatına başlayan *Edebiyat* dergisinin amacını şu cümlelerle açıklar:

> "1969 da, M. Akif İnan, Rasim Özdenören, Erdem Beyazıt'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."[92]

Nuri Pakdil'in bu cümleleri, kendisinin ve *Edebiyat* dergisi kadrosunun düşünce yönelimini vermesi/şekillendirmesi açısından önemlidir. Bu cümlelerle yazar, edebiyatta izlenecek yolda yerli olandan hareket ettiklerini belirterek *Edebiyat* dergisinin kurucu kadrosu olan M. Âkif İnan, Erdem Bayazıt ve Rasim Özdenören'in de edebiyat ve

[91]Vefa Taşdelen, Rasim Özdenören'in düşünce yönelimlerindeki geniş perspektife dikkati çeker:"Mehmet Akif, Necip Fazıl, Sezai Karakoç çizgisinde gelişen düşünsel, sanatsal, geleneği model almakla birlikte biçimsel anlamda Marksist düşünce ve eleştiri geleneğinden de yararlanmış, evrensel kültürün öne çıkan filozof, düşünür ve edebiyatçılarından da etkiler almıştır." Vefa Taşdelen, "Rasim Özdenören'in Düşünce Yönelimleri", *Hece*, S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 23.

[92]Nuri Pakdil, *Biat*, Edebiyat Dergisi Yayınları, Ankara 1973, s. 105

düşünce yönelimlerinde hangi çizgide bulunduklarını ifade eder. Rasim Özdenören, "yerli düşünce" kavramının *Edebiyat* dergisinde hangi anlamlarda kullanıldığını şu cümlelerle açıklar:

> "Aslında bizim 'Yerli Düşünce' dediğimiz şey, İslâm'ın kendisidir. [...] Yerli Düşünce, esas itibarıyla İslâm'dır. Fakat, gene de hepsi İslâm mıdır, değil midir?... Yazıların muhtevasına bakmak lazım. Yerli Düşünce'den zaman zaman Milliyetçiliği kastetmiş olabiliriz. Ama bu Milliyetçilik, bizim kafamızda gene İslâm'la bütünleşmiş bir Milliyetçilikti."[93]

> "*Diriliş Dergisi* ve Sezai Karakoç'un şahsında diriliş fikriyatı oluştu. Bu fikriyat kendisini, medeniyet olarak yeniden dirilme misyonunu yerine getirdi. *Edebiyat Dergisi*'nin *Diriliş Dergisi*[']yle irtibatı var mı? Evet, onunla da bir irtibatı var. Hem edebi alanda hem de fikri alanda irtibatı var. Biz ne yaptık? Biz Medeniyet kelimesini kullanmadık. *Edebiyat Dergisi*'nin dört sanatçısı Nuri Pakdil, Erdem Beyazıd, Akif İnan ve ben olmak üzere biz kendi düşüncemizi ifade edebilmek için dergiyi 1969'da kurduk. 1969'dan itibaren devam eden yıllarda İslam kelimesini telaffuz etmek sakıncalı sayılıyordu. Öyle bir ortam doğmuş, o zaman biz o kelimeyi geriye çektik. İslam kelimesini geriye çektik. Yerli kültür, yerli edebiyat lafzıyla meramımızı ifade etmeye çalıştık."[94]

İslâmî eksenli yerlilik[95] düşüncesi, *Edebiyat* dergisi kadrosunun medeniyet ve kültür bağlamında İslamiyet'e bağlı hayat görüşünü savunan yazarlarının kaleme aldıkları eserlerin ve edebî ortamda mensup oldukları çizginin tanımı olur. Rasim Özdenören, yerli düşüncenin ifade ettiği kavramlarla İslam dini arasında ilişki kurarak düşüncede ve edebî çizgide İslâmî olanı hedeflediklerini açıklar.

Rasim Özdenören'in fikrî ve edebî bakış açısı üzerinde etkisi yoğun olarak hissedilen en belirgin isim, Sezai Karakoç'tur.[96] Karakoç'un "İslam medeniyeti" görüşüyle Rasim Özdenören'in "Müslümanca" düşünmek ve yaşamak anlayışının benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür. Bu görüş etrafında şekillenen hayat, insan,

---

[93]Şaban Sağlık, *Rasim Özdenören (Eserlerinin Tematik İncelenmesi),* Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Samsun 1992, s. 417.

[94]Eyyüp Güneş, *Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Gelenek-Modernizm Çatışması*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adıyaman, 2014, s. 110.

[95]Ali Haydar Haksal, Türk edebiyatında yerli düşünceyi temsil eden yazarları sınıflandırır: "Medeniyet toprağımızın ruhunu, sanat ve düşüncenin ana izleğini oluşturan büyük sanatçılar, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Ahmet Muhip, Peyami Safa, Tarık Buğra, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Cahit Zarifoğlu, Rasim Özdenören, Alâeddin Özdenören, Erdem Bayazıt, Osman Sarı, Durali Yılmaz, Mustafa Miyasoğlu, Ebubekir Eroğlu, Arif Ay, Kâmil Eşfak Berki, Hasan Aycın, Ali Günvar, İhsan Deniz, Necat Çavuş, Hüseyin Atlansoy, Cevdet Karal gibi isimler. Bu izlekte sayılması gereken birçok isimden daha söz edilebilir. Yerli düşüncenin önemli isimleridir bunlar." Bkz. Ali Haydar Haksal, "Rasim Özdenören'i Doğuran Ruh ve Koşullar"*Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 10.

[96]Rasim Özdenören Sezai Karakoç'tan düşünsel anlamda etkilendiğini, Karakoç'un edebiyat eleştirilerinin ve denemelerinin fikrî anlamda kendisini etkilediğini açıklar. Bkz. Ahmet Sait Akçay, "Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine", *Eylül Öykü*, S. 1, İstanbul 2013, s. 20.

edebiyat ve medeniyet telakkisini kavrayabilmek açısından Sezai Karakoç'un İslam medeniyeti tanımı önemlidir:

> "Tarih boyunca, peygamberler, bilginler ve medeniyeti her cephesiyle, her anlamda geliştirenler, toplum düzenini sağlayan kişiler, kurallar koymuşlar, birçok maddî, manevî, fikrî eserler meydana getirmişlerdir ki, onlardan bir hayat tarzı doğmuştur. Bu hayat tarzı, inanan insanın hayat tarzıdır. Gelişerek, dallanıp budaklanarak, bir medeniyet halini almıştır bu zamanla. Biz, buna, İslâm Medeniyeti diyoruz."[97]

Rasim Özdenören, Sezai Karakoç'un "İslam medeniyeti" düşüncelerine paralel anlamda bir medeniyet görüşünü benimser. "Nerede bir kültür veya uygarlık havzası varsa, orada, başlangıçta vahiy kaynaklı bir din yaşanmıştır"[98] cümlesiyle uygarlığın temelinin din olduğunu açıklayan Özdenören, Sezai Karakoç gibi inanç temelli uygarlığı, "inanan insanın" yaşamında bulmaktadır. Diriliş kavramını "hakikat" olarak niteleyen ve bu hakikati hayatın her alanına yayan Sezai Karakoç, bu kavramın edebiyattaki tanımını şu cümlelerle açıklar:

> "Diriliş, bir edebiyat akımı değil, bir Hakikat Akımıdır, tekrarlayalım. Bir hakikat akımı olarak da elbet yeni bir edebiyat akımının da kaynağıdır. O edebiyatı, yeni bir edebiyat ve sanat rönesansını içerir ama, herhangi bir edebiyat yeniliği onu içeremez."[99]

Bir "hakikat akımı" olarak diriliş kavramı, sanatın ve sanatçının ruhunda filizlenen ve hayata yansıyan ideal bir nizamdır. Karakoç bu nizamı bir ebediyet üslubu olarak değerlendirir. "Diriliş, bir üslûptur ama, sadece bir deyiş üslûbu değil, bir oluş, bir varoluş üslûbu ve yokoluştan kurtuluş üslûbudur."[100] Nitekim Rasim Özdenören de insanın ve edebiyatın "aşkınlık" çizgilerini bir ebediyet noktasına dayandırır. Sezai Karakoç'un düşünce sistemine yakın bir yönelişle Rasim Özdenören de edebiyatın dirilişini, "aşkın edebiyat" olarak nitelendirmektedir. Rasim Özdenören'e göre "aşkın edebiyat" köklerini medeniyet dairesinden alan ve medeniyetin ruhunu yansıtan bir olgudur:

> "Kuşkusuz, uygarlık sırf maddî dışlaşmadan meydana gelmiş bir fenomen değildir. Bu maddî dışlaşmanın yanında, hatta ötesinde, bir de onun telkin ettiği manevî bir ruh atmosferi vardır. Bu atmosfer, o uygarlığın her çeşit kurumunu sarmıştır, uygarlığın bütün atomlarına nüfuz etmiştir. Uygarlık dediğimiz fenomen belki asıl bu ruhî atmosferiyle varlık âleminde yer edinebilme hakkına ve haysiyetine sahip olabiliyor. Edebiyatı, uygarlığın bir türevi olarak düşünürken, uygarlığı asıl bu

[97]Sezai Karakoç, *Çıkış Yolu II Medeniyetimizin Dirilişi*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2012, s. 19.
[98]Rasim Özdenören, "İslâm Neyi Hedefliyor: Müslümanca Yaşamayı Mı, Uygarlığı Mı?", *Hece*, S. 198,199,200., Hece Yayıncılık, Ankara 2013, s. 8.
[99]Sezai Karakoç, "Diriliş Ruhu Önünde Edebiyat ve Sanat", *Diriliş*, C. 4, S. 27, 1 Temmuz 1976, s. 1.
[100]Sezai Karakoç, "Diriliş Ruhu Önünde Edebiyat ve Sanat", *Diriliş*, C. 4, S. 27, 1 Temmuz 1976, s.1.

ruhî, manevî yapısı içinde değerlendirmek gerekiyor. Çünkü edebiyat, son çözümlemede, aşkınlığını bu atmosfer içinde deneme ve gerçekleştirme girişimidir. Yoksa kuru, resmî bir belge değildir."[101]

Rasim Özdenören ve Sezai Karakoç'un edebiyatta çıkış noktaları insanın, varlığın ve eserin kaynağı olan maddeden ruha, varlıktan ebedîliğe ulaşmayı sağlayan bir diriliş ya da aşkınlık tasavvurudur. Bu tasavvur, kaynağını İslam ve İslam'ın oluşturduğu köklü medeniyet dairesinden alır. Sezai Karakoç bu medeniyeti şiirlerinde yansıtırken, Özdenören hikâyelerinde yansıtır.[102] Benzer düşünce noktalarından hareketle eserlerini kaleme alan her iki yazar, insanın konumlandığı varlık dairesinde ebediyeti ve aşkınlığı hedeflerler.

Sezai Karakoç'un düşünce dünyasının Rasim Özdenören'in sanatını etkileyen diğer yönü ise kent algısı üzerinde görülmektedir. 1950'li yıllarda yoğunluk kazanmaya başlayan kentleşme ve köyden kente göç faaliyetleri, edebiyata ve mekân düşüncesine yeni boyutlar getirir. Sezai Karakoç 1962 yılında yayınlanan "Kasaba Edebiyatı"[103] başlıklı yazısında, edebiyatta mekân olarak köy, şehir ve kasabayı değerlendirir ve edebî eser için en uygun mekân olarak kasabayı seçer. Âlim Kahraman, bu yazının Rasim Özdenören'in hikâyeciliği üzerinde etkili olduğunu belirtir ve "Kasaba Edebiyatı"nın Rasim Özdenören hikâyesinin bir manifestosu niteliğinde ele alınabileceğini açıklar.[104] Nitekim Özdenören de gerek deneme niteliğindeki yazılarında gerek *İmkânsız Öyküler*'de yer alan bazı hikâyelerinde köy/kırsal ile kent yaşamının ayrımını mekânın insan ruhunda yarattığı etkiler bağlamında dile getirip köy hayatı yerine kent hayatını tercih ettiğini sık sık ifade eder.

Rasim Özdenören'in düşünsel ve sanatsal sistematiğini etkileyen yerli şahıslar ve yayın organları, İslam merkezli bir temelde birleşirler. Bir özü verme biçiminden hareketle eserlerini kaleme alan sanatkârlar, dönemin edebiyat ve düşünce alanına hâkim olan atmosferden ayrı bir hedefle kendi edebiyat çizgilerini oluştururlar. İdeolojilerin etkisiyle yerli çehresini kaybeden ve sosyal meseleler karşısında insan ruhunu arka planda bırakan edebiyat anlayışının hâkim olduğu bir dönemde Rasim Özdenören ve çevresi, yerli düşüncenin oluşturduğu bir sanat anlayışıyla Türk insanını kendi meseleleriyle ve ruhuyla ele alan bir sanat ve edebiyatı benimsemişlerdir. Sanatını oluşturan düşünce yönelimleri ve bakış açısıyla 1950 kuşağının "yenilikçi" hikâye yazarlarından ve

[101]Rasim Özdenören, *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 18.
[102]Ali Haydar Haksal, "Rasim Özdenören'i Doğuran Ruh ve Koşullar", *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 17.
[103]Sezai Karakoç, "Kasaba Edebiyatı", *Edebiyat Yazıları II Dişimizin Zarı*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2014, s. 62-66.
[104]Âlim Kahraman, "Baba ve Oğul", Rasim Özdenören Özel Sayısı, *Yedi İklim,* S. 107-108, İstanbul 1999, s. 14-15.

Marksizm gibi yabancı ideolojilerin etkisiyle eserler veren toplumcu gerçekçi yazarlardan ayrılan Rasim Özdenören, Türk toplumunu ve insanını, yerli kültürün ve düşüncenin objektifinden, insanî cepheleriyle ele alır.

2.2.1.Rasim Özdenören ve *Mavera* Manifestosu

Rasim Özdenören ve çevresinin düşünce yönelimleri ile sanat algılarının şekillenmesinde *Edebiyat, Büyük Doğu* ve *Diriliş* dergileri birer "mektep" işlevi görmüştür. Sezai Karakoç, Nuri Pakdil ve Necip Fazıl Kısakürek gibi sanatkârların temelini oluşturduğu İslam eksenli edebiyat, Rasim Özdenören ve çevresinin sürdürdüğü bir ekol çizgisini oluşturur. 1966 yılında *Diriliş* dergisinde, 1969 yılında *Edebiyat* dergisinde yazıları ve hikâyeleriyle yer alan Rasim Özdenören'in edebî ve fikrî yönünü açıklamada yardımcı olacak en önemli kaynaklardan biri, kendisinin de kurucu kadrosunda yer aldığı 1976 yılında yayın hayatına başlayan *Mavera* dergisidir.

Büyük Doğu, Diriliş, Edebiyat ve *Mavera* dergileri Türkiye'de sosyal ve siyasi yapılanmada karmaşanın hâkim olduğu bir atmosferde yayın hayatına atılıp yayınlarını sürdürmüştür. 1960-1980 yılları Türkiye'de katı ideolojilerin, askerî ihtilallerin ve sosyal değişim çalkantılarının sanat ve edebiyat alanında da görüldüğü bir dönemdir. 1960-1980 yıllarında Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Necip Fazıl Kısakürek gibi yazarlar mistik yönelişin, çoğunluğun benimsediği edebiyat anlayışının siyasî, felsefî ve düşünsel anlamda dışında kalan zıt bir kutbun temsilcileri olurlar.

1976 yılında yayın hayatına başlayan *Mavera*, ilk sayısından itibaren sanatkârların kendi yazınsal ürünleriyle sınırlanan bir edebiyat dergisi olmayıp tarihten sosyolojiye, iç ve dış meselelerden dinî meselelere uzanan geniş kapsamıyla edebiyat ve hayata karşı duyarlı, sanatkâr Müslüman aydınların halka ulaşma vasıtası olur ve bu konumunu yayın hayatı boyunca daima korur. Düşünce ve edebiyatta "maveraî" olanı hedefleyen yazarlar, okuyucu kitlesi üzerinde etkin birer örnek kimlik olurlar. *Mavera* dergisinin toplum üzerindeki etkisini ve yazarlarının toplumsal duyarlılığını işaret eden Şerife Nihal Zeybek, derginin Müslüman gençliğe yön verme hususundaki çabalarını şu cümlelerle açıklar:

> "*Mavera*, gençlerin sokağa itildiği bir dönemde, Müslüman gençliğe akl-ı selimle düşünerek hareket etmeyi, şiddete ve kuru sloganlara kapılmaksızın, İslâmî düşüncelerinden taviz vermeden yaşayabileceklerini öğretmiş bir dergidir. Dergide, Batı'nın sorgulamaksızın örnek alınmasına şiddetle karşı çıkılmış, Batı'nın bilgi kaynağı olarak kabul ettiği akla karşılık; mutlak doğru bilgi

kaynağı olarak vahiy gösterilmiştir. Müslümanların Batı'ya karşı daima uyanık olması ve onurlu bir duruş sergilemesi gerekliliği savunulmuştur."[105]

Mavera dergisi, Batılı düşünce sistematiğinin maddeye indirgediği değerler karşısında yerli düşüncenin ve ilâhî bilginin doğruluğunu savunarak Müslüman bireye yol gösterici olur. *Mavera* dergisinde savunulan değerler dikkate alındığında, bir yazar ve aydın olan Rasim Özdenören'in düşünceleriyle paralellik gösteren yapısı dikkati çekmektedir. Müslüman bireyin hayatının anahtar kelimeleri olan "düşünmek" ve "yaşamak" ilkesi, Rasim Özdenören'in fikir, hayat, siyaset ve edebiyat bağlamında daima vurguladığı temel prensiplerdir.

Rasim Özdenören, "fikrini edebiyat ortamında söylemek isteyenlerin bir ortak buluşma alanı"[106] cümlesiyle, *Mavera* dergisinin İslâmî düşüncenin yön verdiği ve bu düşünce paydasında buluşan yazarların oluşturduğu bir edebiyat çizgisinde yer aldığını vurgular. *Mavera* dergisinin tüm yazar kadrosunun görüşlerini temsil eden manifestosunu kaleme alarak düşüncenin ve edebiyatın temel dayanaklarını belirleyen yazar, "mavera" kelimesinin anlamını şu cümlelerle açıklar:

"Vera, öte demektir. Mavera, ötede olan. Bu bir anlamda, metafizik kelimesinin Türkçedeki karşılığı olarak kullanılıyor. Metafizik nedir? Fiziğin ötesinde olan, yani görünenin ötesinde olan; melekler alemini, gayb alemini, Tanrısal olan alemi işaret eden bir kelime. İlâhî olan aleme işaret ediyor. […] Mavera kelimesi aynı zamanda İmâm-ı Rabbânî'nin kullandığı kelimelerden birisidir. Allah'ı anlatmaya çalışırken, 'O, veradadır, veranın da verasındadır, veranın da verasındadır' diye bir cümlesi var. Dolayısıyla oraya da bir telmihte bulunduğumuzu ifade etmeye çalıştık."[107]

Mavera, Rasim Özdenören ve çevresinin edebiyat yoluyla görünenin ötesindeki anlamı verme çabasını işaret etmektedir. Yazarlar, edebî eserlerinin kaynaklarını İslâmî olana dayandırarak okuyucuların salt görünür olan estetikten hareketle ilâhî olana ulaşmasını hedeflemişlerdir. Rasim Özdenören'in dergiye "Mavera" adını vermesi ve bu kelimenin telmih noktası, onun edebiyatta hedeflediği özü ve ruhu işaret etmesi bakımından önemlidir. *Mavera* manifestosu, dergide edebî faaliyette bulunan tüm yazarların ortak görüşünü temsil etmekle birlikte, Özdenören'in yazın hayatı boyunca değişmemiş olan "kaynak" görüşünü de ortaya koymaktadır. Bu anlamda *Mavera* manifestosu, ferdî olarak Rasim Özdenören'in yazar, eser ve insan görüşünün de bir

[105]Şerife Nihal Zeybek, "Mavera Dergisi", *Hece Dergisi*, S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 351.
[106]Savaş Ş. Barkçin, Rasim Özdenören, "Edebiyat Dergileri", *Maveraya Yolculuk*, TRT Avaz, 22 Şubat 2017, https://www.trtavaz.com.tr, (Erişim tarihi:14.04.2019)
[107]Savaş Ş. Barkçin, Rasim Özdenören, "Edebiyat Dergileri", *Maveraya Yolculuk*, TRT Avaz, 22 Şubat 2017, https://www.trtavaz.com.tr, (Erişim tarihi:14.04.2019)

bildirisi niteliğindedir. Yazarın bireysel sanat ve insan görüşünü de yansıtması açısından, manifestoya ait şu cümleler oldukça önemlidir:

> "Bu kelime [MAVERA], ayrıca, bilginin deneysel (empirik) olmayıp sezgisel (intuitif) olduğunu ifade eden bir görüşü de kapsamına alır. Dolayısıyla, felsefî anlamda, bütün insan bilgilerinin kaynağının Allah olduğu görüşünü işaret eder. Bütün bu anlamlarıyla MAVERA, edebiyat anlayışımızı oldukça geniş boyutlar içinde özetleyen bir kelimedir."[108]

Özdenören, "bütün insan bilgisi" içinde sanatkârın kaleme aldığı eserin de mutlak bilginin sahibi olan yaratıcıya ait olduğunu vurgular ve bu cümleyle Kur'ân-ı Kerîm'in şu âyetine telmihte bulunur:

> "Melekler, 'Seni bütün eksikliklerden uzak tutarız. Senin bize öğrettiklerinden başka bizim hiçbir bilgimiz yoktur. Şüphesiz her şeyi hakkıyla bilen, her şeyi hikmetle yapan sensin' dediler."[109]

Özdenören, bilginin kaynağının Tanrı olduğu görüşünü bireysel sanatında da sürdürür. Nitekim, yazarın "Ben ve Bilincim" başlıklı yazısı, *Mavera* manifestosunda bildirdiği görüşlerin devam etmekte olduğunu göstermektedir. Özdenören'in sanatının ve düşünsel yönünün anahtarı sayılabilecek olan "Ben ve Bilincim", yazarın sanatsal ve felsefî algıda daima Tanrısal olanı işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir:

> "Ben, bilincimin toplamıyım. Bilincin parladığı ânın zenit noktası, onun 'Ben kimim?' sorusuna verdiği cevabın isabet ettiği yerde belirir. […] Kendi benimizi tanımlamak için Descartes'a uyarak biz de: 'Düşünüyorum, öyleyse varım' diyebiliriz kolaycacık. Ama 'var' olduğunu ileri sürdüğümüz bu varlık neyin işareti? […] Eğer bu var olanın bizzat kendini işaret ettiğini söyleyecek olursak, onun yükseldiği zenit noktasından zevale doğru inişe geçtiğini ve nihayet önemsiz bir yıldız parçası halinde sönüp gittiğini müşahede etmekle, fani bir var olana bel bağladığını görmemiz vakit almaz. […] Sartre'a katılıyorum, insan yapıp etmelerinin hâsılasıdır. Ama aynı noktada ondan ayrılıyorum da… Çünkü o, şu sorunun cevabını veremiyor: İnsanın yapıp etmelerinin nihai kaynağı neye, nereye dayanıyor? Yapıp etmelerinin kaynağını insanın bizzat kendine yönelttiği buyrukta arayacaksak burada salt bir keyfîlikle karşı karşıya gelmemiz mukadderdir. […] Ölçüyü, benim dışımda, ötede olan koyuyor. Ben (insan) ona uyuyorum (uymayı kabul ediyorum). Bilinç, işte o anda parlıyor ve kendi âleminin zenit noktasına ulaşıyor: İnsan, insan olduğunu orada kavrıyor. Bilincim, kendi kalemimden çıkan ürünün bana ait olmadığını söylüyor. Bana ait olan, bu edimin sorumluluğudur. Eserin mutlak sahibi ise sadece O…"[110]

Varoluş felsefesinin insanı kendinden ibaret bir varlık olarak gören anlayışından hareketle insanı ve eseri Tanrısal bir noktada birleştiren Özdenören, "ben kimim?"

---

[108] "Mavera", *Mavera*, S. 1, Aralık 1976, s. 46.
[109] *Kurân-ı Kerîm Meâli,* (Haz: Halil Altuntaş & Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, Bakara 2/32., s. 8.
[110] Rasim Özdenören, "Ben ve Bilincim", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 12-13.

sorusuyla yola çıkan insanın, "ben" noktasından "bilinç" noktasına ulaşmasının gerekliliğini işaret eder. Somut bir varlık olmanın bilincinde olan insanın varlığın kaynağına ulaşması gereği, ebediyet ve fanilik arasındaki sınırı oluşturur. Sartre'ın varoluş felsefesinden hareketle "yapıp etmelerinin hâsılası" olan insanın toplumsal bağlarına işaret eden Özdenören, insanın tüm fiillerini bir "sınanma" olarak nitelemekte ve varoluş felsefesinin insan telakkisinden ayrılmaktadır. İnsanın yapıp etmelerinde bir "ölçüt" gerekliliğinden bahseden Özdenören, bu ölçüyü insanın dışında yani ilâhî noktada bulur.

Varlık ve bilincin ulaşması gereken özü, Tanrı'nın koyduğu ölçüyü idrak ve ona uymada bulan yazar, insanın, bilincin, eserin ve varlığın ebedî olana ait olduğunu vurgular. Bu biliş, yazar için eseri "kendi yapıp etmelerinin" ürünü olmaktan çıkararak "eserin mutlak sahibini" idrak etme konumuna ulaştırır. 1976 yılında kaleme alınan *Mavera* manifestosu ve yazarın "Ben ve Bilincim" başlıklı yazısı bilginin ve eserin dayandırıldığı ilâhî kaynak bakımından paralellik göstermektedir. İslam metafiziği ve "Kâdir-i mutlak" anlayışına işaret eden her iki metin, yazarın düşünsel ve sanatsal kaynaklarındaki yönelimin değişmemiş olduğunun birer vesikası olabilecek niteliktedir. Bu verilerden hareketle yazarın düşünce ve sanatının merkezinde yer alan fikirler ve yönelişler bakımından 1950 kuşağının varoluşçu açılımından ayrılarak mistik ve metafizik bir yönelişle eserlerini kaleme aldığını söylemek mümkündür.

2.3.Rasim Özdenören'in Hikâyeciliği ve Hikâye Hakkındaki Düşünceleri

Edebî eserler sanatkârın estetik tavrı, duygusal yönelimleri, düşünce dünyası gibi iç nedenlerin yanı sıra, ait olduğu toplumun düşünce sistemini oluşturan kültürel kodlarını, zamanın sosyal ve siyasî atmosferini yansıtan işlevlere sahiptirler. Her sanatsal metin, meydana geldiği toplumun ve dönemin ruhunu oluşturan bileşkeleri çeşitli kodlarla kendi bünyesinde barındırır. Sanatkârların eserlerini meydana getirirken kullandıkları kodların çözümlenmesinde sanat eserinin yoğun katmanlarını oluşturan düşünce yönelimlerinin ve yapıtın meydana getirilmesinde bir hareket noktasını teşkil eden estetik tavrın anlaşılması, sanat metnini yorumlamada en önemli unsurlardan birini oluşturur. Sanat eserinin kendi yapısı ve iç bağlamındaki çözümlemeler, eseri meydana getiren algıların bileşkesini çeşitli yönleriyle açıklayan ipuçları olarak değerlendirilebilir. Eseri meydana getiren sanatkârın genel olarak sanata ve kendi sanatına dair yapmış olduğu açıklamalar, sanat eserinin çözümlenmesinde temel hareket noktalarını

belirleyebilir. Nitekim Dünya edebiyatında birçok şair ve yazarın edebî eserleri, sanat anlayışlarını açıklamak için kaleme almış oldukları metinler bağlamında değerlendirilmiş ve bu metinler, sanatkârların "poetika"ları olarak anılmıştır.

Edebiyatın her alanında yazarların kendi sanat anlayışlarını açıklamak suretiyle sanatın ne olduğunu veya nasıl olması gerektiğine dair görüşlerini bildiren yazılar, bir edebî eserin çözümlenmesi, sınıflandırılması ve yapısını tahlil etmede önemli rol oynayan "poetika"lardır. "Fransızcada poetiqué, İngilizcede poetic, Almancada poetik, İtalyancada poetica, Latincede poetica, Yunancada poetike"[111] formlarıyla kullanılan kelime, köken olarak edebiyatın bir türü olan şiir sanatını işaret etmektedir. "Yunanca'da poietikos,e,on sözcüğü 'yapmak', 'üretmek', 'yaratmak' anlamına gelen poiein fiiline bağlı bir sıfattır."[112] "Üretmek" ve "yaratmak" kavramlarıyla, sanatta yaratıcılığı işaret eden "poetika" kelimesinin Batı dillerindeki ortak anlamına dikkat çeken Orhan Okay, "poetika" kavramının Fransız edebiyatının eski dönemlerindeki kapsamlı kullanımını işaret ederek, sonraki yüzyıllarda anlamının daraldığını ve günümüzde sadece şiir alanında kullanılan bir terim olduğunu açıklar.[113] Kelimenin geniş anlamda estetiği kapsadığı düşünülürse, "poetika" şiir teorisi olmanın ötesinde, sanatkârın üretiminin/yaratımının sonucu olan hikâye, roman gibi estetiğe dayalı her metni kapsamı içine alan bir yapıdır. Poetika'nın edebî eserde bulunan soyut yapılarla ilgilenen bir teori olduğunu düşünen T. Todorov, bir edebiyat terimi olarak "poetika"nın amacını ve tanımını şu ifadelerle açıklar:

> "Poetika, tek tek yapıtları yorumlamaya karşıt olarak, anlamı adlandırmayı değil her bir yapıtın ortaya çıkışını yöneten genel yasaların bilgisine ulaşmayı amaçlar. Ancak, psikoloji, sosyoloji, vs. gibi bilimlerin aksine, bu yasaları edebiyatın kendi içinde arar. Demek ki, poetika, edebiyata dair hem 'soyut' hem de 'içsel' bir yaklaşımdır."[114]

Poetika, edebî eserde mevcut bulunan gizil anlamın tespit edilmesinde bir çıkış noktası sunan, eserlerde bulunan "soyut" anlamı tespit etmeyi amaçlayan bir yöntemdir. Bu yöntemin araçlarından biri, edebî metnin yapısını oluşturan özelliklerdir; çünkü her edebî metin onu oluşturan poetik ifadenin yansımasını iç katmanlarında bulundurmaktadır.

---

[111]M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s. 15.
[112]Necdet Sumer, "Poetika Klasik Çağ", *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, Düzlem Yayınları, İstanbul 1996, s. 36.
[113]M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s. 15.
[114]Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, (çev. Kaya Şahin), Metis Yayınları, İstanbul 2014, s. 41.

Poetik düşüncenin ilk örneği, Klasik Çağ'da, M.Ö 344 yılında kaleme alındığı düşünülen Aristoteles'in *Poetika* adlı eseridir. Aristoteles'den önce Platon'un Büyük Hippias, Sympoison, Phaidros ve Politelia diyaloglarında, sanata dair düşünceler bulunmaktadır fakat yöneldiği amaçlar nedeniyle bu metinler tam bir poetika sayılamamaktadır.[115] Poetika'nın Klasik Çağ'da Aristoteles'ten sonraki örneklerini Horatius'un *Ars Poetika*, Longinus'un *Peri Hpysous* adlı eserleri oluşturur. Orta Çağ'da sanatın ve güzelin mahiyetine dair metinler yazılmış ve Rönesans'ta J. du Belay, Ronsard, Malherbe gibi isimler, sanat ve estetikle ilgili poetika mahiyetini taşıyan eserler kaleme almışlardır. On dokuzuncu yüzyılda ise, Batı'da Victor Hugo, Stendhal, Balzac, Flaubert gibi roman yazarları, sanat anlayışlarını açıklayan metinler yazarlar.

Batı edebiyatından gelen bir kavram olan poetikanın Klâsik Türk edebiyatındaki örneklerini şairlerin dîvanlarında yer alan, şiir hakkındaki görüşlerini bildirdikleri dîbâceler oluşturmaktadır. Sanatın ve edebiyatın mahiyetini açıklayan metinler için kullanılan "poetika" kavramı, ilk defa Necip Fazıl Kısakürek tarafından *Büyük Doğu* dergisinin "Poetika: 1- Şiir Nedir?"[116] başlıklı yazısında anılır. Tanzimat'tan sonra, edebiyatta nesrin yoğunluk kazanmasıyla birlikte şairlerin yanı sıra roman ve hikâye yazarları da estetik anlayışlarını açıklayan metinler kaleme alırlar.[117] Bu metinler, sanatsal bakış açısını belirlemede birer yapı taşı olur. Edebiyat eseri, her ne kadar kendisi olarak değerlendirilmesi gereken, yazarından bağımsız olarak her okurun kendi birikimine göre şekillenen estetik bir ifadenin ürünü olsa da kendini sanatsal dışavurumla ifade eden yazarın edebî algısı ve güzellik ölçütleri eseri anlamlandırmada ve açıklamada/çözümlemede bir hareket noktası teşkil eder.

Türk edebiyatında hikâye ve denemeleriyle ön plana çıkan Rasim Özdenören, sanatını besleyen kaynakları, estetik algısını, hikâyelerini kaleme almasında hareket noktası[118] teşkil eden duygu ve düşüncelerini çeşitli yazılarda ve kendisiyle yapılan söyleşilerde farklı cepheleriyle açıklamıştır. "Poetika" kavramı her ne kadar bir şairin şiir

[115]Alâattin Karaca, Eflatun'un diyaloglarının sanatın sosyo-politik işlevi üzerinde durduğunu belirterek, bu metinlerin tam bir poetika örneği sayılamayacağını açıklar: "Eflatun'un bu diyaloglardaki asıl amacı, salt sanatı konu edinen özgün ve müstakil bir poetika yazmak değil; aksine sanatsal etkinliği bilginin, ahlâkın ve eğitimin nesnesi olarak ele alıp, sanatın taklitsel (mimetik) bir etkinlik olduğunu göstermek ve insanı gerçek bilgiden uzaklaştırdığını ileri sürerek felsefe karşısındaki güçsüzlüğünü kanıtlamak; hatta devlet-sanat ilişkileri üzerinde durarak daha çok sanatın sosyo-politik işlevi üzerinde durmaktır." Bkz. Alâattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yayınları, Ankara 2013, s. 16.

[116]Necip Fazıl Kısakürek, "Poetika: 1- Şiir Nedir?", *Büyük Doğu,* C. 1, S. 48, 27 Eylül 1946, s. 2.

[117]Yeni Türk edebiyatının nesir türündeki eserleri için poetik mahiyette kaleme alınmış olan metinlerinden bazıları: *Celâl Mukaddimesi, İntibah Mukaddimesi* (Namık Kemal), *Zemzeme, Araba Sevdası* (Recaizade Mahmut Ekrem), *Müşâhedat, Süleyman Muslî* (Ahmet Mithat), *Sergüzeşt, Küçük Şeyler* (Samipaşazâde Sezai) vd.

[118]Abdullah Harmancı da Rasim Özdenören'in çeşitli şöyleşi ve denemelerinden yola çıkarak yazarın hikâye anlayışını oluşturan unsurları çeşitli başlıklar altında tasnif ederek yazarın tür hakkındaki düşüncelerini derlemiştir. Bkz. Abdullah Harmancı, "Rasim Özdenören'in Öykü Anlayışı", *İstem,* S. 13, 2009, s. 317-330.

hakkındaki estetik görüşlerini açıklanmasını işaret eden bir kavram olarak düşünülse de bu kavram günümüzde sanatkârların edebî görüşlerini ifade eden metinler için de kullanılmaktadır. Rasim Özdenören, sanatının kaynakları, yöntemleri ve hikâye hakkındaki kuramsal görüşleriyle kendi hikâyeciliğinin poetikasını oluşturur. Türk edebiyatında hikâye hakkındaki görüşlerini "poetika" olarak nitelendiren[119] ilk ve belki de tek hikâye yazarı olan Rasim Özdenören'in sanatını açıklamada kullandığı duygusal, düşünsel ve kuramsal yaklaşımları tespit edebilmek, yazarın hikâyeciliğinin hareket noktalarını belirlemede sağlam bir kaynak oluşturacaktır.

Deneme türünde kaleme almış olduğu eserlerinde edebiyatın teknik, tematik ve kuramsal yönleri hakkında görüşlerini bildirmiş olan Rasim Özdenören'in hikâye sanatı hakkındaki düşüncelerini *Ruhun Malzemeleri, Yazı, İmge ve Gerçeklik* ve *Köpekçe Düşünceler* adlı eserlerinde bulmak mümkündür. Yazarın uygarlık, kültür, mazmun, üslup gibi konular etrafında, roman ve şiire yönelik birtakım düşüncelerinin de hikâye anlayışını yansıtan ve destekleyen nitelikte olduğu görülmektedir. Rasim Özdenören, yarım asrı aşkın yazın hayatında bir yazar ve düşünür olarak edebiyatın ve özellikle de hikâyenin ne olduğu ne olması gerektiği ve sanatsal olanın dışavurumu gibi birçok başlık altında toplanabilecek düşünceleriyle Türk hikâyeciliğine estetik ve teorik açıdan zengin bir birikim kazandırır.

Rasim Özdenören'in hikâye sanatı hakkındaki düşünceleri, sadece kendi sanatının yapısal, tematik ve teknik boyutlarıyla sınırlı değildir. Yazarın üzerinde düşünmüş olduğu fizikî ve metafizik olguların yanı sıra ulus, kültür ve insan gibi konulardaki görüşlerinin hikâyelerindeki iz düşümü, fikirlerinin de estetik boyutlarıyla poetikasına yansıdığını göstermektedir. Yazar, poetik mahiyette bir metin kaleme almış olmasa da çeşitli deneme ve röportajlarında sanatın, edebiyatın ve hikâyenin ne olduğu üzerinde sık sık durur. Suavi Kemal Yazgıç, Özdenören'in müstakil poetik bir metin kaleme almayıp edebiyat dışında hayata dair birçok meseleyi de kapsayan denemelerinde poetik mahiyetli metinlerin bulunmasını yazarın edebiyatı hayattan bağımsız bir tür olarak algılamamasıyla açıklar.[120] Özdenören'in genel anlamda "edebiyat" kavramıyla ilişkilendirdiği düşünceler, kavramın kapsayıcılığı göz önünde bulundurulduğunda edebiyatın alt türü olan hikâyeyi de kapsar. Yazarın uygarlık ve kültüre bağlı olarak

[119]Rasim Özdenören, Ali Haydar Haksal ile öykü üzerine yapmış olduğu bir konuşmada, *Ruhun Malzemeleri* adlı eserindeki yazılarının aynı zamanda "poetikasını" dile getirdiğini söylemiştir. Bk. Ali Haydar Haksal, "Rasim Özdenören ile Öyküsü Üzerine Bir Konuşma", *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 173.
[120]Suavi Kemal Yazgıç, "Rasim Özdenören'den Kimi Poetik Notlar", *Kitap Postası*, S. 13, Nisan 2006, s. 40.

değerlendirdiği sanat ve edebiyat kavramları, kendi hikâyeciliğini oluşturan unsurlarla ve hikâye sanatı hakkındaki düşünceleriyle paralellik göstermektedir. Bu nedenle, yazarın hikâye hakkındaki kuramsal düşüncelerinin yanı sıra hikâyeciliğini ve hikâye hakkındaki düşüncelerini destekleyen edebiyat ve sanat kavramları etrafındaki genel görüşlerini de açıklamak yerinde olacaktır.

2.3.1.Edebiyat ve Uygarlık İlişkisi

Edebî eseri meydana getiren yazarın mensup olduğu toplumun maddî ve manevî değerlerini oluşturan unsurların eserlerine yansıması kaçınılmazdır. Bu yansıma edebiyat ile toplumun sıkı bir ilişki içinde olduğunu gösterir. Edebiyat ve uygarlık arasında güçlü bir bağ kuran Rasim Özdenören, edebî eseri oluşturan kodların uygarlığı oluşturan tüm değer yargılarını içerdiğini ifade eder. Yazarın edebiyat ve uygarlık arasında kurmuş olduğu ilişki, özel anlamda hikâye sanatını da içermesi bakımından yazarın edebî anlayışını oluşturan önemli bir noktayı işaret etmektedir. Rasim Özdenören'in kaleme almış olduğu hikâyelerde eşyaya, mekâna ve insana bakışın temelinde mevcut bulunan değerleri anlamak ve yazarın sanatında medeniyet-edebiyat ilişkisinin önemini ifade edebilmek açısından yazarın edebiyat-uygarlık ilişkisine yönelik şu ifadeleri önem taşımaktadır:

> "Her edebiyat, bir yerde, belli bir uygarlığın tüm değer yargılarının bir türevi olarak ortaya çıkar. Bu yargı, özellikle saflığını yitirmemiş, değişime uğramamış uygarlıkların edebiyatı için doğrudur. Edebiyata, uygarlığı oluşturan çeşitli kurumlardan herhangi biri gözüyle bakılırsa, onun, o uygarlığa ait öteki kurumlarla tam bir ahenk içinde meydana gelmiş bir fenomen olduğu, en azından olması gerektiği görülür. Edebiyat çünkü, o uygarlığın eşyayı, olayları, insanı, kısacası tüm varlık âlemini, o uygarlığın değer yargılarıyla, o uygarlığın tüm duyarlıklarıyla 'ifade' etme sanatıdır. Uygarlıktaki değişmeler, çok gecikmeden, edebiyatta da yansımasını bulur. Bu edebiyatın gerçeğe dönük yanıyla da ilgili bir dışlaşmadır. Böyle bakılınca, her edebiyatın kendi uygarlık değerleriyle ilgili gerçeklerle karşılıklı bir alış-veriş içinde bulunduğu da görülür."[121]

Edebî eseri meydana getiren değerler, kültürün yansımalarıdır. Toplumların sahip olduğu medeniyet daireleri kolektif bilinci ve kültürel kimliği oluşturmakta, her yazar ait olduğu toplumun sahip olduğu değerler ve bakış açısıyla eserlerini kaleme almaktadır. Örnekleri Batı ve İslam uygarlıkları çevresinde oluşan ürünlerde açıkça görülebilecek olan bu farklılıklar, edebî eserin de kültürel bir kimliğe sahip olduğunun göstergesidir.

[121]Rasim Özdenören, "Aşkın Edebiyat", *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 17.

Hikâyelerini yerli bir anlayışla kaleme alan Özdenören'in insana, eşyaya, varlığa, zamana ve olaylara bakış açısı, Türk toplumunun sahip olduğu değerlerin ve bilincin bir yansımasıdır. Edebî eser ve uygarlık arasındaki ilişkiyi sadece maddî bir "dışlaşma" olarak görmeyen yazar, edebiyatı uygarlığın kuşatıcı manevî ruhu içinde değerlendirir ve edebî eserin bu atmosfer içinde bir aşkınlığı deneme girişimi olduğunu ifade eder.[122] Özdenören'in aşkınlık düşüncesinin hikâye sanatına bakış açısını oluşturduğunu söylemek mümkündür. Yazar, eserlerini kaleme alırken maddî ve yüzeysel seviyede kalmayıp derin katmanları olan aşkın bir çizgiyi hedefler.

Rasim Özdenören edebiyatın tema, duyuş tarzı ve kültürel öğeler bakımından ait olduğu toplum ile güçlü bir ilişki içinde olduğunu belirtir ve sık sık edebî eseri oluşturan kültürel kodların önemine dikkati çeker. Edebiyat, içinde doğduğu toplumun değerlerini içselleştirir ve yansıtır. Özdenören, edebiyatın toplum değerlerini yansıtma noktasında mazmunlara başvurduğunu ve mazmunlarını yitirmiş olan bir kültürde insanların birbiriyle anlaşabilmeleri için her şeyin yeniden tanımlanmasına ihtiyaç olduğunu açıklar.[123] İçinde yaşadığımız toplumun kültür kodlarının Müslümanlar tarafından oluşturulduğunu ifade eden yazar, İslam ile temas edilmeden o kodların çözülemeyeceğini ve yeni kodlar oluşturmanın da mümkün olmadığını vurgulayarak toplum kültürünü yansıtan edebiyatın ancak bir toplumda hâkim olan kültürel kodların anlaşılmasıyla mümkün olacağını gösterir.[124] Türk toplumunun kültürel değerlerini oluşturan İslâmî ve yerli kodları hikâyelerinde sıklıkla kullanarak edebî eserin toplumundan ve kültüründen bağımsız olamayacağı görüşünü eserleriyle somutlaştıran Rasim Özdenören, kaynağından ve kültüründen kopan edebiyatı herhangi bir kişiliğe sahip olmaması bakımından "köle edebiyatı"[125] olarak niteler.

2.3.2.Hikâyenin Kavramsal ve Yapısal Özellikleri

Rasim Özdenören hikâye sanatını yapısal, tematik ve fikrî boyutlarıyla değerlendirir. Hikâyenin hiçbir türe benzemediğini düşünen yazar, kendine özgü bir tür olan hikâyeyi "olmamış veya olması mümkün olmayan olayların anlatılması" olarak

[122]Rasim Özdenören, "Aşkın Edebiyat", *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 18.
[123]Rasim Özdenören, "Dinin Hayattaki Yeri Edebiyatı da Irgalıyor", *Yazı, İmge ve Gerçeklik,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 139-140.
[124]Rasim Özdenören, "Dinin Hayattaki Yeri Edebiyatı da Irgalıyor", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 140.
[125]Rasim Özdenören, "Köle Edebiyatı", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 148.

tanımlar.[126] Bir kavram olarak hikâyenin ne olduğu üzerinde düşünen yazar, bu soruya "hikâye anlatmaktır" cevabını verir. Hikâyede anlatılan şeyin görünenin kendisi olduğunu çeşitli yazlarında sık sık vurgulayan Özdenören, "anlatmak" kavramını kullanarak hikâyenin sadece kendinden ibaret olduğunu ve kendisiyle tanımlanabileceğini ifade eder.[127] Özdenören, kavramsal yönünü açıkladığı hikâyenin iç yapısını, kapsamını, üslubunu ve konularını şu cümlelerle tanımlar:

> "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. İyi bir hikâyede gereksiz, tablosunu çizdiği enstantane içinde hedefini bulmamış kelimeler yoktur. Hikâyeci, kelimelerini, hesaplayarak ve bir seçime bağlı tutarak kullanmak zorundadır. Onun alanı, romanın soluklu ve geniş alanından yoksundur çünkü. Roman eski sanatlardan destanı karşılıyorsa, hikâye bu destan içindeki bağımsız bir fragmandır. [...] Hayatı kökünden ve bütün meseleleriyle kucaklamak hikâyenin işi değildir. O, hayattan bir kesit alır, bütün gücünü de bu kesit üstüne yığar. [...] Romancı bize 'tip'ler çizer, hikâyeciyse, 'tip'ler çizmez, 'durum'lar anlatır. [...] Metafizik sorular romanda yalın olarak yer almaz, bu sorular 'insan'a bağlanarak bir anlama ulaşır. Hikâye ise gereğinde yalın olarak bu sorulara yaklaşabilir. O, bu sorularla ilişki kurmuş insanın -onun gelmişi ve geçmişi ile ilgilenmeden, nedenine ve niçinine dokunmadan- yalnız bu 'durum'unu anlatır, belki hatta yalnız bir 'coşku' durumunu anlatır, o kadar. [...] İnsan bir çehre ise, romanın konusu bütün imkânlarıyla birlikte bu çehrenin tamamıdır, hikâye bu çehredeki bir mimiği tespit eder. Ama mimik tek başına bağımsız bir şey değildir." [128]

Hikâyede kelime kullanımının sınırlı olması, türün kısa yapısının getirdiği bir zorunluluk olmanın yanı sıra bir kesiti en iyi biçimde ifade etmek ve anlatıma derinlik kazandırabilmek için aynı anlamı işaret eden birçok sözcük dizisinden hikâyenin ruhunu en iyi yansıtabilecek olanın seçilmesidir. Hikâyenin kısa formda oluşu anlatımda yoğunluk sağlayacak söz unsurlarında seçici davranma zorunluluğunu da beraberinde getirir.

Hikâyenin "anlatmak" olduğunu açıklayan Özdenören, yazarın hikâye yazarak gördüğünü/görüneni açıkladığını ifade eder. Yazar, hikâyenin içine herhangi bir giz saklamasa da hikâye gizi kendiliğinden içerir. Görünenin anlatıldığı hikâye, kendi içinde barındırdığı gizle, tıpkı doğa gibi keşfedilmeyi beklemektedir.[129] Hikâyenin içinde barındırdığı giz, görünenin ardındaki çok katmanlı, çeşitli anlamlara açık bir yapıyı ifade eder ki bu, hikâyenin görünenin bir yansıması olmanın ötesinde görünene yaslanarak,

---

[126]Mehmet Maraşlıoğlu, Âlim Kahraman, vd., "Hikaye Sanatı", *Açıkoturum 1,* Akabe Yayınları, Ankara 1984, s. 113.
[127]Ali Haydar Haksal, "Rasim Özdenören ile Öyküsü Üzerine Bir Konuşma", *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 173-174.
[128]Rasim Özdenören, "Hikâye", *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 156-157.
[129]Rasim Özdenören, "Öykü Neyi Anlatır?", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 195-196.

görünmeyenin ya da gizil olanın anlatılmasının bir ifadesidir. Hikâyenin görüneni anlatma sanatı olması, gören ve görünen ilişkisini beraberinde getirir. Her sanat eseri, onu yorumlayan bakış açısına göre farklı cepheleriyle değerlendirilebilir. Rasim Özdenören, hikâyede görüneni anlatmanın yazarın bakış açısıyla ilişkisini şu cümlelerle açıklar:

> "Öykücü bir insan olarak içinde yaşadığı kültürün bir ürünüdür ve o kültürün ona sunduğu bazı perspektifler vardır: öykücü de herkes gibi, istese de istemese de, beğense de beğenmese de, reddetse de, benimsese de, baktıklarını o perspetiften görür."[130]

Yazar, ait olduğu toplumun kültür kodlarıyla görüneni anlamlandırıp hikâyesini oluştururken algıladığı "görünen", okur için aynı anlamsal açıyı ifade etmeyebilir. Bu durum, hikâyenin bünyesinde bulunan "gizil anlamın" farklı perspektiflerle okumaya açık, yazarın bakış açısından okurun bakış açısına sunulan fakat kendisine yönelen her bakışta yeniden şekillenen dinamik yapısını işaret etmektedir. Rasim Özdenören sanat eserinde ortaya çıkan gerçekliğin öznel bir gerçeklik olduğunu, sanatçının bilincinin eser üzerinde yansıma bulduğunu, bu nedenle edebiyat ve plastik sanatlarda çeşitli telakki farklarının eserleri farklı perspektiflerde yansıtmayı sağladığını ifade eder.[131] Hikâyede görüneni anlatmak, bilincin eser üzerindeki etkisi dikkate alındığında, yazarın ve okuyucunun donanımına bağlı olarak görünen gerçeğin farklı cepheleriyle tekrar tekrar yeniden anlatılması ve anlamlandırılması demektir.

2.3.3.Hikâyede Anı Yansıtma Fikri ve İmge

Bir anın hikâyesini yazmak, o anı ölümsüzleştirmek anlamına gelir; fakat bir anın yansıtıldığı hikâye, durumun, duygunun ya da düşüncenin ötesinde bulunan gizli anlamları da işaret eder. Rasim Özdenören'in hikâyeleri, bir hayat kesitinin/fragmanının yansıtılmasıdır. Anı yansıtma çabası, yazarın kısa hikâyeleriyle sınırlı değildir; aynı anlayışla kaleme aldığı uzun hikâyelerinde de bir anı yansıtmayı hedefler.[132] Yazar, hikâyede bir anı yansıtmanın geçmişten ve gelecekten kopuk olmadığını, bilakis o tek bir anın bütün bir geçmişi ve geleceği kapsadığını ifade eder.[133] Yazarın hikâyelerinde yansıtmaya çalıştığı an, bir fotoğraf gerçekliğinin değil; imgesel gerçekliğin

[130]Rasim Özdenören, "Öykü Neyi Anlatır?", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 196.
[131]Rasim Özdenören, "Gerçek Dediğin Nedir Ki?", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 59.
[132]Abdullah Harmancı, Rasim Özdenören'in kısa öykülerinde bir anı yansıttığını, uzun öykülerinde ise uzunluğun doğal bir sonucu olarak anın parçalandığını ve zamanın kısmen genişlediğini açıklar. Bkz. Abdullah Harmancı, "Rasim Özdenören, Öykücülüğünün Kaçıncı Döneminde?", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayıncılık, İstanbul 2007, s. 134.
[133]Rasim Özdenören, "Öykü Yazmak", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 189-190.

yansımasıdır. Yazmak için öncelikle zihinde beliren bir imgenin gerekliliğinden söz eden Özdenören, bu imgenin zihinde "nebülöz" halinde bulunduğunu belirtir.[134] İmgenin çağrıştırıcı gücü dikkate alındığında, yazarın bir anı somutlaştırmak amacıyla yazmış olduğu hikâyeler tek bir anlama indirgenemez. Özdenören'in estetik bir yaklaşımla vermek istediği düşünceler, kendisinin de işaret ettiği gibi anlatma sanatı olan hikâyede keşfedilmesi gereken noktaları oluşturur. Yazar, bir anın içinde sabitleşen düşüncenin imkânlarını şu cümlelerle açıklar:

> "Bir fotoğrafın okunması ne denli çeşitlemeye açıksa, bir yazının okunması da o denli çeşitlemeyi içerir. Bu demektir ki, bir düşüncenin yazıyla bir enstantene halinde sabitleştirilmesi, onun tek boyuta indirgenmesine değil, bilakis çeşitlenmesine yol açar: gelip geçici olan bir düşünce, bir anın içinde sabitleştirildiğinde, onun o sabitleştirilmiş çerçevesi içinde durup düşünme imkânını ve fırsatını ele geçirmiş oluruz. Aksi taktirde o düşünce zihnimizden ve belleğimizden kayıp gitmiş ve üzerinde bir daha durmak ve düşünmek fırsatımız da ebediyen yitmiş olurdu."[135]

Rasim Özdenören, düşünceyi estetik yöntemlerle anlatının katmanlarına nüfuz ettirerek anlatmak istediği anla özdeşleştirir. Yazmak için insan zihninde "nebülöz" halinde de olsa bir düşünce bulunduğunu[136] açıklayan Özdenören'in eserlerini kaleme alırken düşünceyi eşyaya, zamana, mekâna insana ve ana sirayet ettirdiğini; fakat eserlerinde düşüncenin ham olarak yer almadığını söylemek mümkündür. Düşünce, Özdenören'in hikâyelerinin temel noktasında, yazarın "nebülöz" olarak adlandırdığı özde, imgede bulunur. Hikâyelerin atmosferlerine ve temalarına yansıyan aşk, ölüm, yalnızlık, yaşlılık, çatışma, varoluş, tasavvuf gibi düşüncelerin bir an içinde sabitleştirilmeleri, eserde anlam yoğunluğunu artırırken insan tasavvurunda bir karşılığı olan bu düşüncelerin edebî söylemle somutlaştırılması, düşünce üzerinde derinleşmenin de bir ifadesidir.

Rasim Özdenören hikâyede "anı yansıtma" fikrini kronolojik bir bütün olan insan hayatının tek bir anını ölümsüzleştirmek düşüncesi üzerinde yoğunlaştırır. İnsan hayatının bir kesitinin yansıması olabilecek edebî eserde hayatı kronolojik olarak her ayrıntısıyla yansıtmanın hikâye sanatının doğasına aykırı olduğunu vurgulayan yazar, anı yansıtma düşüncesinin edebî eserde zaman kronolojisini bozmayı beraberinde getirdiğini şu cümlelerle açıklar:

---

[134]Rasim Özdenören, "Önce İmge mi Gelir, Kelime mi?", *Yazı, İmge ve Gerçeklik,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s.26.
[135]Rasim Özdenören, "Yazı", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 19.
[136]Rasim Özdenören, "Yazmak Keşfetmektir", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 31.

"…O düşünce, zihnimde bir şimşek çakması gibi parladı: niçin, güneş sıcağında bunalmış birinin, o bir anlık yaşantısını anlatmayı denemiyorum? Fakat buna karar verdiğim anda, üstlenmiş olduğum işin zorluğunu fark etmem bir oldu: hiç kimsenin hayatı, yalnızca bir andan ve o son bir andan ibaret değildi. Öyleyse o bir anın vurgulanabilmesi için onun öncesine başvurmak gerekecekti. Ancak o son ana gelinceye değin olan safhayı kronolojik akışa uygun biçimde anlatmanın manası yoktu […] Dediğim öyküyü yazdım. O bağlamda daha başka öyküler de yazdım. […] Yazı ile gerçeğin saptırıldığını veya bir başka görüntüden söylersek gerçeğin yazı bağlamında yeniden kurgulandığını, ben, ilk, bu öyküler münasebetiyle fark ettim. Bir kere hayat, her safhasında kendi tabiî kronolojik sırasını izleyerek akıyordu. Oysa yazıda, hayatın en tabiî olgusu olan bu kronolojik sıra, yerine göre alt üst oluyordu, olmak zorunda kalıyordu. Yazı inandırıcı olacaksa, yazılanların temellendirilmesi gerekecekse, bu alt üst oluşa göz yummayacak olunursa, yazının içeriği inandırıcı olmaktan çıkıyordu."[137]

Necip Tosun, hikâyenin hayatın bir ayrıntısını estetik olarak öne çıkararak gerçekliğini yitirmiş bir nesneye, durum ve olguya hayat vermesine dikkat çeker ve hikâyeyi bir parça, bir kesit, "darası düşülmüş bir hayat" olarak tanımlar.[138] Hikâye, roman türüne göre daha yoğun ve kısa bir türdür. Yaşam, edebî eserde her ne kadar kronolojik olarak yansıtılmak istense de esere yansıyan sadece yaşamın zihinde kalan görüntüsü, imgesi olacaktır. Bu nedenle hikâye, düşüncedeki imgenin sadece bir yönüne, önemli bir kesitine odaklanılarak meydana getirilir. Yazar, bu kesiti yansıtırken karakterin geçmişinden ve geleceğinden kopuk bir kurgu meydana getirmez; anı kurgusal kişilerin mâzi ve geleceklerinin de sezdirildiğini geçmiş ve gelecek ile bağlantılı bir kesit olarak yansıtır. Mehmet H. Maraşlıoğlu, Rasim Özdenören'in geçmiş, gelecek ve şimdinin bütününden oluşan an odaklı zaman algısının Bergson'un zaman sistematiğiyle benzeşim gösterdiğini ifade eder.[139] Rasim Özdenören'in anın tanımı, imkânları ve hikâyelerinde kullanım biçimleri hakkındaki yorumları, yazarın sanatında an kavramının önemini yansıtır niteliktedir:

Ân, dar anlıyla, [...] bir yok zamandır. Ânın, gerçeklikte tekabül ettiği bir karşılığı mevcut değildir. Çünkü ân, zamanın, geriye götürülemez olan ve gerçeklikte bulunmayan son dilimidir. O, ancak, bir matematik terimi olarak kavranabilir. Ve mekâna nispetle nokta ne ise, zamana nispetle ân da odur diyebiliriz. Bu böyle olmakla birlikte, öykü yazarken bizim yüz yüze kaldığımız bir başka gerçeklik çıktı karşımıza. Biz, bir insanın yaşadığı bir ânı ifade etmeye çalışırken şu durumla karşılaştık: insanın yaşadığı o bir anlık yaşantı parçası, tarihsel olarak onun geçmişinden kopuk olarak tezahür etmiyor; bilakis, o ân, kendi geçmişini -kendi tarihini- kendi bağrında taşıyor. Diyelim ki, insanın

[137]Rasim Özdenören, "Gerçeği Yeniden Kurmak", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 64-65.
[138]Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara 2014, s. 251.
[139]Mehmet H. Maraşlıoğlu, "Bir Âna Sıkışan Hayat: Rasim Özdenören ve Öyküde Zaman Metafiziği", *Hece,* S: 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 183.

yüzünde belirmiş olan bir anlık tebessümü resmetmek istiyoruz, o tebessüm, fotoğrafta olduğu gibi, geçmişinden yalıtılmış olarak orada durmuyor. O tebessüm, o kişinin o âna değin yaşadığı bütün bir geçmişini kapsıyor. Biz, geriye dönüşlerle, ileriye geçişlerle -ki buna bir bakıma kişinin bilinç altı diye de bakabiliriz- kişinin o anda yüzünde belirmiş olan tebessümün anlamına ulaşmaya çalışırız. Bundan koskocaman bir öykü çıkartılabilir. Hem de tükenmezcesine.. ben, kişinin yaşadığı anları anlata anlata bitiremedim.. üstelik elli yıldır bu işin üstündeyim..”[140]

Rasim Özdenören’in hikâyelerinde anı yansıtma fikri, yazarın hikâyenin anlam derinliğini sağlamak için kullandığı bir araçtır. Sadece bir an içinde beliren olay örgüsü ve karakterler, çeşitli anlatım teknikleri vasıtasıyla sezdirilen geçmiş ve gelecekleri arasında yansıtılarak yoğunlaşır ve yorumsal bir yapı sergilerler. Anı yansıtma fikrinin Özdenören’in hikâyelerine kazandırdığı önemli özelliklerden birinin de kendisinin de ifade ettiği gibi “tüketilmez” olanı sağlaması, kurguyu farklı bakış açıları ve çıkarımlarla okumayı sağlamasıdır. Yazarın modern anlatımın çok yönlü anlam ve ifadeyi sağlayan yoğun yapısını hikâyede anı yansıtmak fikri ile sağladığı düşünülebilir. Nitekim yazarın birçok hikâyesinde anın yansıtılması kurguyu yoğunlaştıran, belirsizleştiren ve yorumsal dikkati uyaran özellikleriyle dikkati çeker.

Rasim Özdenören’in hikâyeleri imgenin hikâyesidir; kaynağını imgeden alan, imgeye yaslanan ve çıkış noktalarını bir imgeden, “yazarın kafasındaki bulutsu nebülözden” alan hikâyelerdir. İmge, Özdenören’in hikâyelerinde bir özü verme çabasının ilk oluşumudur. Yazar, kelimenin çıkış noktasının ilk aşamasının imge olduğunu ve aktarım ihtiyacının imgenin zihinde oluşumundan sonra hissedildiğini vurgular.[141] Yazarın zihninde oluşan imgesel görüntünün hikâyeye dönüştüğünde meydana gelen anlam imgenin bir yansımasıyken okurun zihninde oluşan anlam ise imgenin yeniden yorumlanmasını, yani yeniden yaratım sürecini ifade eder. Rasim Özdenören hikâyeyi oluşturan imgenin devingenliğini şu cümlelerle açıklar:

“Aslında, bir bakıma, yazarın yaptığı anlatılmaz olanın anlatılmazlığını belirtmek değil midir? […] Çünkü onun anlattığı, her okuyucunun kafasında bir kez daha ve yeniden anlatılma ihtiyacıyla karşı karşıya gelmiyor mu? Okuyucu, okuduğu bir öyküyü kendi kendine özetlemeye çalıştığında ortaya çıkan şey aslında, okunan öyküden ilham alınarak meydana getirilmiş yeni bir öyküden başka bir şey midir? […] Yazının kendisi bir yorumdur. Yazarın aklındaki ya da dış dünyadaki gerçekliğin yazar tarafından meydana getirilmiş bir yorumu. Okuyucu o yazıyı okuduğunda, bu kez, kendi kafasındaki yorumu meydana getiriyor. Ne var ki, okuyucunun bu yorumu, bir bakıma, yeni bir ürün

[140]Fadime Özkan, Rasim Özdenören, “Elli Yıldır ‘Ân’ın Peşindeyim”, *Yeni Şafak,* 17 Ağustos 2005. https://www.yenisafak.com/arsiv/2005/agustos/17/kultur.html (Erişim Tarihi: 23.05.2019)
[141]Rasim Özdenören, “Önce İmge mi Gelir, Kelime Mi?”, *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 26.

de sayılabilir: bir önceki metinden ilham alınarak meydana getirilmiş bir ürün. Böylece bu süreç ilânihaye ilerler ve tüketilemez."[142]

Rasim Özdenören bir duygudan, anıdan, düşünceden yola çıkan yazarın zihninde oluşan imgenin anlaşılmasının imkânsızlığını vurgulayarak eseri meydana getiren ilk anlamın yazara mahsus ve sadece yazarın açıklayabileceği bir şey olduğunu, zihinde oluşan imgenin bir ifadesi olan hikâyenin anlaşılma çabasının ise öznel bir anlama ulaşma olacağını ifade eder. Yazının her ne kadar ayrıntılı ve kapsayıcı olsa da içinde eksik bırakılmış bir yönünün olacağını ve bu eksikliğin yazıyı kendiliğinden bir imgeye dönüştüreceğini belirten Özdenören, imgenin kendini okumaya ve anlaşılmaya açmasının o imgeye yaklaşan kişinin kültürel birikimiyle doğru orantılı olduğunu açıklar.[143] Yazarın hikâyeyi oluştururken yola çıktığı imgenin anlamlandırılması, okurun kendi bilgi birikiminden hareketle yeni bir kurgu oluşturmasıdır.

Özdenören'in hikâyelerinde imge, düşüncenin ve yansıtılan gerçekliğin bir sembolü niteliğindedir. Feridun Andaç, Özdenören'in hikâyeciliğinin nirengi noktasının çözülme imgesi olduğunu açıklar.[144] Çözülme imgesi Özdenören'in hikâyelerinde sosyal ve bireysel olarak değerlendirilebilecek iki farklı yönü işaret etmektedir. Türk toplumunun yaşadığı değişim/bunalım sürecinin aile hayatına yansıması, geleneksel ile modern olanın çatışması ve yaşam trajedisi, çözülme imgesinin sosyal boyutlarını işaret ederken insanın trajedisi; ruhsal, fiziki ve manevî çatışmaları, imgenin bireysel yönünü işaret etmektedir.

Hikâyede anlatmak istediği şeyin bir anı yansıtmak, yüzdeki bir gülümseyiş ya da burukluk anını dile getirebilmek kaygısı olduğunu belirten yazar, bu kaygının eserin biçimini ve biçemini de şekillendirdiğini ifade eder.[145] Rasim Özdenören'in hikâyelerini dilde yer yer şiirsel[146] söyleme ulaştıran üslup ve yazım tarzında kullandığı farklı biçimsel yöntemler, yazarın anlatılanı en iyi biçimde verme çabasının ifadeleridir. Özdenören'in hikâyelerinin yapısında, olay örgüsü ve atmosferde yarattığı yenilikler, öykü içi zamanda kronolojik gidişin tepe taklak olması gibi değişimler, geçmiş ile bugünün, düş ile gerçeğin

[142]Rasim Özdenören, "Anlatılmaz Olanın Anlatılmazlığını Anlatmak", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 77-78.
[143]Rasim Özdenören, "Yazı: Gerçeğin İmgeye Dönüştürülmesi", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İstanbul 2014, s. 116.
[144]Feridun Andaç, çözülme kavramını/imgesini şu cümlelerle tanımlar: "Çözülme, toplumsal bir olgunun yansımasıdır. En bireysel durumlarda kendini var edebilen, ortaya çıkan çatışmaları adlandıran, yabancılaşmanın kaynağını gösteren en temel olgudur üstelik, çözülme." Feridun Andaç, "Çözülmenin Durakları", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayıncılık, İstanbul 2007, s. 37.
[145]Rasim Özdenören, "Niçin Yazmak", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 51.
[146]Rasim Özdenören, Ömer Erdem ve Cevdet Karal ile yapmış olduğu bir konuşmada, hikâyelerindeki şiir ağırlıklı pasajları anlatımı daha etkili kılmak için kullandığını açıklar. Bkz. Cevdet Karal, Ömer Erdem, "Rasim Özdenören'le", *Kaşgar*, S. 20, Nisan 2011, s. 142-143.

iç içeliğinden doğan yeni bir ifadeyi oluşturur.[147] Özdenören, edebî eserde durumların en gerçek haliyle yansıtılmasının, gerçeküstücülük ya da "akıldışıcılık" gibi tekniklerin kullanımını zorunlu kıldığını açıklar.[148] Bu anlamda, Rasim Özdenören'in hikâyelerinde kullandığı anlatım tekniklerini de vermek istediği gerçekliği en mükemmel biçimde yansıtmada kullandığı çeşitli vasıtalar olarak nitelendirmek mümkündür.

2.3.4.Hikâyede Modern Anlatım Teknikleri

Hikâyenin kuraldan önce geldiğini ve hikâye kurallarının ancak hikâye okuyarak öğrenilebileceğini açıklayan Rasim Özdenören'in hikâyede anı yansıtma çabası anlatım teknikleri üzerinde de etkili olur.[149] Rasim Özdenören, modernist yazarların insan bilincini ön plana çıkarmak için kullandıkları bilinç akışı tekniğini anı en iyi şekilde yansıtabilmenin bir zorunluluğu olarak kullanır. Birçok hikâyesinde bilinç akışı tekniğini kullandığını vurgulayan yazar, bu yöntemi Avrupa ya da Amerika yazarlarının eserlerini okuyarak taklit yoluyla kendi eserlerinin kurgusuna aktarmadığını, hikâyelerindeki bilinç akışı yönteminin kendine ait olduğunu ifade eder.[150] Özdenören bilinç akışı tekniğini insanın kendisini kavraması hususunda yeni bir deneme ve insanı çevresini kuşatan nesnelerle ilişkisi bakımından bir bütün olarak ifade edebilme çabasının bir ürünü olarak görür.[151] Uzun hikâyelerde anı yansıtmak için kurgu üzerinde düşünen yazar, geniş bir süre içine yayılmış olan çeşitli olayların yine başlangıç noktasına ulaşacağını keşfettiğini ve daha sonraları bu bulgunun adının farklı bir düzlemde "bilinç akışı" olarak adlandırıldığını sonradan öğrendiğini açıklar.[152] Rasim Özdenören'in bazı modern anlatım tekniklerine anlatmayı hedeflediği "anı yansıtma" düşüncesinden yola çıkarak

[147]Rasim Özdenören, "Niçin Yazmak", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 51.
[148]Rasim Özdenören, "Olduğu Gibi Olmak Nasıl Bir Şeydir?", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 81-82.
[149]Rasim Özdenören, "Öykü üstüne Ukalâlık", *Ruhun Malzemeleri,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 163.
[150]"[Bilinç akışı] önceki öykülerde de var ama tam değil. Bunda da [*İmkânsız Öyküler*] tam değil ama var. O yüntem benim kendi yöntemim. Taklit edilmiş değil. Amerika, Avrupa'dan bilinç akımı öykülerini okudum da oradan etkilendim değil. Ta daha lise öyküleri yazarken böyle bir akımdan bile haberim yokken. Ben elimdeki renkli kalemlerle mesela adamın anlatıcıyı diyelim ki kurşun kalemle yazıyorum, kahramanın aklından geçirdiklerini kırmızı kalemle yazıyorum. Efendim bir üst anlatıcı varsa onun ağzından onun gözünden anlatılanı da daha başka bir renkli kalemle yazıyorum. Bunun elimde ta o yıllardan kalma bir tek örne[ği] kalmış." Bkz. Eyyüp Güneş, *Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Gelenek-Modernizm Çatışması,* Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adıyaman 2014, s. 116., Ahmet Sait Akçay ise yazarın bilinç akışı tekniğini kullanmasını Faulkner etkisi olarak yorumlar: "Ayrıca, Özdenören'de Faulkner etkisini de yadsımamak lâzım. Özellikle de bilinçakışını sıkça kullanması, iç seslerle öyküleri örmesi Özdenören'in yenilikçi tavrını bize göstermektedir." Bkz. Ahmet Sait Akçay, "Modernist Kuşağın Metafizik Açılımı: Rasim Özdenören", *Yeni Şafak Kitap,* S. 7, 5 Temmuz 2006, s. 10.
[151]Rasim Özdenören, "Romanda Üçüncü Boyut", *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 108.
[152]Rasim Özdenören, "Öykü Yazmak", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 190.

ulaştığı düşünülürse, tekniğin onun eserlerinde özü yansıtmanın bir vasıtası olduğunu söylemek mümkündür.

Olaya dayalı serim, düğüm ve çözüm bölümlerinden oluşan hikâye tekniğini Ömer Seyfettin'in eserlerini okuyarak öğrendiğini belirten Rasim Özdenören, ilk hikâyelerini Ömer Seyfettin'den öğrendiği yöntemlerle kaleme almış olduğunu fakat özgün hikâyelerini kaleme alırken insan hayatının başlangıç ya da bitiş noktalarını tespit etmenin mümkün olmadığını, hikâyenin ise bir başlangıç ve sonunun olması gerektiğini düşünerek hikâyenin de tıpkı hayatta meydana gelen olaylar gibi birden bire olup bitmesi gerektiği sonucuna ulaşır.[153] Rasim Özdenören'in hikâyelerinde zaman kronolojisi sonuçtan başlayarak olay/durumun gelişimini vermek, hâl içinde kurgusal kişinin bilincinden geçmişi ya da bir duyguyu/düşünceyi aktarmak, herhangi bir zaman kronolojisine başvurmadan, hâl içinde bir durumu veya atmosferi yansıtmak ve hayata öykünen şekliyle olağanüstülükle sonuçlanmayan, okurun zihninde devam edebilecek sonsuzluk/sonuçsuzluk olarak özetlenebilir.

Zamanda kırılma noktalarının ve değişimin hikâye kurgusunda gerçekliği yansıtmak için zorunlu olduğunu bildiren yazar, kronolojik kurguda Ömer Seyfettin'in hikâyeleri vasıtasıyla tanımış olduğu olaya dayalı hikâyenin ve Çehov tarzı hikâye tekniklerinin kendi estetik zaman algısıyla uyuşmayan yönlerini şu cümlelerle açıklar:

> "Başı ve sonu kesinkes belirlenmiş bir öykü geleneğini Ömer Seyfettin'i okuyarak bu işe girişmiştim. […] Bu başın ve sonun belirlenmesinde bana Çehov'un öyküleri de yetmiyordu. Çünkü onun öyküleri de, son tahlilde determinist bir şema içinde yer alıyordu: başı ve sonu belli, her şey belli bir nedensellik içinde akışıyordu. Oysa yaşadığımız hayatın, hiç de böyle deterministik bir şema içinde akışmadığını biliyorduk. Yaşadığımız hayatta olaylar (veya olgular) pat diye başlıyor ve pat diye bitiyordu. […] Öyleyse gene de, ilk elde algı alanımıza pat diye düşen bir olayın öyküsünü yazacaksak, ona pat diye bir yerden başlayabilmeliydik. Öyle yapmaya karar verdim. Daha sonraları günümüz Amerikan öyküsüyle karşılaştığımda, başta Hemingway olmak üzere neredeyse bütün Amerikan öykücülerinin böyle yapmakta olduklarını gördüm."[154]

Necip Tosun, Rasim Özdenören'in hikâye kurgusunu hayata yaklaştırma hususundaki yaklaşımıyla Faulkner ve modernistlerin anlatıda kurguyu sonlandırmayıp okur zihninden devam etmesini sağlayan yaklaşımları arasında bağdaşım kurar.[155] Hikâyenin ardı ardına sıralanmış olaylar dizisi olamayacağını, olaya dayalı eserler okumak isteyenlerin Proust, Joyce ve Woolf'un eserlerinde hiçbir şey bulamayacağını

[153]Rasim Özdenören, "Başı ve Sonu", *Yazı, İmge ve Gerçeklik,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 71-73.
[154]Rasim Özdenören, "Başı ve Sonu", *Yazı, İmge ve Gerçeklik,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 71-72.
[155]Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 284.

vurgulayan[156] Rasim Özdenören, edebî eserde an içindeki yaşam kesitinin yansıtılmasını, "olaysız olayı anlatma" olarak nitelendirir ve görüşlerini şu cümlelerle açıklar:

> "Bana göre öykü yazmak böyle bir şey olmalı: bahçesinde gül devşiren bir kadının dışardan bir bakmayla anlatılmaya değer bir yanının bulunmadığını sanabiliriz. Ama öykücü, o durağanlığın, devinimsizliğin, başı ve sonu belli olmayan bir gül toplama sürecinin içinde, dahası o sürecin bir tek anı içinde bütün bir hayatın gizli bulunduğunu bize gösterebilir. Bu hayatın içine hiçbir entrikanın heyecanı girmemiş olabilir, bu hayat hiçbir suçla ilginç kılınmamış olabilir, ama o hayat bir insan tarafından yaşanmışsa, yaşanıyorsa, bir başına bu durum, bu demektir ki onun yaşanabilir olması durumu, orada anlatılması gereken bir dramın bulunduğunu bize duyumsatabilir. Bu tür öykünün özetlenmeye gelmez oluşu da, içinde entrikanın ve devinimin bulunmayışıyla ilişkilendirilmelidir. Ortada yalnızca bir anlatım vardır, başka hiçbir şey değil.."[157]

Rasim Özdenören yazının asıl amacının hayatta içkin bulunan anlamı keşfetmek ve keşfedilen anlamı dile getirmek olduğunu düşünür.[158] Yazarın denemelerinde olduğu gibi hikâyelerinde de düşünsel ve tematik olarak hayatta mevcut bulunan anlam katmanları üzerinde yoğunlaştığını söylemek mümkündür. Edebî eseri hem somutlama hem de soyutlama süreci olarak niteleyen yazar, bu süreçlerin sanatın kendinde içkin olarak bulunduğunu, sanat, varlık, evren ve insanın varoluş hikmeti üzerine düşünenlerin edebî eserde mevcut bulunan bu potansiyel anlamları ifşa etmelerinin gerektiğini ifade eder.[159] İfşa edilen anlamların eseri tek bir anlayışa indirgemeyeceğini belirten Özdenören, edebî eserin bakış açılarına, kültürel yapıya ve ilmî donanıma göre şekillenebilecek ve her okuyuşta yeni anlamlar çıkarılabilecek derinliğini vurgular. Yazıda dile getirilmiş olan hayattaki mevcut anlamların her zaman açıkça tespit edilmesinin mümkün olmayacağını bildiren yazar, "o zaman yazılı metnin kendisi, başka bir yazının önünde, kendisinden anlam çıkartılabilecek yeni bir nesne haline gelir"[160] diyerek, anlamın metinlerarasılık yönünü işaret eder. Yazının hayattan daha fazla anlam içerebileceğini savunan Rasim Özdenören'in düşünceleri, gerçek ve kurmaca bağlamında dikkate değer niteliktedir:

> "Yazıda yalnızca yaşanan değil ve fakat yaşanmayan ve salt tahayyül âleminde olan (fantezi) da varbulunmaktadır. Yazının fanteziye müracaat ederek ortaya koyduğu anlam, aslında çokanlamlılığa yol açar ve belki de yazı bu yoldan çokanlamlılığa yol açsın diye fanteziye başvurulur. Böylece yazıda içkin olan söz konusu anlam katmanlarının tümü yeniden keşfedilmek üzere kendini hazır tutar. Öte yandan hayatın kendisinde metafor yoktur. Ama yazının bizatihi

[156]Rasim Özdenören, "Öykü Yazmak", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 191.
[157]Rasim Özdenören, "Öykü Yazmak", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 191-192.
[158]Rasim Özdenören, "Hayat ve Yazı", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 83.
[159]Rasim Özdenören, "Sanat Ürünündeki Amaçlanmamış Anlamları Dile Getirmek", *Köpekçe Düşünceler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 23.
[160]Rasim Özdenören, "Hayat ve Yazı", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 83.

varlığı bir metafor olayıdır. Bu açıdan da, yazının tüketilemeyecek anlam katmanlarıyla yüklü olduğunu söyleyebileceğiz demektir. Hayatın kendiliğinden dili yoktur, ona insan (dil dolayımından) anlam izafe eder. Ona izafe edilen anlam da kendiliğinden metafor (istiare) oluşturur."[161]

Hayat gerçekliğinin yazarın zihninde büründüğü derinlikli anlam, edebî esere sanatın dili ve teknikleriyle yansıtılır. Edebî ürünleri hayattan ayıran da gerçekliği tek bir cepheden algılamayı engelleyen sanatsal söylem ve tekniklerdir. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde kullandığı söylem çeşitliliği ve sembollere yüklediği anlam yoğunluğu hayatın gerçekliğini derinleştirir. Bazı hikâyelerinde düşüncenin ve anlamın anlatı bünyesinde tamamlanmayan, farklı metinlerle kurulan ilişkiler vasıtasıyla açıklanabilen/anlaşılabilen çok katmanlı yapısı, Özdenören'in hikâyeyi ham gerçeklikten ve tek anlamlılıktan sıyırarak edebî gerçekliğin çok anlamlı dünyasında şekillendirdiği gösterir.

Eserlerinin yapı ve kurgusunu da üç ayrı başlık altında tasnif ederek hikâyelerinde yansıttığı kurgunun sadece bir kategoride sınıflandırılmaması gerektiğini vurgulayan Rasim Özdenören, şu açıklamalarıyla kullandığı yapı ve içeriğe yönelik tekniklerin de bir ipucunu verir:

"Efendim ben birkaç tarzda hikaye yazıyorum. Bir, durum hikayesi. [...]Bir tek durum, bir hareket, bir gülüş, bir tavır, bir an.. bunu vermeye çalışıyorum. İkincisi belli bir sosyal olayı belli bir enstantane de durdurup o enstantane içinde yansıtmaya çalışıyorum. Üçüncü bir tarz olarak da bazı hikayelerde kendine mahsus bazı 'bildirileri' vermek istiyoruz. Bu üçüncü tarzda ki anlamıyla bildiri değdim şey diğerlerinde yok anlamında değil. Ama var anlamına da gelmiyor elbet. Bu çok çelişkili gibi görünen sözlerimi kavramaya çalışmalı."[162]

Rasim Özdenören'in birinci kategoride değerlendirdiği durum hikâyeleri, olağanüstü eylem veya durumların değil; insanî olan, hayatta da karşılığı bulunan kesitlerin aktarılmasıdır. "Tutuk" hikâyesinde gece geç saatlerde pencereden bakan bir kadının yalnızlık ve yaşlılık duygularının yansıtılması veya "Güller" hikâyesinde geçkin bir kızın bahçesinde gül devşirirken bilincinden geçenler vasıtasıyla hayatının hazin yönünün anlatılması Özdenören'in ifade ettiği birinci kategoriyi oluşturur. İkinci kategoriyi ise yazarın toplumsal meseleler üzerinde yoğunlaşan "Çok Sesli Bir Ölüm", "Arasat", "Çatışma" gibi hikâyeleri oluşturur. Yazarın sınıflandırmasında dikkati çeken

[161]Rasim Özdenören, "Hayat ve Yazı", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 83-84.
[162]Mehmet Maraşlıoğlu, Âlim Kahraman vd., "Hikaye Üstüne Oturum", *Mavera*, C. 4, S. 46, Eylül 1980, s. 54.

üçüncü kategorinin "bildiri" özelliği, genellikle dinî- tasavvufî temalarıyla ön plana çıkan hikâyelerinde tespit edilebilir.

Rasim Özdenören, anlam bütünlüğü kendi içinde tamamlanan, içinde boşluk bulunmayan edebî yazının çiğ ve yavan olduğunu, okuyucunun hayal dünyasında hiçbir kapı açmadığını belirtir.[163] Okunan metni anlamlandırma sürecinde okurun aktif olması gerektiğini vurgulayan Özdenören, metinde anlamsal boşluklar bırakmanın bir yöntemi olarak tamamlanmamış bir cümleyi üç nokta ile bitirişi örnek gösterir.[164] Hikâyenin, tıpkı hayat gibi "pat diye" başlayıp "pat diye" bitmesi gerektiğini vurgulayan Özdenören, hikâyelerini hayatın akışına uygun şekilde devam eden bir bitişle sonuçlandırarak ve eserde anlamsal boşlukları sağlayacak yöntemlere yer vererek okurun hayal gücünü canlı tutmayı ve hikâyenin kâğıt üzerinde bittiği yerde, okurun zihninde devam etmesini sağlamayı amaçlar. Edebî eserde söylenen kadar söylenmeyenin de anlamın bir parçası olduğunu vurgulayan Özdenören'in yazıda anlamı oluşturan bir bütün olarak, söylenen ve söylenmeyene dair yorumları dikkat çekicidir:

> "Edebiyat yazarının işiyse, her hâlükârda dolayıma başvurmaktır. Onun doğrudan anlattığı sanılan şey bile aslında bir dolayımın ürünüdür. İşte orada, söylenenler kadar söylenmeyenler de anlam taşır. Söylenenlerin anlamından söylenmeyenlerin anlamına ulaşılabildiği gibi, söylenmeyenlerden hareket edilerek söylenenlerin anlamlarına da ulaşılabilir. Bu durum, aslında, bizatihi yazının bir sanat olma ırasından doğar. Bir tabloda kullanılan renkler olduğu gibi, kullanılmayan renkler ve kullanılan figürler olduğu gibi kullanılmayan figürler de bulunur ve hem kullanılanlardan, hem kullanılmayanlardan anlam çıkartılır."[165]

Özdenören'in hikâyelerinde söylenen kadar söylenmeyen de anlamın önemli bir yönünü işaret eder. Edebî eserde yapısal olarak kısalığın ve yoğunluğun kendiliğinden bir metafor oluşturduğunu belirten yazar, sözü uzatmadan söylemenin anlam yoğunluğuna yol açtığını ve metaforu insanların kendi birikimlerine göre çoğaltarak öldürmeden yaşattıklarını belirtir. Bir şey söylemeyen uzun yazı yerine, söyleyeceği şey asırlarca tüketilmeyecek olan kısa yazıyı tercih ettiğini belirterek anlam yoğunluğunun edebî metni ebediyete ulaştırabileceğini vurgulayan yazar, eserde duygu ya da düşünceyi kahramanlar vasıtasıyla dile getirmeden, atmosfer aracılığıyla ve çeşitli sembollerle okura sezdirir.[166] Bu anlamda söylenmeyen, söylenenin tamamlayıcısı olarak eserde yerini alır.

---

[163]Rasim Özdenören, "Yazı ve Boşluk", *Yazı, İmge ve Gerçeklik,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 107.
[164]Rasim Özdenören, "Yazı ve Boşluk", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 107.
[165]Rasim Özdenören, "Susan Yazar", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 121.
[166]Rasim Özdenören, "Kısa Yazı", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 127.

2.3.5.Hikâyede Varoluşçuluk ve İnsan Tasavvuru

Rasim Özdenören, evrensellik kavramı hakkındaki görüşlerini geniş kapsamıyla edebiyata ve özellikle roman türüne dayandırarak çeşitli cepheleriyle açıklar. Yazarın edebî eserin evrenselliği hakkında yapmış olduğu açıklamaların ve evrenselliğe ulaşma ölçütlerinin kendi sanatında da karşılığının bulunduğunu, yerli ve kültürel unsurlardan yola çıkarak evrensel ve insanî olanı yansıtmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Nitekim, Şaban Sağlık da Rasim Özdenören'in hikâye sanatındaki odak noktasının yapı ve teknikten ziyade insanın kendisi ve insanî ilişkiler olduğunu bildirir.[167] Sanatın millî bir öze sahip olduğunu vurgulayan Rasim Özdenören, edebî eserde evrensel olana ulaşmanın ilk şartının insanî ve millî olanı anlatmak olduğunu ifade eder.[168] Özdenören, kendi sanatında da edebî eseri evrensel yapan insanî ortak noktaları yansıtır.

Rasim Özdenören, edebî platformda Müslümanca tavrın önemi üzerinde durur ve bu tavrın hikâye karakterlerinden yazarın bakış açısına yansıyan açılımını "insan" eksenli olarak değerlendirir. Hikâyeleri ve fikirleriyle Türk edebiyatının İslam düşüncesi çerçevesinde eserler veren yazarları arasında değerlendirilen Özdenören'e göre Müslüman, saraya ya da çöplüğe Müslümanca bir tavır ve bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Yazar, Müslümanca tavırla meyhane ve yatak odasına girebilir çünkü o neyi gözlemlemesi gerektiğini bilmektedir.[169] Rasim Özdenören, Müslüman yazar hakkında yapmış olduğu açıklamalarla İslâmî düşüncenin yazar için bir engel olmadığını; Müslümanca tavrın yazarın bakış açısına, olaylara, zamana, mekâna ve şahıslara derinlikli bir yaklaşım kazandırdığını belirtir. İslam'ın insanı zaafları ve iyi yönleriyle kuşatan bütüncül yaklaşımı Müslüman yazarın perspektifinde de kendini göstermekte, insan ve insana dair, insanla anlam kazanan her unsur Müslüman'ın bakışından esere yansıtılmaktadır. Hikâyelerinde bir insandan yola çıkarak insanlığın hallerini dile getiren Rasim Özdenören'in insana dair yapmış olduğu açıklamalar Müslüman yazarın insana bakış açısını göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

> "İnsan gövdesinin mayası çamurdandı, ama çamura kutsal ruhtan üflenerek can verildi. Böyle olunca, insan çamura bulanmış olsa da, onun canında gömülü duran kutsal, orada ikamet etmeye

[167]Şaban Sağlık, "Biçim ve İçerik Bağlamında Rasim Özdenören Öyküsünün Geçirdiği Evreler", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 142-143.
[168]Rasim Özdenören, "Edebiyatta Evrensellik Sorunu", *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 87.
[169]Rasim Özdenören, "Öykü Üstüne Ukalâlık", *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 162.

devam edecektir. Biz, bir bakıma, işte, o çamura belenmiş insanın içinde, orada, hiç ölmeden duran o ruhu, dilimizin döndüğünce dile getirmeye çaba gösterdik."[170]

Rasim Özdenören, insanın maddî ve manevî olarak bulandığı tüm çamurların ötesinde olan ruhun hikâyesini kaleme almaktadır. İnsanda saklı bulunan ruhu dile getirirken zaaf ve meziyetleriyle insanı bir bütün olarak kavramakta ve Müslümanca bakış açısıyla irdelemektedir. İnsanların ortak değerler etrafında buluştuğuna inanan yazar, yüzlerce yıl önce yükselmiş bir vahiy sesine kulak veren, bu sesin içinde kendi insanî anlamını arayan ve bulan insanın bugün yine aynı ses içinde anlam arayışının devam ediyor olmasını insanın bilgelik yolundaki ısrarının bir işareti sayar.[171] İnsanî olanı anlatırken Müslümanca bakışın insana yüklediği derin anlam evreninden hareket eden yazar, evrensel değerler bütününde insanın nâkıs yönlerinin varlığına da aynı bakış açısıyla temas eder. İnsanın yüceliğinin[172] aslında onun çamuruyla ruhunun buluştuğu yerden fışkırdığını ve insanın anlamının çamurla ruhun buluşmasıyla varlık alanına çıktığını ifade eden yazar, insana bakış açısıyla tasavvufî düşünce sistemine yaklaşır.

Tasavvufî düşünme tarzının Müslümanca düşünmenin has biçimini ortaya koyduğu görüşünde olan Rasim Özdenören, Müslümanca düşünmenin bir özelliği olarak her şeyin zıddıyla mümkün olabileceğini belirtir ve bu zıtlığı Allah'ın isimleri arasındaki mevcudiyetle açıklar.[173] Müslüman insanın kusursuz olacağı ya da Müslüman yazarın edebî eserde bazı mekân ve konulara değinemeyeceği gibi sorunlara Müslümanca bir bakış açısı getirir. Müslüman insanın zıtlıkları bünyesinde barındırabileceğini bildiren Rasim Özdenören, idealize edilmiş Müslüman kimliğinin insanı melekleştirdiğini, oysa insanın fıtratında mevcut bulunan özelliklerin yok sayılamayacağını belirtir ve Müslüman'ın da çatışma yaşayabileceğini vurgular.[174] Özdenören'in Müslüman için belirlediği çatışma alanlarını[175] tasavvufî anlayışla kaleme aldığı hikâyelerinde açıkça tespit etmek mümkündür.

---

[170]Cevdet Karal, "Bilincin Öyküleri", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayıncılık, İstanbul 2007, s. 61.
[171]Rasim Özdenören, "Teşekkür Konuşması", *Kitap Postası,* S. 13, Nisan 2006, s. 3.
[172]Rasim Özdenören'in "insan yüceliği" fikrinin Faulkner'in eserlerinde insanı ön plana alan yaklaşımıyla benzeştiği söylenebilir. Nitekim Bülent Ata'nın şu cümleleri, yazarın Faulkner'a bakış açısını vurgulamak bakımından önemlidir: "[Rasim Özdenören] en başta Sezai Karakoç ve Cahit Zarifoğlu okumamı istedi. Sonra Dostoyevski'yi Faulkner'ı hediye etti. Faulkner gibi insanı yüceltmek için yazmayı öğütleyerek." Bkz. Bülent Ata, "Rasim Abi Diyebilmek...", *Kitap Postası,* S. 13, Nisan 2006, s. 21.
[173]Rasim Özdenören, "Bilgisizlik İçindeki Bilgi", *Köpekçe Düşünceler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 33.
[174]Rasim Özdenören, "Çatışma", *Köpekçe Düşünceler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 116-118.
[175]Rasim Özdenören, Müslüman için çatışma alanı oluşturabilecek konuları şu başlıklar altında toplar: Kişi ile nefsi (kendisi), kişi ile kişi, kişi ile dünya, kişi ile şeytan, kişi ile üst değerler. Bu alanlarda ortaya çıkabilecek çatışmaları ise şu kategorilere ayırır: Trajik çatışma, etik çatışma, hak-batıl veya hayır-şer çatışması (dramatik çatışma). Bkz. Rasim Özdenören, "Çatışma", *Köpekçe Düşünceler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 117-118.

Rasim Özdenören, edebî eserin insana dair gerçekliği yansıtan duygu ve düşünce cephesiyle çeşitli toplumlar arasında ortak bir yön oluştursa da eserde mevcut olan duygu ve düşüncenin her toplumun kendi kültürel yapısına göre değerlendirilebileceğini açıklayarak eserde dile getirilen evrensel tema ile eserin ait olduğu kültürel çevreyi birbirinden ayırır.[176] Edebî eser, insanî yaklaşımlarıyla evrensel olanı yansıtmakta fakat kültürel kodlar ve edebî eseri meydana getiren değerler bakımından millî bir kimlik taşımaktadır. Edebiyatta evrensel olanın insandaki evrensel özle ilgili olduğunu vurgulayan Rasim Özdenören, evrenselliğin temelini İslam'a dayandırır ve insana ait olup İslam'ın dışında kalan hiçbir beşerî duygunun bulunmadığını ifade eder.[177] İslamiyet'in insana bakış açısı ve değer yargılarıyla şekillenen bu anlayış, yazarın insan tasavvurunda bütüncül bir yaklaşımın hâkim olduğunu göstermektedir. Özdenören'in hikâyelerinin ana unsuru olan insan, tüm beşerî zaaf ve meziyetleriyle insanlığın evrensel yönlerini temsil eder. Özdenören'in edebiyatta evrensellik düşüncesini oluşturan insan kavramı, hikâyelerinin ana unsuru olan insana yaklaşımını da açıklamaktadır.

Rasim Özdenören "bir hikâyesi olmak" düşüncesini bilince ve tarihe sahip olmakla özdeşleştirerek hikâyenin konusunun ne olup ne olamayacağı hususunda bazı düşünceler geliştirmiştir. Bir nesnenin ya da hayvanın öyküsünün olmasının ancak "insanbiçimci" bir yaklaşım olduğunu vurgulayan yazarın insan dışındaki canlıların ve nesnelerin hikâyesinin niçin yazılamayacağına dair görüşleri dikkat çekicidir:

> "Nesnenin, ya da hayvanın öyküsünün olamayacağını, olmayan bir öykünün de zaten yazılamayacağını söylüyoruz. Öyküsü olmak, burada, tarihi olmakla, o da değişmeyle ve evrilebilmeyle eşanlam taşıyor. Oysa bir nesne veya hayvan, neyse o olarak kalır. Neyse o olarak kalan bir şeyin de öyküsü olmaz. Ama teorik olarak, yalnızca bilinç olarak yaşayan, yani elleri, kolları olmayan, dolayısıyla kendiliğinden hareket edemeyen ama bilinç taşıyan bir insanın öyküsü her zaman mümkündür. Bilinçli olmak, bilinç düzeyinde bir hareketi, değişmeyi tazammun eder. Bir başına bilinçle (düşünme biçimiyle) insanın dış dünyaya müdahalesi ve onu değiştirmesi de söz konusudur. Bütün bunlar da, öykünün imkânlılık sınırları içine girer. Oysa bilinçten yoksun bulunan bir nesnenin ve bir hayvanın, duran ve durağan bir şey olarak bir öyküsü yoktur."[178]

Hikâyenin, statik bir konumda bulunmayıp çeşitli anlam katmanlarıyla "tüketilmez" bir yoğunluk kazandığını vurgulayan Rasim Özdenören, hikâyesi olanın devingenliği işaret ederek "bilinç ve değişimi" hikâyenin iki önemli şartı kılar. İnsan bilinci, algı ve anlamlandırma yeteneğiyle gerçeğe müdahale edebilir. Statik konumda

[176]Rasim Özdenören, "Edebiyatta Evrensellik Sorunu", *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 34-35.
[177]Rasim Özdenören, "Edebiyatta Evrensellik Sorunu", *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 35.
[178]Rasim Özdenören, "Kül Tablasının Öyküsü", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 185.

olmayan insan ve bilinç, görüneni algı yoluyla değiştirebildiği gibi kendi de değişim yaşar. Hikâyeyi oluşturan da bu değişimin yarattığı çatışma, trajedi, düşünce ve duygulardır. Hayvanlar ve nesneler idrak ve müdahaleden soyutlanmış varlıklardır. Geçmişe, kimliğe ve herhangi bir düşünceye sahip değildirler. Bu nedenle, Rasim Özdenören'in eserlerinde nesneye ve hayvana sadece insan bağlamında yer verilir. İnsanı çeşitli cepheleriyle hikâyelerinde merkez konuma yerleştiren Rasim Özdenören'in hikâyelerinin temel hareket noktasını insanî konular oluşturur. Nitekim, Nazif Gürdoğan'da Rasim Özdenören'in sanat ölçütünü şu cümlelerle açıklar:

> "Rasim Özdenören için sanat, ruhun yumağındaki açmazları, çatışmaları ve çıkmazları büyük bir yalınlık içinde bütün boyutlarıyla ortaya koymasını başardığı ölçüde sanattır."[179]

İnsanı merkeze alan ve insanın iç dünyasına eğilen Özdenören'in hikâyelerinde eşya ve insan dışındaki canlılar, insanı çevreleyen, insanla var olan ve insanî olanı yansıtan özellikleri ve konumlarıyla yer alırlar. İnsan odaklı bir yaklaşımla eserlerini kaleme alan yazar, olaylar silsilesinin ve entrikanın değil insana ait gerçekliği anlatmanın peşindedir.

Rasim Özdenören, Faulkner'in yazmakla tükenmeyecek olan insanın dünyasına eğildiğini belirterek, insan dünyasının her defasında baştan yazılabilecek olan derin ve zengin yönünü işaret eder.[180] İnsanın doğasını, trajedisini ve yaşam mücadelesini hikâyelerinde ön plana çıkaran Rasim Özdenören, daima insanın durumundan hareketle insanlığa ait olanı yansıtır. Yazar, eserlerinde tip yaratma çabasının olmadığını, bireye yaslanan hikâyelerinde olaylardan çok insanî ilişkileri anlattığını şu cümlelerle açıklar:

> "Benim yazdığım öykülerde, ben roman denemedim ama, bizim öykümüzde tipler önde değildir, ilişkiler vardır. Bu, bireyin kendisiyle olan ilişkisi olabilir; birey birey arası ilişkiler olabilir, ama ilişkiler öndedir. Biz tip anlatacağız diye yola çıkmıyoruz ama bir ilişki üzerine bir öykü kurabiliyoruz. Bir aşk ilişkisinde ne bileyim kişiyle, bireyle gelenek ilişkisi vardır, o ilişkilerin içer[i]sinde tipler berrak veya flu çıkabilir veya çıkmayabilir. Ama benim derdim zaten tipleri anlatmaktan çok -tipleri bir veri diye kabul ediyoruz- onları anlatmaktan çok ilişki biçimleri beni ilgilendiriyor."[181]

Edebiyatın maddî ve manevî değerlerin ruhunu taşıdığını/taşıması gerektiğini sık sık vurgulayan yazar, hikâyelerinde insanı ruh cephesiyle ve ilişkileriyle ele alır. Edebî eserde gerçekliğin derin, yoğun ve tüketilemez olan katmanlarını sağlayanın ruh

---

[179]Nazif Gürdoğan, "Hayatı Edebiyatla Bütünleştiren Sanatçı", *Kitap Postası*, S. 13, Nisan 2006, s. 15.
[180]Rasim Özdenören, "Hep Aynı Öykü", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 197.
[181]Şeref Yılmaz, Âlim Kahraman, vd., "III. Oturum: İyi Bir Edebiyat Ürünü Okuyucusuna Sonsuzca Açıktır", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 183.

olduğunu belirten Özdenören, insan ruhunun ve kalbinin öyküsünün yeni kalıplara girerek daima sürekliliğini devam ettireceğini belirtir.[182] Özdenören'in anı yansıtmak düşüncesiyle ve insanı bir bütün olarak kavrayan bakış açısıyla kaleme aldığı hikâyelerinin konusu olaylar ve entrikalar değil, hayatın içinde kalbi, ruhu ve trajedisiyle var olan insanın kendisi ve insanî ilişkilerdir.

Rasim Özdenören, edebî eserde insanın yansıtılmasını "aşkınlık" düşüncesine dayandırır. Yazar, İslam'ın insanı tek bir faktöre indirgemeyip ona çok yönlü boyutlar kazandırdığını ve İslam düşüncesinde insanın melekten üstün ya da hayvandan aşağı olabilen beşerî özelliklerle ele aldığını vurgulayarak varoluşçuluk çizgisinden ayrılmakta ve İslâmî düşüncenin insan tasavvuruna yaklaşmaktadır.[183] Varoluşçu düşünceye göre insan kendinden ibarettir. Özdenören bu durumu kısır bir döngü, insanın kendine mahkûm edilmesi olarak nitelendirir ve insanın yaradılış amacına doğru yöneltilmesinin sonsuz bir aşkınlık noktası olabileceğini vurgular.[184] Özdenören varoluşçuluk felsefesinin insanı kendinden ve yapıp etmelerinden ibaret bir varlık olarak gören, ruhu maddeye indirgeyen anlayışı karşısında insana İslam'ın değer yargılarıyla bakmakta ve hayatın yansıması olan eserde de insanın aşkın bir amaca yöneltilmesinin gerekliliğini vurgulamaktadır.

Türk edebiyatının temel kaynağının İslam kültürü olduğunu ve meydana getirilen eserin de İslam kültürüyle yoğrulmuş olan toplumun ürünü olduğunu açıklayan yazar, varoluşçuluğu Sartre ve çağdaşlarının yönelimlerinden ayrı bir çizgiyle eserlerinde yansıtır.[185] Yerli kültürün öz değerlerinden yola çıkarak Türk insanının iç ve dış dünyasına yönelen Rasim Özdenören'in hikâyelerinde varoluş düşüncesi insanın kendini, maddeyi ve metafiziği "idrak" biçimleriyle açıklanabilir. Özdenören'in Tanrısal kabulleriyle varoluşunu gerçekleştiren hikâye kişilerinin yazarı Soren Kierkegaard'ın[186] varoluş felsefesine yakınlaştırdığı söylenebilir. Nitekim, Özdenören'in Albert Camus'un

[182]Rasim Özdenören, "Hep Aynı Öykü", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 198.
[183]Rasim Özdenören, "1980 Sonrası Edebiyat Ortamı", *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 70.
[184]Rasim Özdenören, "Aşkın Edebiyat", *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 19.
[185]Asım Öz, "Rasim Özdenören'le Gül Harmanı Mevsimini Çağırmak", *Umran*, S. 158, Ekim 2007, s. 14.
[186]Soren Kierkegaard, insan benliğinin (varoluşunun) Tanrı bilinci etrafında şekillendiğini ve bir amaç etrafında geliştiğini şu cümlelerle açıklar: "Ben, kendi kendine bağlanan ve kendi olmak amacını taşıyan -ki bu, ancak Tanrı'ya bağlanmakla gerçekleşebilir- sonsuzun ve sonlunun bilinçli sentezidir. Bkz. Soren Kierkegaard, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk,* (çev. M. Mukadder Yakupoğlu), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2010, s. 40.
Meral Demirel ve Bahtiyar Aslan da Rasim Özdenören'in hikâyelerinde Soren Kierkegaard'ın varoluşçuluk düşüncesinin bulunduğunu açıklamışlardır. Bkz. Meral Demirel, "Rasim Özdenören'in Öykülerinde Trenle İstasyonun İşlevi ve Simgesel Değeri", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 121., Bahtiyar Aslan, "Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde İnsanın Kendini İdrak Biçimleri", *Rasim Özdenören'e Armağan*, Değişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 33.

Sisyphos efsanesine dair reddedici bakış açısı da onun insan ve varlık hakkındaki düşüncelerinin Tanrı eksenli bir yaklaşıma dayandığını göstermektedir.[187]

Rasim Özdenören, İslâmî çerçevede oluşturulmuş bir edebî eserde insanın aşkınlığının sağlanmasının "ben"e, eşyaya, zamana, mekâna, hayata ve ölüme Müslüman'ın bakış açısının sirayet ettirilmesiyle mümkün olacağını ve bu olguların hepsinin Müslüman insanın hayat içindeki gerçek tavrına göre değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder.[188] Özdenören'in İslâmî edebiyat kapsamında açıklamasını yapmış olduğu aşkın insan fikrini ve kavramlara bakış açısını bizzat kendi hikâyelerinde bulmak mümkündür. Aşkınlık fikriyle insanı metalaştıran varoluşçu düşünceden ayrılan yazar, hikâyelerini kaleme alma amacını şu cümlelerle açıklar:

> "Ben, bu öyküler okunduğu zaman, insan kendisini yücelmiş hissetsin istiyorum. Ruhen yüceldiğini, beyinsel olarak yüceldiğini hissetsin istiyorum. Onun konusu her ne olursa olsun… İster bir cinayet olsun, ister 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 hissetsin."[189]

1950'li yıllarda Türk edebiyatında nihilizm ve varoluşçuluk düşüncesiyle kaleme alınan eserler yoğunluk kazanır. Rasim Özdenören, varlık düşüncesine bakış açısı ve eserlerinde yaratmak istediği algıyla bu yılların Sartre ve çağdaşlarının varoluş felsefesini benimseyen yazarlarından ayrılır. Atasoy Müftüoğlu, bu ayrımın yazarın yazma faaliyetini "siyasal bir sorumluluk" olarak gören bakış açısından kaynaklandığını bu düşüncenin de Özdenören'i "entelektüel gelenek içerisinde yer alan kendisinden önceki isimlerin" bakış açılarından ayırdığını ifade eder.[190] Cihan Aktaş ise yazmanın bir sorumluluk olduğunu belirten Rasim Özdenören için yazının bir emek işi olduğunu fakat bu emeği değerli kılanın yazarın içinde bulunduğu toplumun ve kültürün ana meselelerini kavrama yeteneğinin ve bu bağlamda bir sorumluluk üstlenme çabasının olduğunu, Rasim Özdenören'in bu kavrayışı "metafizik derinlik" olarak adlandırdığını ifade eder.[191] Özdenören'in insana, eşyaya ve toplumsal meselelere bakış açısı, yazarı hem ideolojik hem de sanatsal anlamda kendinden önceki kuşağın yönelişleriyle fikrî bir ayrıma götürür. Özdenören'in 1950 kuşağının öykü anlayışını yansıtan *Hastalar ve Işıklar* adlı

[187]Rasim Özdenören, Camus'un Sisyphe efsanesindeki çıkış noktalarını ve kabullerini, hayatın saçmalığı ve insan için bir yük olması, insanın Allah tarafından yaratılmış olmayıp tesadüfî güçler tarafından dünyaya fırlatılmış olması olarak belirler ve Camus'un düşüncelerini reddettiğini açıklar. Bkz. Rasim Özdenören, "Sanat Ürünündeki Amaçlanmamış Anlamları Dile Getirmek", *Köpekçe Düşünceler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 24-25.
[188]Rasim Özdenören, "Yazarın Tavrı Önemlidir", *Ruhun Malzemeleri,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 54.
[189]Cevdet Karal, Ömer Erdem, "Rasim Özdenören'le", *Kaşgar*, S. 20, Nisan 2001, s. 156.
[190]Atasoy Müftüoğlu, Niteliğin ve Bilgeliğin Sesi", *Kitap Postası,* S. 13, Nisan 2006, s. 4.
[191]Cihan Aktaş, "Uzun Mesafelerin Yazarı", *Kitap Postası,* S. 13, Nisan 2006, s. 5.

eseri, yapısal ve tematik yönleriyle kuşağın varoluşçu felsefeyle bağlantılı olan eserlerine yakınlaşsa da fikrî olarak bu eserlerden ayrılır. Necip Tosun, Özdenören'in sanatının 1950 kuşağından ayrılan yönünün içerik olduğuna dikkati çeker:

> "Rasim Özdenören dünya görüşü farklı olmasına karşın, 1950 kuşağının yenilikçi çıkışıyla paralel bir öykü anlayışını benimser. Öykülerinde dili simgesel, soyut bir kullanım alanında değerlendirirken, çok katmanlı çağrışıma, metaforlara yaslanan bir anlatımı tercih eder. Yabancılaşmayı, ailedeki çözülmeyi öykülerinde ana izlek olarak işleyen Özdenören, 1950 kuşağının bunalım ve çıkışsızlık temasını, yabancılaşma ve kutsaldan kopuş olarak yorumlayarak öyküsünü bu tematik vurgu üzerine kurgular. Dolayısıyla biçimsel anlamda yaklaştığı bu kuşakla farkını 'içeriksel' boyutta oluşturur. Geleneksel tutum örtüşmesi bağlamında Sezai Karakoç'un modern şiirde yaptıklarını, Özdenören öyküde gerçekleştirme peşinde olur."[192]

Özdenören'in hikâyelerinde sıklıkla görülen şiirsel sapmalar, kesik cümleler ve anlatım teknikleriyle ilgili yenilikler de İkinci Yeni şairlerinin ve yenilikçi hikâye yazarlarının eserlerinde görülen bir özelliktir fakat yazar, bireysel tecrübelerle kaleme aldığı modern yapıdaki hikâyelerinin oluşumunda 1950'li yılların yenilikçi hikâye anlayışının etkili olmadığını, hikâyede yapısal ve fikrî olarak meydana getirdiği yeniliklerin sanatının iç zorunluluğundan kaynaklandığını birçok vesileyle açıklar.[193] Yazarın tasavvufî hikâyeleri dışındaki eserlerinde de fiziksel ve metafizik olgulara bakış açısı, ölüm ve varlık gibi düşüncelere yaklaşımı, insana kazandırdığı ruhsal derinlik, Müslüman bir yazarın insanı ve nesneyi aşkınlığa taşıyan bakış açısına ve düşünce dünyasına işaret eder.

2.3.6.Hikâyede Dil ve Üslup

Rasim Özdenören edebî eseri üslup açısından değerlendirirken üslubun kişinin ruhunu yansıttığını ve anlatım tekniklerinden ibaret olmadığını belirtir. Edebiyata ve

---

[192]Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 109.

[193]Mustafa Kurt, Rasim Özdenören'in *Hastalar ve Işıklar*'ın "varoluşçu" olmadığı hususunda ısrarcı olduğunu ve 1950 kuşağı yazarlarından da farklı bir çizgide bulunduğunu belirttiğini ifade eder ve yazarın *Kitap Zamanı*'nın 1 Mart 2010 sayısında şu açıklamalarda bulunduğunu belirtir: "Bazıları bu öykülerin varoluşçu olduğunu söyledi. Bizim dünya görüşümüze uygun düşen bir telakki değil zaten o da. Muzaffer Uyguner'in *Varlık* dergisinde çok üzerinde durmamakla söyleyip geçtiği bir şey vardır. Öykülerimde Kafka tadı bulunduğunu söylüyordu. Bu gibi tespitler yapıldı. Ama Sezai Karakoç bunların hiçbirine aldırmadı. O tam tersine, '1950 kuşağı öykücülüğünün tıkandığı, son sınırlarına vardığı ve gideceği bir alanın kalmadığı dönemde *Hastalar ve Işıklar* çıktı ve öykücülüğümüze yeni bir yön ve alan açtı.' diyordu." Bkz. Mustafa Kurt, "Varoluşun Kıyılarında: *Hastalar ve Işıklar*", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı,* (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 122., Rasim Özdenören ayrıca Ahmet Sait Akçay ile yapmış olduğu bir söyleşide de şu açıklamayı yapar: "*Hastalar ve Işıklar* adlı öykü kitabım 1967 yılında yayımlandı, bize de aynı yaftayı taktılar. Benim Varoluşçulukla uzak yakın bir alakam yok. Varoluşçuluğun bunalımıyla trajik bunalım farklı şeyler. Bu kavramsal ayrımları yapmamız lâzım." Bkz. Ahmet Sait Akçay, "Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine", *Eylül Öykü*, S. 1, İstanbul 2003, s. 14.

sanata yansıyan ruhun uygarlık ve kültür izlerini taşıdığını çeşitli yazılarında sık sık vurgulayan Rasim Özdenören, kültür ve bilgiyle ilişkili olan üslubun bir eseri meydana getiren yazarın gerçekliği kelimelerle yansıtma biçimini olduğu kadar o gerçeği algılama biçimini de ifade ettiğini açıklar.[194] Üslubu yazarın ruhuyla özdeşleştiren Özdenören'in edebî esere ve gerçekliğe bakışta etkili olduğunu belirttiği uygarlık, kültür, inanç, medeniyet gibi unsurların kendi üslubunun şekillenmesinde etkili olduğu söylenebilir. Âlim Kahraman, Rasim Özdenören'in hikâye dilinin çağın dilini ve tasavvufun dilini yansıtan iki ayrı katmana ayrıldığını bildirir.[195] Dil, onun hikâyelerinde ayrıca temanın derinliği yansıtmayı sağlayan bir vasıta olma özelliğine de sahiptir. Üslubun Rasim Özdenören'in hikâyelerinde temalarla ve yazarın hedeflediği "ruhu yüceltme" amacıyla bağlantılı olduğu ve sanatsallığın yanı sıra telkin amacını taşıdığı da söylenebilir.

Dış gerçekliğin aktarımında farklı kişilerin sahip olduğu bakış açılarının ve bu açılardan görülen şeyin nesnel gerçekliğin kendisi olamayacağını savunan Rasim Özdenören, nesnel gerçekliğin algılanmasında ve edebî esere yansıtılmasındaki farkı sadece insan bilincinde değil, ulus bilincinde ve üslupta bulur:

> "Kişilerin özgül birikimleri gerçekliğin algılanmasında farklılıklar meydana getirdiği gibi, ulusların kendilerine özgü birikimleri de gerçekliğin o ulusa göre algılanmasında farklılıklar meydana getirir. Bu durum da, insanların birbirlerine göre kişisel farkını ortaya koymaya yol açtığı gibi ulusların da kişiliklerindeki farklılıkların belirlenmesini sağlar. Durum, farklı bir düzlemde kişilerin ve ulusların üslûp farklılıklarını veya özelliklerini de belirlemeye yarar. Demek ki, bir kere daha, bir edebiyatla, o edebiyatın içinde hâsıl olduğu kültür arasında bir korelâsyonun varbulunduğu noktasına geliyoruz."[196]

Rasim Özdenören'in "üslup farklılıkları" olarak nitelediği ayrım, gerçeğin farklı kültür dairelerinde hayat algısı, duyuş tarzı, bakış açısı, inanış şekli ve düşünce yönelimlerine göre algılanmasıdır. Edebî eserde gerçek, zaman, mekân, olay, duygu, düşünce, eşya ve tasvir gibi öğelerden; insandan, toplumdan ve kültürel kaynaklardan beslenen kurgusal bakış açısıyla şekillenir. Herhangi bir gerçeklik, maddeci toplumlara göre maddeye dayanan yönüyle ön plana çıkarken aşkınlığa ulaşmak isteyen ve gerçekliğin ruhunu yakalayabilen toplumlar için tek boyutlu bir yapı arz etmeyecektir. Hikâyelerinin kendi kültürünün hâsılası olduğunu açıklayan Özdenören'in uygarlık ve

[194]Rasim Özdenören, "Üslûp", *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 335.
[195]Âlim Kahraman, "Ne Demişlerdi?", *Kitap Postası*, S. 13, Nisan 2006, s. 75.
[196]Rasim Özdenören, "Gerçek İle Kurgu", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 68.

edebiyat arasında kurmuş olduğu ilişki, gerçeği algılama, yansıtma ve söylem biçimleri üzerinde etkili olur.[197]

Sanat eserinin estetik yönü üzerinde düşünen Rasim Özdenören, estetik kavramını "ahenk" ve "ritim" olarak tanımlamaktadır. Hikâyenin "nebülöz" halindeyken, biçimi ve özünü zorlayarak yazarın dilinden kendini ifade ettiğini belirten Özdenören, kendi içinde çelişkileri olan ve kesintiye uğrayan eserin ritim ve estetik sahibi olamayacağını vurgular.[198] Edebî eserin iç ritme sahip olması ise gereksiz ayrıntılar ve gerçekçi olmayan unsurlardan arındırılmasıyla mümkündür.

Rasim Özdenören sosyal ve siyasî yönelişlerle sanatsal olanın yerini siyasî söyleme bıraktığı, insan ruhunun ve iç dünyasının toplumsal olayların arka planına itildiği bir dönemde Türk insanının toplumsal meselelerine Batılı ideolojilerin yerine yerli ve kültürel değerler ışığında yaklaşarak Türk hikâyeciliğinde bir dönüm noktasını oluşturur. Edebiyatın kültür ve uygarlığın bir yansıma biçimi olduğuna inanan yazar, insana bakış açısı ve toplumsal meselelere yaklaşımıyla hikâyeciliğini kuru ideolojilerden ve kalıplaşmış yargılardan sıyırarak yerlilikten evrenselliğe uzanan bir çizgide inşa etme yolunu seçer. Yazar için yazmanın bir sorumluluk olduğunu belirten Rasim Özdenören'in, bir aydın ve sanatkâr olarak denemelerinde tüm boyutlarıyla açıkladığı düşünce yönelimlerinin hikâyelerinde yansıma alanı bulduğunu söylemek mümkündür. Edebiyatın bir özü verme biçimi olduğunu sık sık vurgulayan yazar, kendi sanatına dair yapmış olduğu açıklamalarla hikâyelerinin estetiğini oluşturan bakış açısını ifade ederek sanatının anlaşılması ve yorumlanmasında bir hareket noktası oluştur.

2.4.Rasim Özdenören'in Türk Hikâyeciliği Hakkındaki Düşünceleri

Modern Türk edebiyatının başlangıcından günümüze kadar olan döneminde toplumsal değişimlerin, düşünsel ve sanatsal eğilimlerin edebî eserlerin tema ve tekniklerinde pek çok değişimi beraberinde getirdiği gözlemlenmektedir. Edebiyatın kültür ve uygarlığın bir ürünü olduğunu ifade eden Rasim Özdenören, Türk hikâyeciliğinin dönemlerini değerlendirerek toplumsal ve düşünsel algının hikâye sanatı üzerindeki etkilerini tespit etmiştir. Yazar, Türk hikâyeciliği hakkındaki düşüncelerini

[197]Ali Haydar Haksal, "Rasim Özdenören ile Öyküsü Üzerine Bir Konuşma", *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 168.
[198]Şaban Sağlık, *Rasim Özdenören (Eserlerinin Tematik İncelenmesi),* Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Samsun 1992, s. 438-439.

Ruhun Malzemeleri adlı eserindeki "1960 Sonrası Edebiyat Ortamı" başlıklı yazısında ve kendi sanatı bağlamında yapmış olduğu çeşitli açıklamalarda sosyal ve estetik yönleriyle ifade eder.

Rasim Özdenören, Türk hikâyeciliğinin öncüleri olarak gördüğü Ahmet Midhat Efendi, Emin Nihat Bey, Nâbizâde Nâzım ve Samipaşazâde Sezai'nin hikâyelerini ne tam öykü ne de tam kıssa ya da mesnevîye yakınlaştırılabilecek türden hikâyeler olarak niteler.[199] Meşrutiyet döneminde ise bugünkü hikâye anlayışına daha yakın hikâyeler yazıldığını ifade eden Özdenören, Hâlid Ziya Uşaklıgil ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın hikâyelerini, Refik Halit Karay, Ömer Seyfettin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Reşat Nuri Güntekin'in bazı metinlerini örnek gösterir.[200] Yazar, 1930'lu yıllarda Sait Faik Abasıyanık ve Memduh Şevket Esendal'ın bir hikâye dili kurduğunu ve önceki yıllarda Ömer Seyfettin'in bu hikâye dilinin oluşmasında büyük katkılarının olduğunu açıklayarak Türk hikâyeciliğinin gelişim çizgisinde olay hikâyesi, durum hikâyesi ve modern hikâyenin öncü isimlerini işaret eder.[201] Cumhuriyet sonrasında kaleme alınan hikâyeler ve bilhassa şiirlerde ise "ulusçuluk" kavramının iki yönlü olarak ön plana çıktığını ifade eder. Dil zevkine dayalı öyküler yazdığını ifade ettiği Refik Halit Karay'ın *Memleket Hikâyeleri* adlı eserinde romantize edilmiş ulusçuluğun hâkim olduğunu düşünen yazar, bu dönemde bireye yönelen hikâye yazarlarının da olduğunu ifade eder ve Memduh Şevket Esendal ile F. Celalettin'i öykülerinde insana yönelen yazarlar arasında görür. [202]

Rasim Özdenören'in Türk hikâyeciliğinde dönemeç noktası olarak gördüğü isimler ise dikkat çekicidir; yazar başta Samet Ağaoğlu olmak üzere Sait Faik, Ömer Seyfettin ve Memduh Şevket Esendal'ı hikâyede bir dönemeç noktası olarak anar. Özdenören'e göre Sait Faik, Samet Ağaoğlu ile çağdaş olsa da ondan sonra eser verir ve bu iki yazar, Maupassant ile E. Allan Poe çizgisine, daha çok kelimeye dayanan bir öykü tarzı oluştururlar. Ömer Seyfettin ve ondan sonra gelen bütün hikâye yazarları ise Çehov'dan beslenir, olaya ve sürprize dayalı klasik hikâye biçimini meydana getirirler.[203] Yazar, Sait

[199]Ahmet Sait Akçay, "Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine", *Eylül Öykü*, S. 1, İstanbul 2013, s. 8.
[200]Ahmet Sait Akçay, "Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine", *Eylül Öykü*, S. 1, İstanbul 2013, s. 8.
[201]Ali Haydar Haksal, "Rasim Özdenören ile Öyküsü Üzerine Bir Konuşma", *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 154.
[202]Ali Haydar Haksal, "Rasim Özdenören ile Öyküsü Üzerine Bir Konuşma", *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 154.
[203]Ahmet Sait Akçay, "Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine", *Eylül Öykü*, S. 1, İstanbul 2013, s. 8.

Faik'in kendisinde oluşturduğu çağrışımı ise *Semaver* ve *Medarı Maişet Motoru* gibi eserleriyle değil, sosyal gerçekçilik bağlamında değerlendirir. Özdenören'e göre Sait Faik zamanla kendi dilini oluşturmuş ve *Alemdağda Var Bir Yılan* adlı eserinde zaman ve mekândan soyutlanmış öyküler kaleme almıştır.[204] Rasim Özdenören'in Sait Faik'in sanatını beğenmesinin en temel ve önemli nedenlerinden birini, Faik'in insana verdiği değer ve bakış açısı oluşturur:

> "Hikâyede yerli nefese orijinal bir tarz içinde belki ilk defa Sait Faik'le ulaşmış olduk, bence Sait Faik'teki insan sevgisidir onu özgün kılan, mücerret insan sevgisi. Öz yönünden belki yalnız bu yanıyla bir evrensel değer taşıyor sanırım. Başka metafizik olgular yönünden irdelenirse onun da bu açıdan sığlığı, daha doğrusu metafizik kaygılar taşımadığı görülür. Onun, son dönemlerinde vardığı doruk nokta ancak irrasyonalizm olabilmiştir. Her şeye rağmen hikâye sanatındaki büyük ustalığını kabul etmek durumundayız. Sait Faik'te ilgi çekici olan husus, çok yerde kahramanları azınlıklar arasından seçilmiş olmasına rağmen, yerli bakış açısını korumuş olmasıdır. Demek ki, kişilerin şu bu milletten olması değildir önemli olan, bizim ona bakış açımızdır, bizim değerlendirmemizdir."[205]

Özdenören'in Sait Faik'in son hikâyelerindeki zaman ve mekân soyutlamalarını hikâyede başarılı, olması gereken bir yönelim olarak görmesi dikkat çekicidir. Nitekim yazar, bilhassa *Uyumsuzlar*'daki hikâyeler başta olmak üzere son dönem hikâyelerinde bu eğilimi gösterir. Ayrıca Sait Faik'i özgün kılan nedenlerin başında insana bakış açısı ve insan sevgisi olduğu düşüncesi, Özdenören'in edebiyatta insanı ve insandan yola çıkarak insanlığın evrensel meselelerini yansıtma amacıyla benzeşir.

Rasim Özdenören, Kâmuran Eronat ile yapmış olduğu bir röportajda köy edebiyatının şematik yapısı üzerinde durur ve edebî eserde kalıplaşmış bir anlayışla yansıtılan köylü tiplerinin ifade edilen yönünün zıddı bir karakter de sergileyebileceğinin göz önünde bulundurulmadığını vurgular.[206] 1950'li yıllarda kaleme alınan roman ve hikâyelerde köylüyü dramatize etmekte, köy insanının ruhu ve iç dünyası yok sayılmakta, ağa-köylü ilişkisi, maddî problemler, adaletsizlik gibi konular ön plana çıkmaktadır. Bu eserlerde bazı tiplerin idealize edilip bazılarının kötü karakter olarak sembolleştirilmesi, köy insanının ruh dünyasına yer verilmemesi, köy insanının dünyasının sadece geçim sıkıntısı ve ekonomik mücadelelerden ibaretmiş gibi algılanması, dönemin köy gerçekliği etrafında oluşturulan eserlerini derinlikten ve ruhtan yoksun bırakır. 1950'li yılların "Köy Edebiyatı"ndan ayrı bir çizgide, Türk edebiyatında köye ve köylüye farklı bir yaklaşımın

---

[204]Ahmet Sait Akçay, "Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine", *Eylül Öykü*, S. 1, İstanbul 2013, s. 9-10.
[205]Ersin Gürdoğan vd, "Edebiyatta Evrensellik ve Yerellik Konusunda Oturum", *Mavera,* S. 3, Şubat 1977, s. 16.
[206]Kamuran Eronat*, Türk Hikâyeciliği ve Rasim Özdenören*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ 1995, s. 36.

ürünleri sayılabilecek hikâyeler de kaleme alan Rasim Özdenören, "Köy Edebiyatı"nı şu cümlelerle açıklar:

> "1940'lı yıllar bir bakıma Türkiye'nin köylüleşmesine zemin hazırlamış ve 1950'li yıllarda Mahmut Makal'la beraber köycülük edebiyatı almış yürümüş. Biz ise 1950'li yıllarda ortaya çıktık. O dönemde şiir bütün haşmetiyle önemini devam ettiriyordu. Halen devam ettirdiği gibi. Fakat nesirde de artık bir çoğalma başlamıştı. Nesirde başlayan çoğalma, köy edebiyatıyla beraber bir yandan çoğalırken bir yandan da, belki ağır olacak ama, soysuzlaşmaya doğru gidiyordu."[207]

Özdenören'e göre hikâyeleriyle Anadolu gerçekliğine yaslanan Sabahattin Ali "köy edebiyatı"nda bir dönüm noktası olur, sonraki dönemdeki hikâye yazarları ise kendilerini kısır bir döngüye hapsederek son derece basit eserler verirler. Orhan Kemal ve Yaşar Kemal'in öykücülüğünün de başarılı olduğunu düşünen Özdenören, Yaşar Kemal'in *Sarı Sıcak* adlı eserini köy edebiyatının nitelikli öyküleri arasında görür.[208] İlk hikâyelerini yazmaya başladığında Orhan Kemal'i sevdiğini ve benimsediğini ifade eden yazar, Orhan Kemâl'in öykülerini hâlâ sevdiğini ifade etse de artık kendisine pek fazla bir şey söylemediğini bildirir.[209] "Köy edebiyatı" ve "toplumcu gerçekçilik" niteliklerini taşıyan eserlere vâkıf olan Özdenören'e göre köy insanına ve köy yaşamına yüzeysel bakış, köyü konu alan hikâyelerin niteliklerini kaybetmesine neden olmuştur.

Rasim Özdenören mekânın ve insanın yüzeysel bir bakışla anlatıldığı köyü ve köylüyü konu alan eserler karşısında hikâyelerinde köyü ve köy insanını farklı bir duyarlılıkla yansıtarak Türk hikâyeciliğine yeni bir ivme kazandırır. Mekân ve insan bağlamında köyün ön plana çıktığı hikâyelerde insanı yaşam mücadelesi içinde ruhu ve duygularıyla ele alan yazar, köy insanına derinlik katar. Rasim Özdenören'in köy edebiyatına dair yapmış olduğu açıklamalar, yazarın köy mekânına bakış açısını göstermekte ve hikâyelerinde yansıtmak istediği köy/kasaba izleklerinin klişeleşmiş köy edebiyatı ürünlerinden farklı bir anlayışın eserleri olduğunu işaret etmektedir:

> "Sezai Karakoç'un 'Kasaba Edebiyatı' diye dile getirdiği bir edebiyat telakkisinin somutlaşabileceğine dair teorisini yaptığı öngörüyü, biz 1955 yılının ortalarından itibaren denemeye çalıştık. Ben o dönemde, hatırlıyorum henüz yaşımız çok genç, 14 yaşından yeni kurtulmuş, 15. yaşımızın içindeydik. Okuduklarımızın arasında şu andan geriye bakış soysuzlaşmış bir Türkçe veya soysuzlaşmış diye tabir ettiğimiz köy ve köylü edebiyatını görüyoruz. Köylüyü elbette

[207]Ali Haydar Haksal, "Rasim Özdenören ile Öyküsü Üzerine Bir Konuşma", *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 154.
[208]Ahmet Sait Akçay, "Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine", *Eylül Öykü*, S. 1, İstanbul 2013, s. 9.
[209]Eyyüp Güneş, *Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Gelenek-Modernizm Çatışması,* Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adıyaman 2014, s. 119.

küçümsemiyoruz, ama buradaki kastımız dikkate alınmalıdır. Öyle bir edebiyatı da izleyerek, okuyarak geldik. Bunların da etkilerini üzerimizde hissediyorduk. Fakat her şeye rağmen bunların arasında bizim bir farklılığımız vardı. Neydi o farklılık? Bir yandan ben etki altında kalmış olmanın gereği olarak köy edebiyatına katkılarda bulunurken, o bile aslında şehirli üslupla dile getirilmiştir. Onu da Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı gibi anlamamak lâzım. Şehirlinin bir yaban olarak köye yaklaşması şeklinde değil de, gene onların arasından sıyrılıp gelmiş olmakla beraber kentli çizgilerini, kentli niteliklerini muhafaza etmek isteyen insanların öyküsü olarak ortaya konuşmuştur."[210]

Rasim Özdenören'in Köy Edebiyatı'nın "soysuzlaşmış" olarak tabir ettiği yönü, edebî eserde Türk insanının öz değerleri ve kültürel bilinciyle yer almaması, ayrıca edebiyatta var olması gereken sanatsal estetiğin ideolojik söylemlerle yok edilmesi olarak da açıklanabilir. Yazarın daima korumaya çalıştığı kentli nitelikleri, hikâyelerindeki köy insanlarının ruh portrelerinde görmek mümkündür. Özdenören, kurgusal kişilerinin iç dünyasına odaklanırken şehirli ya da köylü insan ayrımına gitmeden kişilerin sorunsallarına daima derinlikli bir bakış açısıyla yaklaşır. Bu bakış açısı, 1950'li yılların toplumcu gerçekçi ve yenilikçi yazarlarının insanı algılama, tahlil etme ve tanımlama biçimlerindeki ayrımın zıddı olarak insanı her mekân ve toplumda iç dünyası, derinliği olan bir varlık olarak evrensel gerçeklikleriyle ele alabilmek anlamını taşır. Nitekim yazar, hikâyelerinde köylüye bir beşer olarak yaklaştığını, köylünün zaaflarını, "köylü" kimliğiyle değil, insanî zaaflar biçiminde yansıttığını ve köy insanının da derinlikli bir ruhu olduğunu vurgulamaya çalıştığını ifade eder.[211] Ebubekir Eroğlu, Rasim Özdenören'in hikâyeciliğinde şehirli düşünce algısını 1950'li yılların yenilikçi öykü yazarlarının varoluşçuluk düşüncesiyle karşılaştırarak onun Anadolu insanına getirdiği yeni bakış açısını yerlilik bağlamında şu cümlelerle açıklar:

"Rasim Özdenören'in yerliliği şöyledir: Köy romanlarından uzaklaşmakta olunan dönemlerde, varoluşçu yazarların etkisinde yazılan hikâye ve roman kişileri, daha çok çağdaş edebiyattan gelen tiplere benziyordu. Hayattaki kişilere o ölçüde denk düştüğünü söylemek güçtü. [...] Bizim roman dünyamızdaki kişilerin çoğu, idealize edilmiş durumda idi. Rasim Özdenören, karmaşık ruhlu adamların kafa yapısını, hayâl ve davranışlarını Anadolulu modeller üzerinden işledi."[212]

Rasim Özdenören, varoluşçu yazarların şehirli insana izafe ettiği içsel problemleri Anadolu insanının kişiliğine yansıtarak köy insanına modern bir bakış açısıyla yaklaşır.

---

[210]Ali Haydar Haksal, Rasim Özdenören ile Öyküsü Üzerine Bir Konuşma", *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 154-155.
[211]Kamuran Eronat, *Türk Hikâyeciliği ve Rasim Özdenören,* Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ 1995, s. 36-37.
[212]Ebubekir Eroğlu, "Portre İçin Bir Katkı", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 23.

Yazarın köy insanına yaklaşımının varoluşçuluk düşüncesini yerli bir zemine kavuşturma çabasının yanı sıra, varlığı idrak etmenin ve karmaşık ruh durumunun hangi coğrafyaya ait olursa olsun insana mahsus bir gerçeklik olduğunu göstermek amacını taşıdığı düşünülebilir.

Rasim Özdenören 1950 kuşağının "yenilikçi" hikâye yazarlarını varoluşçu olarak görmez. *A* dergisi etrafında toplanan Orhan Duru, Demir Özlü, Ferit Edgü, Adnan Özyalçıner ve Bilge Karasu gibi yazarları eğitim, kültür ve yaşadıkları dönemin sosyal siyasi yapısı açısından değerlendiren Özdenören, bu kuşağın bunalımlı bir dönemde yetiştiğin ve II. Dünya Savaşı'nın bütün olumsuz etkilerini üzerlerinde hissettiklerini belirtir ve bu kuşağın öykü yazarlarının varoluşçulukla ve varoluşçuluktan kaynaklanan bir bunalımla ilgilerinin olmadığını ifade eder.[213] Bilge Karasu'nun dil işçiliği üzerinde çalışan bir öykücü olduğunu düşünen Özdenören, onun öykülerinde olay örgüsünün ortadan kalkıp olayın yerini dil işçiliğine bıraktığını söyler ve Karasu'nun öykülerini insan sıcaklığı olmayan soğuk öyküler olarak niteler.[214] Özdenören'in 1950 kuşağı hikâye yazarlarını yaşadıkları dönemin sosyal ve siyasi atmosferinin yarattığı bunalım çerçevesinde değerlendirdiği, yazarların hikâyelerine yansıyan atmosferin öğrenilmiş Batı felsefesinden değil, toplumsal bunalımdan kaynaklandığını düşündüğü görülmektedir.

Rasim Özdenören kadın hikâye yazarlarını ise kullandıkları üslup ve duyarlık bakımından değerlendirir; Nezihe Meriç'in öykülerinde kadınca bir duyarlık olduğunu ifade ederken Leyla Erbil'in dile dayanan öykülerinde dişice bir duyarlığın ön plana çıktığını belirtir. Füruzan'ın ve Sevim Burak'ın öykücülüğünü beğenir ve 1950 kuşağı yazarları arasında sayılabilecek olan Tomris Uyar'ın metin biçimlerinde deformasyon oluşturmayıp klâsik tarzda başarılı öyküler kaleme aldığını vurgular.[215]

Yazar, Türk edebiyatının 1960 ve 1970'li yıllarını, Müslüman yazarların edebiyat platformunda belirginleşmeye başlamaları açısından ele alır. 1960 darbesinden sonra sosyalist yazarlar kadar İslam düşüncesiyle eserler kaleme alanlar da yoğunluk kazanır. Rasim Özdenören, 1960 yılını siyasî olaylarla İslamcı düşüncenin korelasyon halinde geliştiği bir dönem olarak değil İslâmî bilincin dışavurumunda bir tarih olarak belirtir.

[213]Ahmet Sait Akçay, "Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine", *Eylül Öykü*, S. 1, İstanbul 2013, s. 14.
[214]Ahmet Sait Akçay, "Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine", *Eylül Öykü*, S. 1, İstanbul 2013, s. 15.
[215]Ahmet Sait Akçay, "Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine", *Eylül Öykü*, S. 1, İstanbul 2013, s. 16-18.

‘23 devriminden sonra İslâmî bilincin edebiyat ile dışavurumunun belirgin olarak başladığını ifade eden Özdenören, 1960 ve 1970’li yıllardan sonra Müslüman yazarların *Diriliş, Edebiyat, Deneme, Gelişme, Mavera, Hareket, Yeni Sanat, Kıyam, Aylık Dergi, Yönelişler, Güldeste* ve milliyetçi bağlamda *Türk Edebiyatı* gibi dergilerde, yayın evleri çevresinde kümelendiğini bildirir.[216] Yazarın İslâmî bilinç ekseninde gelişen edebiyat ve düşüncenin belirginleşme alanı olarak açıkladığı dergiler etrafında gelişen hikâyeciliğin de bu bilincin yansımasıyla meydana getirildiğini vurgulamak isabetli olacaktır.

Türk hikâyeciliğinin şimdiki dönem yazarları arasında kendi hikâyecilik anlayışıyla uyuşan yazarlar olmadığını söyleyen Özdenören, hikâyelerini beğendiği kadın yazarlar arasında Cihan Aktaş, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu ve Melek Paşalı gibi isimleri anarken bu kişilerin de kendi hikâye anlayışına uygun olmadığını, fakat aralarında kendi anlayışına en yakın olanın Melek Paşalı olduğunu ifade eder ve erkek hikâye yazarları arasında da Cemal Şakar, Hüseyin Su ve Necip Tosun’u anar.[217]

Rasim Özdenören’in görüşleri dikkate alındığında, yazarın Türk hikâyeciliğinin önde gelen isimlerine ağırlıklı olarak anlatım tekniği ve üslup açısından yaklaştığı görülür. Türk hikâyeciliğinde en çok sevdiği hikâye yazarları arasında 1950 kuşağının *A* dergisi etrafında hikâyeler yazan Adnan Özyalçıner, Orhan Duru, Erdal Öz, Demir Özlü gibi isimleri anan Özdenören’in hikâyelerde görmeyi arzuladığı tematik açılımlar, Müslüman bireyin hayatının ve çatışmalarının hikâye alanına girmesidir. Müslümanın birçok cepheden çatışma yaşayabileceğini ve bu çatışma unsurlarının hikâyeye konu olabileceğini düşünen yazar, Müslüman Türk insanının yaşayış biçimiyle, kendi kültürüyle hiçbir şekilde hikâyelerde yansıma alanı bulmadığını ifade eder.

Rasim Özdenören’in gerek 1950 kuşağı yenilikçi hikâye yazarları bağlamında gerek köy gerçekliği etrafında yüzeysel eserler veren yazarlar bağlamında yapmış olduğu yorumlar, onun her iki damardan da beslenen hikâyelerinin ayrımlarını ve Türk hikâyeciliğine getirdiği özgün bakış açısını belirlemek hususunda önem taşır. Ayrıca yazarın sanatını beğendiği modern hikâyecilerin kullandığı teknikler hususundaki yorumları da kendi sanatındaki bazı özelliklerle benzeşmesi bakımından dikkat çekici ve odaklanılması gereken bir husustur.

---

[216]Rasim Özdenören, “1960 Sonrası Edebiyat Ortamı”, *Ruhun Malzemeleri,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 69.
[217]Eyyüp Güneş, *Rasim Özdenören’in Hikâyelerinde Gelenek-Modernizm Çatışması,* Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adıyaman 2014, s. 119.

3.RASİM ÖZDENÖREN'İN HİKÂYELERİNDE YAPI VE KURGU

3.1.Rasim Özdenören'in Kısa Hikâyelerinde Yapı ve Kurgu

Kökenleri insanlığın varoluş süreciyle eşzamanlı olan hikâyenin gelişimi dikkate alındığında, türün 19. yüzyılda yapısal ve tematik olarak değişime uğradığı görülür. Bu değişim meydana gelirken toplumsal, sosyal ve bireysel nedenler kadar çağın getirdiği yeniliklerin de edebî türde etkili olduğu açıktır. H. E. Bates, hikâyenin alt türü olan kısa hikâyenin doğuşunda, yalnızca yazarlar kuşağı tarafından meydana getirilen devrimci bir hareketin değil, aynı zamanda çağın getirdiği yenilikler ve değişimle temas ederek yeni bir ufka sahip olan okurun da etkili olduğunu ve kısa hikâyenin bu etkileşimden doğan, gelişen bir tür olarak algılanması gerektiğini ifade eder.[218] Kısa hikâyenin gelişiminin ve önem kazanmasının temelinde kültürel ve ekonomik nedenlerin aranması gerektiğine inanan Mehmet Güler, kentleşen toplumlarda meydana gelen yabancılaşma, içe dönüş ve hayatın yoğun meşguliyetleri içinde bireyin parçalanmış yaşam biçimine en uygun türün kısa hikâye olduğunu düşünür.[219] Rasim Özdenören de kısa hikâyenin doğuşunda belli bir işlevi yerine getirmeye dayalı bir amaç bulunduğunu, "Sinaî" devrimin hız kazandırdığı günlük yaşantının okurun uzun metinlere yönelmesini engellediğini, bu nedenle de 19. yüzyılın insanına "bir oturuşta"[220] kesintisiz okuyabileceği edebî niteliği yüksek metinler sunabilmek ihtiyacıyla kısa hikâyenin doğduğunu belirtir.[221]

Edebî türlerin yapısal özellikleri göz önüne alındığında, toplumsal, siyasal ve sanatsal değişimlerin çağın getirdiği yeniliklerle birlikte bireyin değişen ihtiyaç ve zevklerinin bir gereği olarak hikâye türünün dönüşüme uğrayıp alt türlere -uzun-kısa-minimal- ayrılmasına karşın, romanın geniş hacmini koruması dikkat çekicidir. Nitekim edebî bir tür olarak roman, tematik ve teknik özellikleriyle türlere ayrılsa da hacim olarak büyük bir değişikliğe uğramaz ve hacmine göre yeni bir alt tür oluşturmaz. Hikâye ise tema ve tekniğin yanı sıra hacim değişikliğine uğraması yönüyle yeni alt türlere ayrılmakta ve her tür kendi içinde farklı bir amaca hizmet etmektedir.

19. yüzyılda Avrupa'da doğan kısa hikâye türünün temel öncüsü Edgar Allan Poe'dur. Poe, "Kompozisyon Felsefesi" başlıklı makalesinde kısa hikâyenin nasıl olması

[218]H. E. Bates, *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü* (çev. Gökçen Ezber), Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2005, s. 14.
[219]Mehmet Güler, "Öyküyü Sınıflandırmak", *Adam Öykü*, S. 45, Mart-Nisan 2003, s. 90.
[220]Necip Tosun, "Öykü bir oturuşta okunacak kadar kısa olmalıdır" cümlesinin Edgar Allan Poe'ya ait olduğunu kaydeder. Bkz. Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara 2014, s. 271.
[221]Rasim Özdenören, "Soruşturma: Kısa Kısa Öykünün İmkânları ve Zorlukları?..," *Hece Öykü*, S. 20, Nisan-Mayıs 2007, s. 114.

gerektiğine dair açıkladığı kuramla, modern hikâye yazar ve okurlarına türünün ideal özelliklerini tanımlayan ve hâlâ güncelliğini koruyan kapsamlı bir tanım kazandırmıştır. H. E. Bates, kısa hikâyeyi halk arasına indirgeyerek sıradan insanların yaşamlarını ön plana çıkaran Gogol'un ve kısa hikâyeye teknik kusursuzluk kazandıran Edgar Allan Poe'nun modern kısa hikâyenin doğuşunda öncü isimler olduğunu ifade ederken[222] Austin M. Wright kısa hikâyenin doğuşunda, gelişim sürecinde ve alt türlerinin oluşumunda Irving, Poe gibi isimlerle sınırlandırmalar yapmayıp Boccacio, *Kutsal Kitap* ve *Bin Bir Gece Masalları*'na uzanır; modern dönem yazarlarından Irving, Poe, Maupassant, Çehov, Joyce, Anderson, Katherine Fullerton Gerould ve W. Daniel Steele gibi isimleri de kapsayan geniş bir kümeyi anımsar.[223] Wright, kısa hikâyenin gelişim sürecini geniş bir perspektifle klasik ve kutsal metinlere dayandırırken H. E. Bates, türü *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü* adlı eserinde üslup, içerik ve yapı olarak olgunlaşma süreci bağlamında değerlendirir. Kısa hikâyenin birçok tanımı olduğunu ve olmaya devam edeceğini ifade eden H. E. Bates, bu tanımlardan bazılarını şöyle sıralar:

> "Wells, kısa öyküyü, yarım saat içinde okunabilen kısa bir kurmaca metin olarak tanımlamıştır. Kimi zaman kısa öykünün babası olarak anılan Poe, 'tüm kompozisyon içinde, gerek doğrudan, gerek dolaylı biçimde, daha önceden tasarlanmış tek bir sözcük bile bulunmamalıdır,' diye belirtmiştir. Çehov'un görüşüne göre de, bir öykünün başlangıcı ya da sonu olmamalıydı. Fakat yazarlara hep şu anımsatmada bulunmuştu: Eğer öykünün başında, duvara asılı bir silahtan söz edilmişse, bu silah eninde sonunda patlatılmalıydı."[224]

H. Bates'in açıkladığı öykü tanımları kısa hikâyenin zaman, kompozisyon, yapı ve iç gerçeklik bakımından yazarlar tarafından öznel olarak açıklandığını göstermektedir. Yapısal anlamlardaki çeşitli sınırlandırmalara karşı hikâye sınırsız bir konu zenginliğine de sahiptir. "Hikâye" kavramının kapsam ve konu genişliğini Türk hikâyeciliğinde Samipaşazâde Sezai, "Küçük Şeyler" mukaddimesinde her şeyin "güzel yazılmak şartıyla" edebî bir önem arz edeceğini ve güneşin ahvâli ile küçük bir böceğin kalbini göstermenin edebiyat bakımından eşit olduğunu bildirerek vurgular.[225] H.E. Bates'in hikâyenin konu ve tanım problemlerine dair şu cümleleri, Samipaşazâde Sezai'nin "hikâye" kavramının tanımına dair ifadeleri ile benzeşim gösterir:

---

[222]H.E. Bates, *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü* (çev. Gökçen Ezber), Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2005, s. 16.
[223]Austin M. Wright, "Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine: Tür Sorunu", (çev. Taner Karakoç), *Adam Öykü*, S. 16, Mayıs-Haziran 1998, s. 23.
[224]H.E. Bates, *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü* (çev. Gökçen Ezber), Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2005, s. 7-8.
[225]Hakan Sazyek, *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler*, Akçağ Yayınları, Ankara 2008, s. 244.

> "Yazarın istediği her şey bir kısa öykü olabilir. Bir atın ölümünden, genç bir kızın ilk aşkına; hiçbir kurgunun bulunmadığı durağan bir betimlemeden, hareketli ve hızlı olayların yer aldığı ve şaşırtıcı bir sonu olan hareketli bir düzeneğe; uyaksız yazılmış bir şiirden, biçemin hiçbir önemi olmadığı doğrudan bir röportaja kadar her şey kısa öykü olabilir. Kısa öykünün yazınsal bir tür olarak tanımlanamamasının nedeni, gerçekten de yapısındaki bu sonsuz esneklikte yatıyor olmalı."[226]

Hikâyenin konu bakımından sınırsız olduğu görüşünde birleşen Doğu ve Batı edebiyatı yazarları, hikâyeyi tanım olarak da belirli bir çerçevede sınırlandırmazlar.[227] Bu tanımlar göstermektedir ki kısa hikâye kapsamı gereği her konuyu edebiyatın estetik düzlemi içerisine alabilen esnek bir yapıya sahiptir. Modern kısa hikâyenin en kapsamlı teorisi ise Edgar Allan Poe'nun "Kompozisyon Felsefesi" başlıklı makalesinde açıkladığı, güncelliğini hâlâ korumakta olan hikâye tanımıdır. Edgar Allan Poe'ya göre kısa hikâye:

> "1. Okuyucunun kafasında tek bir etki yaratacak biçimde planlanacak;
>
> 2. Bu 'tek bir etki'nin okuyucuda yaratacağı dramatik coşkunun ahlaken biçimlendirici bir deneyim haline gelebilmesi için öykü bir oturuşta okuyup bitirilebilecek kısalıkta olacak;
>
> 3. Yazar olayları, karakterleri ve durumları 'tek bir etki' etrafında kurgulayacak;
>
> 4. 'Tek bir etki[']nin yaratılması sürecinde yazar şiirsel bir dil kullanacak; yani öyküden tek bir cümle çıkarıldığında bile öykünün gücünden bir şeyler kaybettiği yoğun bir dil kullanacaktır."[228]

Poe hikâye tanımında yapı, tema, üslup gibi özelliklerin yanı sıra hikâyenin okur üzerinde yaratacağı/yaratması gereken etkiyi de göz önünde bulundurur. Poe'nun metnin okunuş süreci üzerinde durması da dikkat çekicidir. Birçok yazar ve teorisyen tarafından sözcük sınırı açıkça bildirilen kısa hikâye tanımının Poe'nun açıklamalarında belirli sözcük sayılarıyla sınırlı olmayan esnek bir yapıya kavuştuğu söylenebilir.

Kısa hikâye ve şiir yazarının biçimin kısıtlamalarına uyması gerektiğini ifade eden H. E. Bates, hikâyenin uzunluk konusunda belli bir sayısal değere sahip olduğunu vurgular ve kısa hikâyeye örnek olarak Tolstoy'un 15.000 civarı sözcükten oluşan

---

[226]H.E. Bates, *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü* (çev. Gökçen Ezber), Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2005, s. 7.,

[227]M. Kayahan Özgül, modern Türk hikâyesinin oluşumunda Avrupa hikâyesinin etkilerinin bulunduğunu ifade eder. Özgül'e göre "Avrupalı edebiyat adamları" hikâyeyi yayımlandığı süreli yayınlara göre şekillendirip isimlendirmezler; teknik ve tematik özeliklerine göre şekillendirir ve isimlendirirler. Bizde de modern hikâye şekillenirken Emin Nihad, Ahmet Midhat Efendi gibi isimlerin hikâye kurgusunda ön plana çıkardıkları tematik unsurlar ve faydacı tavır, Özgül'e göre modern hikâyenin oluşumunda Avrupa yazarlarının görüşlerinin dikkate alındığını göstermektedir. Bkz. M. Kayahan Özgül, "Hikâyenin Romanı" Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, *Hece*, S. 46/47, Hece Yayıncılık, Ankara 2018, s. 60.

[228]Sevinç Özer, "Kısa Öykü Kuramının Manyetik Alanı: Poe'nun 'Tek Etki' Kuralı", *Adam Öykü*, S. 23, Temmuz-Ağustos 1999, s. 83.

"Family Happiness" adlı hikâyesini örnek gösterir.[229] Roberta Allen ise "kısa kısa öykü"nün yüz ile bin kelime arasında olduğunu ifade eder.[230] Necip Tosun 2.000 ile 30.000 sözcüğü kapsayan hikâyelerin kısa hikâye, 2.000 sözcükten daha az olan hikâyelerin ise kısa kısa hikâye olarak değerlendirilmesi gerektiği bilgisini aktarır.[231] Mehmet Güler ise kısa hikâyenin 5.000 ile 15.000 sözcük arası bir sınıra sahip olduğunu bildirir.[232] Kısa hikâyede kullanılması gereken sözcük sınırı yazar ve teorisyenlere göre değişiklik göstermekle birlikte, türün sözcük kullanımı bakımından sınırlı olduğu ve "bir oturuşta" okunması gerektiği görüşü ortak bir kanaattir. Kısa hikâyenin yapısal sınırlılığı temaların işlenişinde, şahıs kadrosunun ve mekânın genişliğinde, anlatım imkânlarının kullanımında da sınırlı olmayı beraberinde getirir. Bu anlamda, kısa hikâyede az sözcükle özlü bir anlatımı sağlamak esastır.

Kısa hikâyenin, hikâye türünün bir alt türü olarak sınıflandırılmasını sağlayan temel özelliklerden biri de türün yapısını meydana getiren unsurlardır. Sözcük ekonomisinin belirlediği bu unsurlar, kısa hikâyeyi meydana getiren tüm yapıda ekonomik bir yöntem izlenmesini sağlar. Anlatıyı oluşturan zaman, mekân, şahıs kadrosu gibi iç unsurların oluşumunda; tasvir ve anlatım tekniklerinin kurgulanmasında az sözcükle çokanlamlılığın ya da yoğun anlam katmanlarının yapılandırılması sağlanır. Kurmacanın yapısındaki bu yoğunluk her olay, durum ve nesnenin hikâye atmosferinde derinlikli bir değer taşımasını zorunlu kılar.

Olay örgüsünde aşırıya kaçmanın gereksiz olduğunu vurgulayan Allen, önemli olanın hikâyenin sonuna gelindiğinde bir şeylerin değişmesi olduğunu ifade eder. Allen'a göre bu değişim karakterin zihin dünyasında gerçekleşebilir veya olayların/duygu durumlarının etkisiyle fiziksel/eylemsel alana aktarılabilir.[233] Roberta Allen'in hikâye tanımında değişimin soyut ya da somut olarak dışavurumunun hikâye türü açısından önemine dikkati çekerken Ülkü Ayvaz, kısa hikâyede kullanılan her sözcüğün belirli bir anlam değeri olduğunu, okuyucunun zihninde çağrışımlar yaratarak düşüncesini harekete geçirecek olanın da gereksiz unsurlardan arınmış olan saf anlamı yaratmada kullanılan bu sözcükler olduğunu bildirir.[234] Ayvaz'ın kısa hikâyede imgeyi ön plana çıkaran

[229]H. E. Bates, *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü* (çev. Gökçen Ezber), Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2005, s. 180.
[230]Roberta Allen, "Kısa Kısa Öykülerle Daha Uzun Öykülerin Mukayesesi", (çev. Deniz Gemici), *Hece Öykü,* S. 20, Nisan-Mayıs 2007, s. 109.
[231]Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara 2014, s. 271.
[232]Mehmet Güler, "Öyküyü Sınıflandırmak", *Adam Öykü*, S. 45, Mart-Nisan 2003, s. 91.
[233]Roberta Allen, "Kısa Kısa Öykülerle Daha Uzun Öykülerin Mukayesesi" (çev. Deniz Gemici), *Hece Öykü,* S. 20, Nisan-Mayıs 2007, s. 104.
[234]Ülkü Ayvaz, "Kısa Öykü Üzerine", *Hece Öykü,* S. 20, Nisan-Mayıs 2007, s. 117.

sözcüklerin kullanımına dair yorumları, hikâyenin de şiir gibi çağrışım değeri yüksek, metaforik bir dille yazılması gerektiği düşüncesini oluşturur.

Kısa hikâyeler, sınırlılığı gereği tema ve olay örgüsü bakımından sıkı bir yapıya sahiptir. Bu yapının özünü oluşturan temel unsurlar ise izlekler vasıtasıyla ön plana çıkarılır. Yazar, okurun belleğinde oluşturmak istediği imgeyi kelimeler ve izlekler vasıtasıyla meydana getirir. Hikâyenin ayrıntı sanatı olduğunu düşünen Feridun Andaç, izleği öyküde anlatılmak istenilen şeyin özü olarak tanımlar.[235] Kısa hikâyede "özü" temsil eden izleklerin yazar-okur ve hikâye arasındaki iletişimi sağlamada, metnin anlam bütünlüğünü kavramada, anlam katmanlarını anlamlandırma ve çözümlemede temel bir unsur olduğu söylenebilir. Sınırlı sözcük sayısıyla kaleme alınan kısa hikâyede sezdirme ve gösterme işlevleri de izlekler vasıtasıyla kurgulanır.

Rasim Özdenören'in kısa hikâyeleri, uzun ve minimal hikâyelerinden yapı, tema ve anlatım teknikleri açısından çeşitli farklılıklar gösterir. Her üç alt türde de hikâyeler kaleme almış olan yazarın tüm kurgusal eserlerinde kısa hikâye kategorisinde değerlendirilebilecek olan edebî ürünler oldukça fazladır. Yazar, hikâye anlayışını tanımlarken kategorik açıklamalar yapar; hikâyelerini durum hikâyesi, sosyal enstantaneleri yansıtan hikâyeler ve bildiri taşıyan hikâyeler olarak değerlendirir. [236] Rasim Özdenören, kendi hikâyelerini sınıflandırırken anlam ve olay örgüsü bağlamına dikkati çeker. Yazar, bir hikâyenin yapısal olarak uzun/kısa olmasından çok olay örgüsünün temellendirilişinin önemli olduğunu bildirir.[237] Özdenören'in işaret ettiği sınıflandırmaların yanı sıra hikâyelerin incelenmesinde yapısal bir ayrıma gidilmesi ve olay örgülerinin anlatım teknikleri, zaman, mekân ve karakter tahlilleri bağlamında değerlendirilmesi hem hikâyeleri tasnif etme hem de her alt türde yazarın yaklaşımlarını belirleme açısından önemlidir.

3.1.1.Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri

Edebî eserlerde anlatıcı, nakledilen kurguya belirli bir mesafeden yaklaşan, anlatım tekniklerini ve bakış açısını belirleyen yansıtıcı bir sestir. Bu ses kurgu içerisinde yer alan karakterlerden birinin sesi olabileceği gibi olay örgüsüne müdahale etmeyen,

[235]Feridun Andaç, "Öyküde İzleksel Olan", *Adam Öykü*, S. 9, Mart-Nisan 1997, s. 114-145.
[236]Mehmet Maraşlıoğlu, Âlim Kahraman vd., "Hikaye Üstüne Oturum", *Mavera*, C. 4, S. 46, Eylül 1980, s. 54.
[237]Mehmet Maraşlıoğlu, Âlim Kahraman vd., "Hikaye Üstüne Oturum", *Mavera*, C. 4, S. 46, Eylül 1980, s. 55.

kurgunun dışında yer alan aktarıcı bir ses de olabilir. Anlatıcının kurgusal eserdeki konumu, onun kimliğini de belirleyen temel unsurdur.

Kurgusal eserin aktarımında rol oynayan anlatıcı tipolojisi genel olarak üç kısma ayrılır.[238] Birinci tip: Hikâye kişilerinin gözlemlenebilen eylemler ve duyulabilen söylemlerinin yanı sıra zihinlerinden geçen düşünceler ve duygularının da aktarımını yapabilen hâkim anlatıcıdır. Hâkim anlatıcının kurgusal karakterin bilgisinden daha fazlasına sahip olması, hikâye örgüsünde anlatıcı vasıtasıyla sezdirmelerin ve yorumsal yaklaşımların da yolunu açar. Klasik metinlerde ağırlıklı olarak kullanılan hâkim anlatıcı bakış açısı, modern metinlerde kurgunun gerçekçiliğini sağlama hususunda anlatıcının önemli bir unsur olduğunun fark edilmesiyle birlikte yerini sınırlı bakış açılarına sahip olan birinci şahıs ve ikinci şahıs çekimli anlatıcılara bırakır.

Anlatıcının hikâye kurgusu içinde farklı konumlarda bulunması onun ideolojisi ya da bakış açısıyla yakından ilintilidir. Nesnel anlatımla ön plana çıkan hâkim anlatıcı bir olayın/durumun, söylemin/duygunun ve düşüncenin yansıtıcısı olma konumundayken ideolojik bakış açısına sahip olan anlatıcının bir düşünceyi ya da görüşü okura benimsetmek, ders vermek ya da eleştirmek gibi çeşitli işlevlere sahip olduğu görülmektedir. Türk hikâyeciliğinde Ömer Seyfettin'in hâkim bakış açısıyla kurgulanmış bazı hikâyeleri ideolojik bakış açısına sahip anlatıcın işlevsel yönünü ön plana çıkarırken Halit Ziya Uşaklıgil'in hâkim bakış açısıyla kaleme aldığı hikâyeleri insanî hissiyatın ve realitenin nesnel tasvirlerine örnek teşkil ederler.

İkinci tip: Olay örgüsünde kahraman/karakter olarak yer alan, anlatımı sınırlı bakış açısıyla ve kendi bireysel odak noktalarıyla yansıtan birinci şahıs çekimli anlatıcıdır. Birinci şahıs çekimli anlatıcının olayların yaşayıcısı olması, anlatımın tek bir bireyin nesnel olmayan bakış açısından yansıtılmasını işaret eder. Kişilerin duygu ve düşünce dünyasına hâkim olmayan bu anlatıcı tipi, olayların/durumların yaşayıcısı olması nedeniyle sınırlı bilgiye ve sübjektif bakış açısına sahiptir.[239] Yorumları ve bakış açısı şahsîdir. Ömer Faruk Huyugüzel, birinci şahıs çekimli anlatıcının konum olarak hikâyenin yaşayıcısı sıfatıyla anlatının merkezinde ya da olayları/durumları gözlemleyici

[238]Ömer Faruk Huyugüzel, kurmaca eserlerde bulundukları konumlara göre anlatıcı tiplerinin "her şeyi bilen anlatıcı", "yazar anlatıcı", "müdahaleci anlatıcı", "gayrışahsi anlatıcı", "müşahit anlatıcı", "yaptığının bilincinde olan anlatıcı", "güvenilmez anlatıcı" gibi çeşitli isimlendirmelere tâbi tutulduğunu ifade edip her anlatıcı tipinin özelliklerini açıklar. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ö. Faruk Huyugüzel, "Anlatıcı", *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018, s. 47-51.

[239]Mustafa Zeki Çıraklı, *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar,* Hece Yayınları, Ankara 2015, s 45.

olarak anlatının çevresinde bulunabileceğini ifade eder.[240] Birinci şahıs çekimli anlatıcının her iki konumda da olaylara ve durumlara bireysel perspektiften odaklandığı, anlatımı nesnel gerçekliğiyle değil öznel bakış açısıyla yansıttığı ifade edilebilir.

Üçüncü tip: Okuru hikâye atmosferine çeken, şahıslarla olduğu kadar zaman, mekân ve atmosferle de okurun bütünleşmesini sağlayan ikinci şahıs çekimli anlatıcıdır. Bu anlatıcı tipi, hikâye ve romanlarda sıklıkla tercih edilen bir yöntem olmamakla birlikte yer yer anlatıyı okurun algılarıyla bütünleştirmek amacıyla yazarlar tarafından tercih edilen bir yöntemdir.

Edebî eserde anlatıcının belirlenmesini sağlayan temel unsur, anlatı ile anlatıcı ses arasındaki mesafe ve bakış açısıdır. Olay örgüsünde anlatıcının hangi konumda yer aldığı, anlatının şekillenmesini sağlayan ana unsurlardan biridir. Bu anlamda bakış açısını belirgin kılan anlatıcı ses, yazar için bir ifade vasıtadır. Şerif Aktaş bakış açısını şu cümlelerle tanımlar:

> "Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrâk edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir."[241]

Edebî eserde anlatıcının belirlenmesinin büyük ölçüde bakış açısıyla ilişkili olduğunu ifade eden Ömer Faruk Huyugüzel de anlatıcı ile bakış açısı arasındaki paralelliği işaret eder.[242] Anlatıcının olaylara yaklaşımının, ruhsal ve karakteristik özelliklerinin ve hatta cinsiyetinin de bakış açısına etki edebileceği ifade edilebilir. Edebî eserde bakış açısı anlatıcı ve karakterler vasıtasıyla belirlenir. Anlatıcının nesnel ya da öznel ifadeleri vasıtasıyla tespit edilebilen bakış açısı, karakterlerin mekân, zaman, duygu ve düşünce yönelimleriyle odaklandıkları unsurlar vasıtasıyla da tespit edilebilir.

Bakış açısıyla ilişkili olan "odaklanma" kavramını nesnel ve ölçülebilen boyutların yanı sıra, "bilişsel, duyuşsal ve idelolojik" boyutlarıyla ele alan Rimmon-Kenan, kavramın anlam kapsamının genişlemesini sağlamıştır.[243] Bu anlamda edebî

---

[240] Ömer Faruk Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018, s. 48., Mustafa Zeki Çıraklı da birinci şahıs çekimli/ben anlatıcıyı hikâyeyi yaşayan ve hikâyeyi aktaran kişi olarak iki farklı kategoride değerlendirir ve birinci şahıs çekimli anlatıcının hikâye kişisi olma ve kendi hikâyesini anlatma durumunu mesafe kavramı etrafında ele açıklar: "Üçüncü şahıs anlatıcılar gibi birinci tekil şahıs anlatıcılar da anlatı dışı anlatıcı olabilir. Bu tür durumlarda anlatıcı genellikle kendisini bir karakter olarak ele alır ve kendisiyle arasına mesafe koyar. Özellikle özgeçmişini araştıran bir anlatıcının durumu buna uygundur. Öykünün içindedir çünkü anlatılan onun öyküsüdür fakat anlatılanın dışındadır çünkü öyküdeki dünyanın artık dışında yer almaktadır, deyim yerindeyse dışarıdan bir gözlemci olarak olayları anlatmaktadır." Bkz. Mustafa Zeki Çıraklı, *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar*, Hece Yayınları, Ankara 2015, s. 26.

[241] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş,* Akçağ Yayınları, Ankara 1991, s. 84.

[242] Ömer Faruk Huyugüzel, "Anlatıcı", *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018, s. 47.

[243] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 102.

eserin aktarıcısı olan anlatıcı ses, aynı zamanda anlatının da çeşitli perspektiflerden odaklayıcısı olma durumundadır. Mustafa Zeki Çıraklı da odaklanmanın somut verilerin dışında zihinsel karmaşalar, bilinç akışı, rüyalar, halüsinasyonlar, yanılsamalar ve düşünceleri de yansıttığını ifade ederek odaklanmanın somut boyutunun yanı sıra soyut boyutunun da olduğunu, okurun odaklanmanın soyut boyutu vasıtasıyla karakterlerin iç dünyalarına ve zihin yapılarına nüfuz edebileceklerini ifade eder.[244] Bakış açısı ve odaklanmanın çok boyutlu yapısı, hikâye kurgusunun yansıtma ve söylem yöntemlerini anlamlandırmada önemli ipuçları taşır. Anlatı kişilerinin odak ve tutumları, söylem aracılığıyla aktarılan hikâye örgüsünün temel iletilerinin yanı sıra yan iletilerinin de algılanmasında önem taşır.

Üslup, anlatıcıya yüklenen aktarma işlevinin yerine getirilmesinde bakış açısıyla yakından ilişkilidir. Kurmaca eserde anlatıcının üslubunun yanı sıra karakterlerin kullandıkları üsluba da yer verilir. Anlatıcı ses gibi üslup da tarihsel süreçte yapısal değişime uğrayarak karakterlerin ve anlatıcının kültür seviyelerine göre "gerçekçilik" etrafında kurgulanır. Ömer Faruk Huyugüzel, edebî eserde üslubu meydana getiren unsurları şu cümlelerle açıklar:

> "Dar anlamda üslup, yani bir yazarın üslubu veya kullandığı anlatım yollarıyla esasen kastedilen şeyler, şiir ve nesirde yazarın kelime seçimi, cümle ve sözdizimi yapıları, kullandığı ritim kalıpları, imajlar, söz ve anlam sanatları, paragraflandırma biçimi ve benzeri yollardır. Bütün bunlardaki kendine özgü kullanımlar beraberce üslubu meydana getirir."[245]

Üslubu meydana getiren öğeler, sadece kullanılan kelime kadrosuyla sınırlı olmayıp cümlenin yapısal ve sanatsal anlam boyutlarını da içerir. Cümlenin kültürel boyutları sözcük seçimiyle belirlendiği gibi karakterlerin duyguyu, düşünceyi ya da eylemi ifade etmede kullandığı anlatımı destekleyen ifade kalıplarıyla da belirlenir. Nitekim, Orhan Okay da edebî eserde üslubun kültür seviyesi ile paralel olduğunu "herkes kendi sahip olduğu kültür kapasitesinde konuşur"[246] ifadesiyle vurgular. Bir hikâyenin aktarımında anlatıcı ses, şahıs kadrosu ve aktarımı gerçekleştiren her unsur, kendine has üslup değerlerine sahiptir.

Rasim Özdenören'in kısa hikâyelerinde anlatıcı tipleri ve anlatım teknikleri işlevleri bakımından çeşitlilik göstermektedir. Modern anlatıda kurmacanın gerçekliğe

---

[244]Mustafa Zeki Çıraklı, *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar*, Hece Yayınları, Ankara 2015, s. 45.
[245]Ömer Faruk Huyugüzel, "Üslup", *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018, s. 519.
[246]M. Orhan Okay, "Türk Romanında Köy Gerçeği ve Yaban", *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2016, s. 234.

yaklaştırılması anlatıcı ve anlatım teknikleri ile sağlanır. Kurmacanın gerçeklik düzlemine yaklaştırılması, anlatıcının bakış açısı, odak ve üslup konularında geniş perspektiflere sahip olması gerekliliğini doğurmuştur. Rasim Özdenören'in kısa hikâyelerinde anlatım kurgusunun klasik ve modern çizgileri bir arada taşıdığını söylemek mümkündür. Özdenören'in hikâyelerinde anlatıcının ve odaklayıcıların zamana, mekâna, varlıklara ve durumlara nesnel, öznel ve felsefî sayılabilecek perspektiflerle yaklaşması, anlatımın ve anlamın tek boyutlu yapısını kırarak çok boyutlu bir yapıya ulaştırır. Yapısal olarak kısa hikâye formunun kullanımı, fikir ve temada yoğunlaşma ve insanda derinleşme çabasının bir göstergesidir. Yazar, yansıtmak istediği bütünlüğü poetik bir dille yoğunlaştırır ve ruh dalgalanışlarını çarpıcı tasvirlerle besleyerek "deruni" olanı yakalar.[247] Özdenören'in kısa hikâyelerinde anlatım; diyalog, monolog, geri dönüş, bilinç akışı, özetleme ve betimleme gibi birçok teknikle kurgulanır. Bu hikâyelerde anlatıcı tipleri hâkim anlatıcı, birinci şahıs ve ikinci şahıs çekimli anlatıcılar olabildiği gibi aynı hikâye içinde anlatıcı tiplerinin de değişebildiği tespit edilebilmekte; bir hikâyede birden çok anlatıcının varlığı görülmektedir. Karakterlerin kendi söylemleriyle çok fazla ön plana çıkmadığı bireysel temalı hikâyelerde kullanılan üslup, yer yer şiirsel özellikler göstermekte, bu özellik cümle yapılarının kurgulanışında da belirginleşmektedir.

"Profil" hikâyesi "I Akşam", "II Düş", "III İlyas Konuşuyor" ve "IV Uyanış" bölümlerinden oluşmaktadır. Birinci şahıs çekimli anlatıcının hâkim olduğu birinci düzey anlatı hikâyenin tüm bölümlerini kapsarken "III İlyas Konuşuyor" bölümünde anlatım İlyas karakterine aktarılır; İlyas, kendi hikâyesinde hem karakter hem de anlatıcı ses olarak yer alır. Hikâyenin "I Akşam" bölümünde akşam saatinde trenden indiğini belirten anlatıcı özne, "IV Uyanış" bölümünde geçmişte yaşadığı bir geceyi ve sabah saatlerini kısaca özetler, sabah saatlerinde bir trene bindiğini ve akşam saatlerinde step ortasında bir istasyonda trenden inerek konuk evine sığındığını anlatır. Anlatıcı öznenin zaman ve mekâna dair vermiş olduğu bilgiler, hikâyenin kronolojik bir anlatımla yansıtılmadığını gösterir; şimdiki zamandan rüya haline, rüya halinden yakın geçmişe ve tekrar rüya haline dönülerek anlatımda tekdüzelik kırılır.

"Profil" hikâyesinin "II Düş" bölümü bir konak tasvirine ayrılır. Konak tasviri hem anlatıcı öznenin "ben" olmasını sağlayan geçmişin ve ait olma duygusunun kaybedildiğini ifade eder hem de her bölümde izlekler vasıtasıyla vurgulanan kaçış

[247]M. Fatih Andı, "Rasim Özdenören Hikâyesine Dair Kısa Dikkatler", *Kitap Postası,* S. 13, Nisan 2006, s. 74.

duygusunu pekiştirme işlevine sahiptir. Konağın tasvirinde anlatıcı öznenin kullandığı "kalın, kara akşam şeritleriyle görünmez uzaklıklara doğru ak bir silüet konak"[248] ifadesi ev ve akşam imgelerinin iki zıt kutbunu işaret eder. Anlatıcının bakış açısını belirgin kılan sözcükler vasıtasıyla ev imgesi olumlu çağrışımlar yaratırken, akşamın ve bilinmezliğin karanlık bir yanı olduğunun vurgulandığı ifade edilebilir.

Hikâyenin "III İlyas Konuşuyor" bölümünde ise anlatıcı özne yerini İlyas karakterine bırakır. Ölmeye karar veren İlyas'ın yaşadığı varoluş bunalımını anlatmada gözlemci bakış açısı yerine bizzat karakterin kendi söylemleri ön plana çıkar. Beş bölümden oluşan hikâyenin dört bölümünde düşün yaşayıcısı olan anlatıcı öznenin söylemlerine yer verilirken "III İlyas Konuşuyor" bölümünde İlyas'ın odaklayıcı ve anlatıcı konumunda olması dikkat çekicidir. Modern hikâyenin anlatım tekniklerinin yanı sıra anlatıcı çeşitliliğine de sahip olması, eserin realist boyutlarla aktarılmasını sağlayan özelliklerdendir. Varoluş problemi, yabancılaşma ve yok olma arzusu etrafında gelişen İlyas'ın hikâyesinin bizzat kendi odak ve söylemlerinden yansıtılması, rüya atmosferinde meydana gelen ikincil hikâye düzlemini gerçekçi boyuta taşırken birincil anlatıcının hikâyesi, İlyas'ın hikâyesiyle birlikte çerçeve anlatıyı oluşturur.

Hikâyenin son bölümü olan "V Düşün Sonu"nda İlyas, anlatıcı konumundan çıkar ve anlatıcı özne tarafından tasvir edilen konumuna geçer. Anlatıcının bu bölümde kullandığı üslup, gerilim ve şiirselliğin, düş ile gerçeğin iç içeliğini belirgin kılar:

> "İlyas sustu, gözlerini kapadı. Gözleri cam gibi, kırpışmadan, karanlıkta bekleyen somut bir yalnızlığın içine doğru gömülüyordu. Ne yapacağımı bilmeden duruyor, her yandan göz kırpan kapkara, uçsuz bucaksız bir derinliğe bakıyorum. Toz ve küf. […] Sonra bir yerde yıldızlar parçalandı ve ateş böcekleri gibi, gözün gördüğü yalnızlığın ve odanın bir köşesine tünemiş ölümün, tükenen ve tükenmeyen bir şeylerin üzerine dökülüp serpilmeye başladı."[249]

Anlatıcının söylemleri ve hikâye başlıkları aracılığıyla belirgin kılınan gerçeklik ve rüya ayrımı "V Düşün Sonu" bölümünde trenin sesinin duyulmasıyla ortadan kalkar. Çerçeve hikâyeyi oluşturan birinci anlatı, anlatıcı öznenin evini terk etmesi, tren yolculuğu ve sonrasını oluştururken düş düzleminde trenin kaçışının anlatıcı özne tarafından duyulması ve kaçış izleğinin rüya atmosferinde de belirginlik kazanması iki düzlem arasındaki mesafeyi kaldırır.

[248]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 35.
[249]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 39-40.

"I Akşam" bölümünde anlatıcı özne tarafından tasvir edilen konuk evinin çevre mekânı ile "V Düşün Sonu" bölümünde İlyas'ın bir işaretiyle karanlıklara doğru koşmaya başlayan anlatıcının tasvir ettiği mekânlar da gerçek mekân ile düşsel mekânın benzeşimi açısından dikkati çeker. Bu anlamda "Profil" hikâyesinde anlatım kurgusunda hem mekân ve anlatıcı hem de gerçeklik ve düş bakımından iç içe geçmiş bir yapının olduğu söylenebilir. Düş ile gerçeğin ayrımı, başlıklarda ve anlatıcı öznenin vurgularında belirginleşirken son bölümde izlekler vasıtasıyla düş ile gerçeğin bütünleştiği tespit edilebilir.

"Yıkıntı" hikâyesinde anlatım, şimdiki zaman diliminden geçmiş zamana dönüş ve geçmişin etkileriyle şimdiyi anlamlandırış etrafında kurgulanır. Anlatıcı özne şimdiki zaman diliminde yaşadığı kaçış duygusu ve yabancılaşma durumunun nedenlerini açıklamak için odak noktasını geçmiş zamana çevirir; "Çok mu değiştim?"[250] sorusuyla yaşadığı birtakım olayların ardından değişim geçirdiğini vurgulamak ve okurda merak duygusu uyandırmak ister. Hikâyenin giriş kısmında şimdiki zaman kipiyle bildirilen söylemler, anlatıcının "Çok mu değiştim?" sorusuyla geçmiş zaman kipine dönüşür ve anlatıcı mâziye odaklanarak yaşadığı değişimin sebebi olan olayı kendi perspektifinden yansıtır. Mâziye odaklanmadan önce sanatsal bir üslupla kapalı mekânın eskimişliğini anlatarak yaşadığı değişimin ölüm ile bağlantılı olduğunu sezdirir:

> "En üst kattaki odam. Merdivenler ben çıkarken gıcırdıyor. Ben inerken gıcırdıyor. Kapı tahtalarının pörsüdüğünü görüyorum. Bütün bir gece kurtçuklar durup dinlenmeden çalışıyor. Bir cehennem uğultusuyla. Öğüttükleri talaşlarla. Bilhassa geceleri. Kocaman ev durup durup öksürüyor yaşlı ve tıkanık sesiyle. -Nicedir.- Yani o günden beri.. tam o gün..den. Boğucu ve hastalıklı sesiyle."[251]

Sanatsal nitelemelerle ahşap konağın eskimişliğini, çürümüşlüğünü ve yıkılmak üzere olduğunu vurgulayan anlatıcı özne, insana has özellikleri eşyaya aktararak eşya ile kendi ruh hali arasında söylemler vasıtasıyla sezdirilen bir bağlantı kurar. Mâziye yönelişte anlatıcı öznenin gözlemci konumunda olduğu görülmektedir. Yakın geçmiş zamanda anlatıcı öznenin yakın arkadaşı ölmüştür. Konak çevresinde ölüyü yıkamak ve kefenlemek eylemleri çevresinde yansıtılan öznel tasvirlere ve dolaylı aktarımlara anlatıcının duygusal bakış açısı, düşünceleri ve yorumları da karışır:

> "Doğruca eve gelip yukarı çıkmıştım. Dostumun öldüğünü biliyordum. […] Ben yukardayım. Babam ve başkaları taşlıkta. Aşağıda.. Babam belini bir kestane kütüğüne yaslamış. Daha gençler

[250]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 45.
[251]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 45.

öyle. Çırpı gibi. Bir kamışmışlarcasına öyle. Ürpertici bekleyişleriyle tedirgin, şu iş olsun bitsin diyen duruşlarıyla."[252]

Anlatıcının babasına ve başkalarına bakış açısı "genç" olmak söylemiyle ifade edilen kinayeli bir anlam taşımaktadır. Ölü evine ait tüm tasvirler gibi hikâye figürlerine ait söylemler de anlatıcı özne tarafından "dolaysız söylem" yöntemiyle aktarılır. Kişilere ait söylemlerin aktarımında anlatıcı aradan çekilmez, sadece kişilere ait olan söylemi yapısını bozmadan aktarır. Hikâyede anlatıcının, kendine ait söylemleri de "dolaysız söylem" yöntemiyle aktardığı görülmektedir:

"Durmuş bakıyordu babam. 'Öyle, dedi, kendisi istedi oraya taşımamızı. Işık görmek istemiyordu.' 'Işık mı?' diye bağırdım o zaman, 'o yapmaz böyle şey.' 'İstedi' dedi babam."[253]

Anlatıcı özne, "ölüm" kavramının yarattığı etkiyi nesnel mekâna aktarmakla kalmaz; söylemlerinde kullandığı imgeler vasıtasıyla da ölüm olgusunu çağrıştırır: "bir beyaz çarşafın anlamı nedir biliyorum. Bir yumulu göz ne demek biliyorum."[254] Ölümü çağrıştıran imgelerle yüklü cümlenin hikâyede tekrar edişi şiirsel bir söylem oluşturur. Anlatıcı özne bu söylem vasıtasıyla ölümün duygu dünyasında yarattığı derin etkiyi vurgular.

Hikâyede anlatıcı öznenin tamamen aradan çekildiği tek söylem türü, ev halkından yükselen "BURAYA. BURAYA"[255] söylemidir. Sözcüklerin büyük puntolarla yazılması aktarılmak istenilen ses tonunu belirgin kılar. Özdenören, söylemi gerçekleştiren kişinin üst perdeden konuşmasını yansıtmak için kelimenin büyük puntolarla yazılmasını tercih etmiş gibidir.

Ölüm olgusu etrafında gelişen hikâyede ölüm ve ölü beden, çoğu zaman anlatıcı özne tarafından çağrışım yüklü kelimelerle ifade edilir. Hikâye örgüsünde yer alan kişilerin eylemleri de yine "ölüm" durumunu işaret edecek yönleriyle tasvir edilir. Bu tasvirlerden bazılarında birinci şahıs çekimli anlatıcının doğası gereği öznel olan bakış açısı oldukça belirgindir.

Şimdiki zaman diliminde anlatılmaya başlanan "Yıkıntı" hikâyesinde anlatım kipleri, anlatıcı öznenin olay ve zaman kronolojisinde mâziye odaklanmasıyla geçmiş zaman kipine dönüşürken mâzinin aktarımının bitişiyle şimdiki zamana dönüşür. Anlatıcı

[252]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 45-46.
[253]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 48.
[254]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 46.
[255]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 47-48.

özne aktüel zamana döndüğünde bir sahnedeymiş gibi kendini okur karşısında konumlandırır ve ikinci şahıs çekimli anlatımla okura hitap eder:

> "Ama işte karşımdasınız sandalyelerinize oturmuş olarak ellerinizde çay bardakları dişlerinizde acı bir gülümsemeden artakalmış aralıklarla bardaklara doğru eğiliyorsunuz her yanınızda yabani 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 /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 darağacı kırlar alışverişler yıkılan krallıklar miş di seydi cek i cekidiyse cekmiş/ 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."[256]

Anlatıcının aktarmak istediği anlam bütünü karmaşık, bilinç akışını çağrıştıran nitelikleriyle ön plana çıkar. "Siz" hitabının kapsadığı cümleden başlayarak düzenli ve anlamlı bir yapıda kurulan ve birinci şahıs çekimli anlatıma geri dönülen noktada herhangi bir ayrımın olmayışı da düzensiz bir sayıp dökmeyi, bilinçsel bir akışı yansıtır. Ömer Lekesiz'in *Hastalar ve Işıklar'*daki tüm hikâyeleri kapsayan şu yorumu, "Yıkıntı" hikâyesinde öznenin bilinç akışı niteliğindeki söylemleriyle en belirgin anlamını kazanır:

> "Bu hikâyelerde ortada görünen bireyin kendisi olmakla beraber o sanki yalnız kendi adına konuşmaz. Arkasında sözcülüğünü yaptığı bütün bir toplum vardır. Böylece ele alınan unsurlar kendi varlıklarından öte bazı birimlerin ortak özelliğini yansıtmakta, âdeta sembolleşmektedir."[257]

Anlatıcı öznenin trajedi ve yıkım duygusunu yoğunlaştıran söylemleri, bilinçteki yıkımı da yansıtması bakımından dikkat çekicidir. Söylemlerde ikinci şahıs çekimli anlatımın kullanılması, Lekesiz'in de ifade ettiği gibi özneyi bireysel duygulardan hareketle toplumsal ve evrensel anlamda insan trajedisini ön plana çıkaran bir sözcü konumuna getirir. Hikâyenin bilinç akışı niteliğindeki bölümündeki cümle kuruluşları dikkate alındığında, anlatıcının şiirsel ifadelerinin yapısal olarak da şiir mısraları gibi bölündüğü görülür. İfadenin kesik olmasından yararlanarak anlatımı yoğunlaştıran yazar, anlatımın çeşitli tekniklerinden yararlanarak hikâyenin aktarımında anlam yoğunluğunu sağlar. Hikâyede anlatıcı öznenin aktüelden mâziye, mâziden ikinci şahıs çekimli

[256]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 49.
[257]Ömer Lekesiz, "Rasim Özdenören", *Yeni Türk Edebiyatında Öykü: Öykücüler ve Öykü Anlayışları Öyküleri ve Çözümlemeleri*, C. 4, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2001, s. 47.

anlatıma ve tekrar birinci şahıs çekimli anlatıma dönmesi, anlatıcının konumunun da yer yer değiştiğini gösterir.

"Pazar Boşluğu" hikâyesi üç ayrı anlatım yöntemiyle kurgulanmıştır. Kent ve kır hayatının olanaklarının anlatıldığı hikâyede birinci şahıs çekimli anlatım her iki mekâna bireysel bakış açısıyla yaklaşımda ön plana çıkarken ikinci şahıs çekimli anlatım, anlatıcının kır ve kent mekânları hakkındaki düşüncelerinin okura yöneltilmesini, anlatıcı-okur arasında duygusal bir iletişim kurulmasını sağlar:

> "...dışarıda her nasılsa çiselemekte olan yağmura yakalanmanız, ve yağmura yakalanmayı delicesine özlemeniz, hep kente özgü, size çocukluğunuzdan, çocukluğunuza da babanızın çocukluğundan kalma manzaralardır.. kenti, bunun için, bu yüzden sevdiğinizi düşünürsünüz: sebebini açıklayamadığınız bir geçmiş yaşantısına duyulan özlemden.. bu özlemi size yalnızca onun duyurabilmesinden..."[258]

Hikâyede kırsal ve kentsel mekânların kıyaslanması bir film sahnesinin düşüncelere referans olarak anlatımıyla bölünür. Film sahnesinin anlatımında gözlemci bakış açısı kullanılırken referans olarak kullanılan kesite dair düşüncelerin doğruluğunun okura kanıtlanması, metin ile okur arasında empati oluşturmak için yine ikinci şahıs çekimli anlatıcı vasıtasıyla sağlanır.

"Fitil"[259] hikâyesinde de anlatım üç ayrı yöntemle kurgulanmıştır. "Aşk" izleği etrafında gelişen hikâyede "ukde"nin insan ruhunda yarattığı etki ikinci şahıs çekimli anlatımla aktarılır. Birinci şahıs çekimli anlatımın hâkim olduğu bölümlerde ise geçmiş zamanda alınan bir "çağrı" ve yıllarca bu çağrı peşindeki imkânsız arayışlar anlatılır ve hikâyenin son paragraflarında üçüncü şahıs çekimli anlatımın kullanılması, anlatıcı öznenin gözlemci konumuna geçişini sağlar.

"Karartı"[260] hikâyesinde kurgu tekil ikinci şahıs ve çoğul ikinci şahıs çekimli anlatım vasıtasıyla yansıtılır. İkinci şahıs çekimli anlatım, deneme özellikleri gösteren hikâyenin fikrî yönünü algılamada okurun metinle bütünleşmesini sağlar. Hayatın bitmeyen uğraşlarının ikinci şahıs çekimli anlatımla aktarılmasının sorunun bireysel olmaktan çok evrensel olduğunu vurgulamak amacıyla kullanıldığı düşünülebilir. "Biz" anlatım ise "sen" anlatımla tek tek bireye indirgenen sorunsalın insan teklerinin değil toplumun ve evrensel anlamda "insanın" sorunsalı olduğunu imler.

---

[258]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 42.
[259]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 42.
[260]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 162-164.

"O Zaman" hikâyesi "kar" imgesinden yola çıkan anlatıcı öznenin mâziye dönük aktarımı çevresinde kurgulanır. Hikâyenin anlatıldığı aktüel zamanda yaşlı bir adam olan anlatıcı özne, çocukluk yıllarına döner ve karlı bir günde köylerini/kasabalarını işgal eden güçlerin dedesinin ve bir bebeğin karlar üzerinde donarak ölmelerine sebep olmalarını anlatır. Hikâyenin ilk cümleleri olan "Kar yağmıştı. Şimdiki gibi. Ortalık kapkara bir beyazlığa kesmişti"[261] cümleleri ile son iki paragrafı, anlatının mâzi ile şimdi etrafında kurgulanan bir çerçeve hikâye olmasını sağlar; aktüel zamanda yaşanan kış mevsimi, anlatıcı özneye mâzide yaşanan işgal ve ölümü çağrıştırır. Mâzinin aktarımında birinci şahıs çekimli anlatım ön plana çıkarken hikâyenin son paragrafında anlatıcı öznenin söylemleri dolaylı cümlelerle[262] hâkim anlatıcı tarafından aktarılır. Hikâyede dolaylı söylemlerin kullanımı, mâzinin iki kişi arasında geçen bir diyalog vasıtasıyla aktarıldığı izlenimini verir.

"Okaliptüs"[263] hikâyesinde, soyut kurgusal bir anlatım vardır. Kurguda bir ada mekânı ön plana çıkar.[264] Tasavvufî bir vecd halini imleyen hikâye, birinci ve ikinci şahıs çekimli anlatımla kurgulanmıştır. Hikâyede söylemlerin kipleri değişse de bakış açısı tek bir kişiye aittir.

"Kundak" hikâyesinde aile bağlarında meydana gelen maddî, manevî kopukluk ve ruhsal bunalımın boyutları anlatıcı özne tarafından aktarılır. Rüya ile gerçek arasında sanrılı bir hayat yaşayan anlatıcı öznenin ailesine, hayata ve çevresine yabancılaştığı görülmektedir. Kısmen günlük tekniğiyle kaleme alınan hikâyede özne, aşama aşama gerçeklikten koparak sanrılı bir dünyaya sürüklenir. Nitekim, içindeki çağrıya uyup yoksul mahallenin benzin deposunu ateşe vererek gerçeklik duygusunu yitirir.

Hikâyede odaklayıcı ve aktarıcı olarak tek bir anlatıcı tipi kullanılır. Mekânın tasviri üzerinde yoğunlaşan anlatıcı öznenin bakış açısı kişiler üzerinde pek derinleşmez. Anlatıcı öznenin zamanı, mekânı ve eşyayı algılayışı nesnel bir bakış değil; öznel ve

[261]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 67.
[262]Rasim Özdenören, hikâyelerinin yapısında dikkati çeken bir söylem biçimi olan "dolaylı cümle" yapısını kullanım nedenini şu cümleyle ifade eder: ""Dedim, dedi"leri kaldırdığım takdirde kimin ne dediği, bir şey deyip demediği, acaba yazarın bir ifadesi mi yoksa yazar, kahramanın ağzından bir şey mi söylüyor, onların bütünüyle anlaşılması için bu uygulamayı yaptım." Bkz. Kamuran Eronat, *Türk Hikâyeciliği ve Rasim Özdenören,* Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ 1995, s. 45.
[263]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 21-24.
[264]Rasim Özdenören, "Okaliptüs" adlı hikâyesinde soyut nitelikleriyle ön plana çıkan mekânın somut bir mekânı işaret ettiğini ifade eder: "Okalipt[ü]s't[e] d[e] mekânlar hayali değildir, onun da tekabül ettiği yer var. Fakat, Maraş gibi, bizim aslî mekânlarımızın dışında bir yer. Marmaris'te bir yere tekabül ediyor. Hatta orda kumlardan falan bahsedilir, o da şu anda çok meşhur olan, Kleopatra'nın adası diye adlandırılan kumsal bir yerdir." Bkz. Lemara Abibulayeva, *Rasim Özdenören ve Feodor Dostoyevski Arasında Tahkiye Anlayışı Bakımından Bir Karşılaştırma*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2006, s. 165.

ruhsal odaklanmanın dışavurumu olarak yansıtılır. Hikâyenin temel hareket noktasını anlatıcı öznenin iç sorunsalı oluşturur.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde yapısal olarak kullanılan her unsur gibi parantez ya da iki çizgi arasında verilen söylemlerin ve cümle yapılarının da birer işlevi vardır. Yazar, hikâyelerinde parantez içi cümle kullanımının anlam ve işlevlerini şu cümlelerle vurgular:

> "[...] O parantezleri her an kafamızda açıyoruz zaten. Konuşurken o parantezleri dışa vurmuyoruz biz. Bu özensizlik anlamına gelmiyor. [...] ...Gene de onların tamamı fonksiyoneldir. Bazen cümleye iki anlam katıyor. Buradaki parantez, bizim, o cümlenin manasını çoğaltmamızı sağlıyor."[265]

Kronolojik bir anlatım ve iç monolog tekniklerinin hâkim olduğu hikâyede anlatıcı yansıtmak istediği bilgiye ek olarak bazı bilgileri/yorumları parantez içinde aktarır:[266] "Kundak" hikâyesinde parantez içindeki söylemler iki işleve sahiptir:

1. Anlatıcının şahıslara dair aktardığı bilgilere ek olarak vermek istediği diğer bilgileri içerme.
2. İkinci bir iç diyalog ve söylem düzlemi oluşturma.

Birinci kategorideki kullanım, "Kerem meydanlarda yok daha. Küçük kardeşim. Bu vakte kalmazdı pek. (Berber çırağı, onikisinde var yok.)"[267] cümlesiyle örneklendirilebilir. İkinci kategorideki kullanım ise karakterin realite ile düşü karıştırdığı kesitlerde belirginleşir. Anlatıcı öznenin gece yarısı gittiği istasyonda şeytan imgesini çağrıştıran tasvirlerle yansıttığı bir adamla olan diyaloğu bu kullanıma örnek teşkil eder:

> "Nice sonra yanı başımda birinin durduğunu farkettim. Başımı kaldırıp baktım. […] Yüzümün duruşundan selâm verdiğim anlamını mı çıkardı nedir, mavi, parlak gözü -sol gözü- kırpıştı. Boynunu öne doğru uzattığını hissettim. (Hadi, başla!) Ben mi.. (Tanıyorum seni..) Trençkotunun yakası kalkık, boynu içine çekili, elleri ceplerinde, ayaklarını uzatmış oturuyor, göz altından boyuna bana bakıyordu. […] Çatlatasıya bakıyor. (Söyle kimsin, nesin sen?) Haykırdım sandım. Gülümsüyordu. (Hadi canım sen de.. bilmezmiş gibi yapma). Göz kırptı. 'Anladım' diye mırıldandım."[268]

---

[265]Kamuran Eronat, *Türk Hikâyeciliği ve Rasim Özdenören,* Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ 1995, s. 44.

[266]Kamuran Eronat, Rasim Özdenören'in hikâyelerinde parantez içi söylemlerin işlevlerini şu cümlelerle açıklar: "Özdenören'in eserlerinde bir başka özellik olarak parantezli cümleleri belirliyoruz. Yazarın, yer yer, hikâyelerinde yer verdiği parantezli anlatım örneği, hemen hemen bütün hikâyelerinde karşımıza çıkmaktadır. Zaman zaman parantezli cümlelerde sanki yazarın araya girip ayrıntılı bir bilgi verdiği, duyguları ile müdahalede bulunduğu imajı, beliriyor. Yani bir anlamda yazar anlatıcı, kendisini gizleyemiyor." Kamuran Eronat, *Türk Hikâyeciliği ve Rasim Özdenören,* Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ 1995, s. 43.

[267]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 94.

[268]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 93-94.

[268]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 97-98.

Anlatıcı öznenin henüz somut olarak diyalog kurmadığı yabancı figür ile iç konuşma yöntemiyle diyalog kurduğu tespit edilebilir. Nitekim, parantez içinde muhatabına duyu ile algılanmayacak bir düzlemde soyut olarak yönelttiği soru, yine parantez içinde cevap bulur. Bu cevaplandırmalar anlatıcı öznenin kendi tasarısı olabileceği gibi yabancı figüre de ait olabilir.

Ev mekânında başlayan hikâyenin anlatımında anlatıcı özne gözlemci bir tavırla ailesinin sıradan olan eylemlerini yansıtırken bu gözlemci tavrın sık sık kendi iç dünyasındaki karmaşıklığa yöneldiği görülür. Ev içine dair kesitler geçmiş zaman kipiyle anlatılırken bu kesitleri bölen anlatıcı öznenin iç dünyası, şimdiki zaman kipiyle aktarılır:

> "Ama rahatsız edici bir damar yatıyordu hepsinin temelinde. En çok da mahiyetini bilmediğim bir korku. Zehirli bir kurt gibi kemiriyor içimi. Belki yalnızlıktan.. belki insandan? Hayır, sesten. Bir sesten korkuyorum. Düş çökümü dedikleri."[269]

"Kundak" hikâyesinde anlatıcı özne tüm unsurların odaklayıcı ve aktarıcısı olsa da bazı diyalog ve söylemlerin aktarımında dolaysız anlatım kullanılır. Bu yöntem, hikâye kişilerinin de söz sahibi olmalarını, anlatımdaki tekdüzeliğin kırılmasını ve farklı bir sesin belirginleşmesini sağlar:

> "Anam endişeyle bekliyordu, birden söze başladı. 'Artık yetti, dedi, serseriliğin sırası değil. Bir iş bul çalış.' Böyle söyleyip sustu. […] 'Hastayım ben' dedim. Anama döndü, 'hastaymış, dedi, görüyor musun?' Sonra sert sert, acı bir sesle: 'Bak oğlum, dedi, şimdiye dek sıkıntıda komadım size. Tanrıya şükür..' Elini kaşığa uzattı. 'Ama başınızın çaresine bakın artık.'"[270]

Kişilerin söylemlerinin olduğu gibi aktarımı, onların hangi üslup düzeyini kullandıklarını ve kısmen şive özelliklerini belirginleştirir. "Kundak" hikâyesinin anlatımında tekdüzeliği kırmanın ve gerçekliği yansıtmanın bir yöntemi olarak diyalog tekniği de kullanılır. Diyaloglar, anlatıcı özne vasıtasıyla yansıtılır:

> "-Geçti, diyorum, yok bir şey.
>
> Kahkahayla bakıp gülüyor halime.
>
> -Korktum, diyorum yalnız.
>
> -Evet bir başkalığın var, diyor. Gülmesini tutamıyor."[271]

Marie Laure Ryan, anlatıcının "yaratıcılık", "iletme" ve "tanıklık" işlevleri olduğunu bildirir. Bu işlevlerden ilki, anlatıcının çeşitli teknikler kullanarak hikâye

[269]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 95-96.
[270]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 96.
[271]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 105.

aktarımının tekdüzeliğini kırması olarak tanımlanır.[272] "Kundak" hikâyesinde anlatımın tekdüzeliğini kıran unsurlar anlatıcının dolaysız olarak yansıttığı kısa diyalog ve iç konuşmalardır. Bu diyaloglarda anlatıcı ses bazen aradan tamamen çekilir, diyaloglar kişiler vasıtasıyla yansıtılır:

" -İlyas.

-Söyle.

-Ben.. ben bir şey yapacağım, bir şey çıkacak elimden.

[...]

-Bir şey çıkacak, diye mırıldandım, bir buyruk.. anlıyor musun, bir hayvan kımıldıyor."[273]

Anlatıcı özne, hikâyede zamanı ve mekânı belirtilerek odaklandığı dış dünyaya ait kesitler karşısında iç konuşmalar vasıtasıyla da tekdüzeliği kırar:

"Yol üstünde, ağzından köpükler saçılmış, insanlıktan çıkmış biri, soğuk, ıslak taşların üstünde çarpıntıyla yatıyordu. Ah, varıp yardım etmeli ona. Beni durduran kim? Beni kim durdurabiliyor? İçimde yalnız bu istek: bir kurt yeniği. 'Herif zom olmuş.' diyerek biri geçti yanımdan. Yürüdüm."[274]

Hikâyede iç monolog tekniğinin anlatım çeşitliliğinin yanı sıra anlatıcı öznenin kendine odaklanmasını sağlayan bir işlevi de vardır. Gözlemci bakış açısıyla çevresine odaklanan özne, zamanda ve olay kronolojisinde atlamalarla dış dünyadan kendine yönelerek hikâyenin düğüm noktasının kendi iç dünyasında olduğunu sezdirir. Anlatıcı öznenin iç monolog tekniğini yoğun olarak kullanması, hikâyede önemli izleklerden biri olan yabancılaşmanın anlatım yöntemleri vasıtasıyla desteklendiğini işaret eder.

"Kundak" hikâyesinde iç konuşma, anlam ve yapı olarak yer yer şiir mısralarına benzer bir formla yansıtılır. Hikâyede iç monologların şiirsel bir yapıyla aktarılması, düz anlatıma şiirsel bir derinlik kazandırır ve anlatımın tekdüzelikten ayrılmasını sağlar:

"Demek gülüneceğim.

Ben bir kez daha böyle olmuştum.

İç içe geçen düşlerdi. Yanlış bir yere girmiştir.

Anlayacaklar diye korkuyordum.

Korkumu avucumda tutuyordum."[275]

---

[272]Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 129.
[273]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 113.
[274]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 101.
[275]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 105.

Hikâyenin anlatımında yoğun olarak geçmiş zaman ve yer yer şimdiki zaman kipleri kullanılır. Anlatımda gözlemci ve aktarımcı bir yöntem kullanılsa da anlatıcı özne odak noktasını kendi iç dünyasına çevirdiğinde anlatım da değişim gösterir. İç konuşma, devrik cümle yapısı ve şiirsel cümlelerin yanı sıra, dış unsurlara seslenme de bu yapılardan birini oluşturur:

> "Kaçmak istiyordum o zamanlar. Kimden? Bütün yoksulluğuna, ciğeri beş para etmezliğine, bir tahtası noksanlığına rağmen.. ey yeryüzü.. ey kuşlar.. uzatın güllerinizi, okşayan parmaklarınızı... Acınılasılığımı biliyorum. Kurumuş bir sap üstünde bir güz yaprağı gibi sapır sapır. Yeni bir hayat bekliyordum."[276]

"Kundak" hikâyesinde zamanın anlatımı hikâyenin kronolojisini ve anlatım sürecini belirleyen bir unsurdur. Hikâyenin başlangıcında günün belirli periyodlarıyla bildirilen zaman dilimleri, anlatıcı öznenin İlyas'ın evine sığınmasıyla birlikte tarihlerle ifade edilmeye başlanır. Hikâyenin bu kısımdan sonraki anlatımında günlük tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. 34 ayrı zaman diliminde yansıtılan olaylar anlatıcı öznenin zamanla artan suskunluğunu da işaret eder niteliktedir; öznenin söyleme veya iç monoloğa dayalı yansıtma biçiminin yerini yazı alır. Ayrıca söylemden günlük tekniğine dönüşün anlatıcı öznenin hikâye boyunca tekrarladığı "dilsiz adam"[277] ifadesiyle de bağlantılı olduğu düşünülebilir. Nitekim, anlatımın sonunda yer alan "Bir Gün" bölümü, anlatıcının zaman ve varlık bilincini yitirdiğini göstermek bakımından dikkat çekicidir: "*Bir Gün*- Hiç kimse yoktur. Hiçbir şey devam etmemektedir."[278] 13 Ekim tarihiyle başlayan günlük, hikâye sonunda somut zaman kavramlarının dışına çıkar.

Hikâyenin "*Yirmidört Ekim*" tarihini taşıyan bölümünde anlatım gerçekle düşün iç içeliğinden oluşmaktadır. Anlatıcının İlyas'ın evinden ayrılıp ailesini ziyarete gitmesiyle başlayan kesit, nesnel gerçeklik olarak algılanabilecek olan bölümü oluştururken gerilimin kırılma noktasında anlatılanların düş olduğu vurgulanır:

> "Derken sessizce kapıyı açıp çıkıyorum. Ama işte felâket karşımdaymış. Gürültüyle merdivenlere çarpıyorum. O anda uyanıyorum. Düş olduğunu anlıyorum. Ama bu kez gerçekten merdiven başında duruyorum. Görseler bir yabancı diye yakalayacaklar beni. O telaştayken yeniden tökezliyorum.

[276]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 109.
[277]Anlatıcı karakterin soyut bir duyguyu/bunalımı ifade etmek için kullandığı "dilsiz adam" kavramı, hikâyede şu cümlelerde yer almaktadır: "Geçmiş bir düşten artakalan dilsiz adamlar yürüyor içimde. Şeytan olduklarını biliyorum. Ama söylemeye dilim varmıyor.", "*Yirmibir Aralık* – Dilsiz bir adam yürüyor içimde.", "Nişastayı içtim. Göğsüm azdan yumuşadı. Yattım. O dilsiz adam. Yürüyor. Yürüyor ve çağırıyor." Bkz. Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 111, 114, 115.
[278]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 126.

Yeniden uyanıyorum. Üstünde olmayan bir suçla yakalanmanın korkusu. Bir düşten sonsuzca uyanamamanın korkusu."[279]

Hastalar ve Işıklar'ın birçok hikâyesinin karakteristiği olan gerçek ile düşün iç içeliği/gerçekliğin düşsel bir atmosferle sunumu, "Kundak" hikâyesinde anlatıcı öznenin bilinç ve bilinçdışı düzeylerinin karmaşık olarak yaşaması şeklinde görülür. Gerçek ile düşün iç içeliğinin anlatıcının nesnel gerçeklik kaybını vurgulamak için kullanıldığı düşünülebilir.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde görülen yapısal değişimlerin her birinin anlatıda bir işlevi bulunmaktadır. Cümle içinde italik sözcük kullanımı kimi hikâyelerde iç konuşma ve düşünceyi işaret ederken bazı hikâyelerde özel bir mekân, kavram ya da anlam değeri olan birtakım unsurları karşılamak için kullanılır. "Kundak" hikâyesinde mekânın anlatımında genel olarak somut ifadeler ve tasvirler kullanılırken anlatıcının özel olduğunu sezdirdiği bir mekân, cümle yapısında italik sözcük kullanımıyla ön plana çıkar:

"*Yirmidokuz Aralık*- Küçük bir gezinti yaptım. Gitmek istediğim bir takım yerler vardı. Ama gündüz gözüne gitmeye cesaret edemedim. Beni *oralarda* görseler ne derler?"[280]

Özel bir mekân olduğunu vurgulamak için cümle içinde italik sözcükle belirtilen mekân, adı anılmadan ima edilen istasyon binasıdır. Hikâyede mekân gibi zamanın da özel bir ifadeyi bildirmek için kullanıldığı italik sözcükle belirtilir:

"O yıkık taş duvarın dibine çömelmiş miydim, bekçi bana:

-Ne arıyorsun burada, diye sormuş muydu?.

Yani daha *o zaman* tehlikeli bir adam olduğumu belirtmiş miydi?"[281]

Hikâyenin gerilim noktasını anlatıcı karakterin benzin istasyonunda çıkardığı yangın oluşturur. Anlatıcı, eylemlerini ve yangında kül olan varoş evleri gözlemci bakış açısıyla bildirirken kundaklama eylemini kendisinin gerçekleştirdiğine dair ayrıntıları aktarmaz; olay anıyla olayın anlatılma zamanı arasındaki mesafeden eyleme odaklanarak yangını bilinçli olarak çıkarmadığını vurgular:

[279]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 105-106.
[280]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 115.
[281]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 122.

> "Niçin yaptım bunu? Niçin yaptım? Şimşek gibi bir pırıltının geçtiğini hissettim kafamdan. Birden kanım dondu: yangını ben çıkardım! Bu yangını ben çıkardım. Soğuk, öldürücü bir terin yayıldığını duydum vücuduma."[282]

"Kundak" hikâyesinde anlatıcı öznenin perspektifinden aktarılan gerilim, sık sık kâbus ve baygınlık halleriyle somut gerçeklik düzleminden ayrılır; bilinçaltında yaşanan gerçeklik izlenimine bürünür. Anlatıcı öznenin hikâye boyunca tekrar eden benzin istasyonunda yangın çıkarma arzusu yerine geldiğinde olaylar gerçekçi unsurlarla aktarılsa da yine düşsel bir nitelik taşır. Nitekim yangın çıkarma eyleminin aktarımından sonra anlatıcı, "gözümü açtığım zaman güneş daha doğmamıştı"[283] cümlesiyle uyku halinde olduğunu bildirir.

"Buzdan Volkan" hikâyesinde imgesel bir anlatım kullanılır. Hâkim bakış açısına sahip anlatıcının aktardığı hikâyede kişiler de dolaylı söylemler vasıtasıyla ön plana çıkarılır. Hikâyede şiirsel anlatım imgesel unsurlar ve kesik cümle yapısının kullanılmasıyla sağlanır ve olay örgüsü kronolojik bir düzen ile aktarılır. Genç kızın "tabut" imgesinden yola çıkarak mâziye dönük hatırlayışları, hikâye zamanının kronolojisinde herhangi bir kırılma oluşturmaz. Anlatıda anlam derinliğini üslup ve imgelerin kullanımı sağlar. Genç kızın "ölü" imgesi etrafında şekillenen portresi, hâkim anlatıcı tarafından aktarılırken toplumun genç kız hakkındaki düşünceleri, ikinci bir bakış açısını oluşturur:

> "Oysa farklı bir şey vardı: iticilik. Ve onu nitelemek için bu bile azdı. İtici olandan itilip gidilebilirdi, oysa onun o soğuk (buna kimileri sükûnet diyor) tutumu ve soğuk konuşması tam itici de değildi, belki biraz korku bile verdiği söylenebilirdi."[284]

Rasim Özdenören'in diğer hikâyelerinde parantez içi anlatım ek bilgi vermek, düşünceleri ya da duyguları aktarmak gibi işlevlerde kullanılırken "Buzdan Volkan" hikâyesinde genç kızın karakter portresini tamamlayıcı bakış açılarını yansıtan bir işlevde kullanılır. Hikâyede kullanılan bazı parantez içi söylemler ise cümlenin anlamını tamamlama işlevine sahiptir.

"Ocak" hikâyesinde anlatım ve odaklanma, birinci şahıs çekimli anlatıcı vasıtasıyla kurgulanır. Hikâye aktüel zamanda başlar; anlatıcı özne şimdiki zaman kipini kullanarak hikâyeyi aktarır. Diyalogların aktarımı kişilerin söylemlerinin olduğu gibi yansıtılmasıyla oluşturulur. Hikâyede mâziye dönüş, öznenin yılar sonra hapishaneden

[282]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 122.
[283]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 126.
[284]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 38.

çıkıp geldiği aile evinde yaşlanmış babası Bekir Efendi'ye odaklanmasıyla sağlanır. Anlatıcı özne, eve dönerken duygularını şiirsel ifadelerle dile getirir. Bu söylemler, sadece sözcük seçimiyle değil, cümle kurgusuyla da şiirseldir:

> "Evde neyle karşılaşacağımı biliyordum. Ama neydi bu eksilmiş olan? Buralarda olup da gene de kendisi olmayan.. tanıdığımı bildiğim, ama gene de o bildiğim şeyler/yan, o taş, tümsel, o kamburluk.. kendisi olarak durmayan taş, arınmışlık, poyraz yosunu, kentlerin sütlü memeleri dağlar/olmayan o şeyler.. eskimiş olan"[285]

Hikâyede mısra yapısıyla kurgulanan kesik cümlelerin şiirsel anlatımı ve lirik duyguyu yansıtmanın yanı sıra bilgi vermek, iç konuşmayı sağlamak için de kullanıldığı görülmektedir.

"Sedir Yaprağı" hikâyesinde anlatım, hâkim anlatıcı, birinci şahıs çekimli anlatıcı ve karakterlerin diyalogları vasıtasıyla sağlanır. Aktüelde gerçekleşen eylemler ve mekân tasvirleri hâkim anlatıcı tarafından aktarılırken karakterler arasındaki diyaloglar kurgu içinde yeni bir kurgu oluşturur ve bu kurgu çocuk öznenin bilincinden aktarılır. Hikâyede iki ayrı anlatı/söylem düzleminin olması cümle yapılarına da yansır; aktüel zamanda şahıslar arasında geçen diyaloglarda sözcük kullanımı italik değilken cinayete dair çocuğun zihninden geçen anlatım birinci şahıs çekimli anlatım yöntemiyle ve italik cümle yapısıyla aktarılır. Hikâyede italik sözcük kullanımı söylemin birkaç anlamını karşılar. İtalik cümlelerin hikâyedeki işlevleri; hikâye kişilerinin düşüncelerini üçüncü şahıs anlatıcı vasıtasıyla yansıtmak, çocuk öznenin zamanda ve olay örgüsünde geri dönerek annesini öldürme nedenlerini ve başka birine ait söylemleri bildirmektir. Hâkim bakış açısı, çocuk öznenin annesini öldürme anına odaklanarak gerilim ve trajediyi ifade eder. Hâkim anlatıcı tarafından aktarılan olayın yakın geçmişte yaşandığı, aktüel anlatı zamanında çocuğun koştuğu ifade edilerek sezdirilir:

> "[...] umarsız bir dönenmeyle ve o yabancıyla *yabancı mı ki artık o kurbanı* ve kendi içinin çetin ayaklanmasıylayken ve anasının tükenen soluğuyla adını çağıran *anası korkunç biçimde sarardı birden kıpırdayan dudaklarından çıkan sesler bildik hiçbir kelimeyi biçimlendiremedi son bir daha unutulmayacak olan hüzün dolu bakışları kaldı yalnızca yerde uzanmış yatarken bile örümcekli bakışları sürüp gitti ıssız vadiler içinde ecişbücüş dar sokaklarda* yalvaran sesi ve kurşunun tıkanık boğuk sesi kulaklarında sürerken yabancının iyice yabancı kalmış sesi *seni piçkurusu orospu tohumu seni* fısıldadı temizle bakalım yediğin haltı
>
> Koşa koşa gidiyor çocuk"[286]

[285]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 27.
[286]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 97-98.

Pasajda da dikkati çektiği gibi çocuk öznenin zihninden geçenler, annenin ölüm anı ve başka bir kişiye ait olan söylem, italik cümlelerle aktarılır. Aktüelde koşma halinde olan çocuk öznenin zihninden geçenlerin aktarımındaki tekdüzelik, anlatım teknikleriyle kırılır. Aktüel zamanda çocuğun koşma eylemi hikâyede belirli aralıklarla vurgulanır. Bu vasıtayla çocuğun koşarken geçtiği mekânlara anlık odaklanmaları, hâkim anlatıcının mekânı çocuğun bakış açısından yansıttığı izlenimini verir. Çocuk özne mekâna odaklanarak belleğindeki geçmiş yaşantıları geri çağırır. Çocuğun mekâna dayalı anlık hatırlamaları da yine iç konuşma sayılabilecek nitelikte olup italik söylem biçimiyle yansıtılır.

Hikâyenin olay örgüsünde iki ayrı kurgu bulunmaktadır. Birinci kurguyu baba-oğulun annenin cinayetine dair kurguladıkları plan oluşturur. Çocuk cinayeti işledikten sonra babası ondan polise anlatacaklarını tekrar etmesini ister. Çocuğun birinci kurguda anlatıcı özne olarak ön plana çıktığı görülmektedir. İtalik sözcük kullanımıyla, aktüel zamanda sürekli baba-oğulun diyaloglarıyla kesintiye uğrayan kurgunun babaya anlatılmayıp çocuğun zihin dünyasından yansıtıldığına dikkat çekilir. Birinci kurgu düzleminde italik söylemlerin kullanılması karakterin iç konuşmalarını yansıtır. Hikâyede gerçeğin başka bir boyutunu kapsayan kurgu ise ikinci düzlemi oluşturur ki, baba-oğul aktüel zamanda diyaloğa geçirdikleri söylemlerinde bu gerçeklikten hiç bahsetmezler; annesinin gerçekten suçlu olup olmadığını dahi bilmeden ölümüne sebep olan çocuk, hapishane mekânında geçmişe odaklanarak birinci düzlemdeki kurgunun oluşumunun ilk aşaması olan yasak birliktelik yaşayan kadının öldürülme planını hatırlar ve ikinci bir kurgunun düşünsel olarak aktarımını sağlar. Çocuk öznenin zihninde beliren bu kurgu, cinayet örgüsünde en başa dönüşü sağlar.

"Ölünün Odaları" hikâyesinde, babası ölen İdris'in yaşadığı metafizik tecrübe hâkim bakış açısıyla anlatılır. Açık mekânın tasviriyle başlayan hikâyede kalabalığı oluşturan unsurların her biri ayrıntılı olarak tasvir edilir, toplumsal mekân vasıtasıyla hikâye kişisinin ruh hali belirgin kılınır ve iç dünyasına odaklanılır. Anlatıcının tasvirler ve söylemler vasıtasıyla dış mekânın "kalabalık" olduğunu vurgulaması hikâye kişisinin yalnızlığını pekiştirir. "Ölünün Odaları" hikâyesinde anlatıcının öznenin iç dünyasına odaklanması olay örgüsünde geri dönüş tekniğini kullanabilmek için bir vasıtadır. Anlatıcı, öznenin psikolojisini açıklayabilmek için iç odaklanma vasıtasıyla geçmişe döner, olay örgüsünü belirgin kılacak unsurları açıklar. Öznenin hâlihazırdaki ruhsal durumunu etkilemiş olan yaşantı, imgelerin kullanımı vasıtasıyla da açıklanır. "İp"

imgesi hikâye kişisinin bilinçaltını ortaya çıkaran, olay örgüsünü belirginleştiren unsurlardan biri olarak kullanılır:

> "Caddede birkaç kişi, bir adamın boynuna ip takmış sürüklüyorlardı. Niçin olduğunu düşünmeye vakit bulamadan elleriyle yüzünü kapadı ve kaçtı oradan. Nereye gideceğini bilmiyordu. Babasının iç organlarını görmüştü."[287]

Hikâyede anlatım ağırlıklı olarak hâkim bakış açısından yansıtılır. Bu durum, hikâye kişilerinin söylemlerini de kapsar. Kişiler arasındaki diyaloglar, dolaysız söylem vasıtasıyla hâkim anlatıcı tarafından aktarılır:

> "'Başın sağolsun' dedi Üzeyir. [...] 'Yanlış mı duydum yoksa, diye ekledi Üzeyir, kötü bir şaka yapmış olacaklar bana. [...] 'Doğru, dedi, Üzeyire, sağol.'"[288]

Hikâyede söylemlerin aktarımında kullanılan başka bir teknik ise alıntılama yöntemidir. Eşyanın biçim değiştirmesiyle İdris'in zihninde beliren kitap cümlelerinin aktarımında hâkim anlatıcının söylemleri, yerini kitap cümlelerine bırakır:

> "'Bundan sonra, ateş denizinden geçer. Sonra da, nur denizine, sonra zulmet denizine, sonra su denizine, sonra da kar denizine, sonra soğuk denizine uğrar ve geçerler. Her denizin tûlu bin senelik yoldur.'"[289]

"Ölünün Odaları" hikâyesinde eşyaya bağlı olarak bilinçaltı ön plana çıkar. İdris'in eşyadaki değişim karşısında yaşadığı şaşkınlık, okuduğu bir kitapta yer alan cümlelerin hatırlanmasıyla sarsıntıya dönüşür. Anlatıcının metafizik boyutta yaşananları bilinç düzeyinde gerçekleşen birtakım olaylar gibi aktarırken aynı zamanda İdris'in geçmişine odaklanarak babasının hastalık sürecinde yaşadığı acıları aktarması metafizik boyuta gerçekçi, bilinç düzleminde yaşanan bir zaman aralığı izlenimi verir.

"Gölge" hikâyesinde anlatım çoğul bakış açısıyla kurgulanmıştır. Hikâye kurgusunda biri hâkim bakış açısına, ikisi anlatıcı öznelere ait olmak üzere üç ayrı bakış açısı bulunmaktadır. Olay örgüsü kısmen hâkim anlatıcı tarafından yansıtılırken kişilerin bakış açıları kendi söylemleri vasıtasıyla yansıtılır. Bu söylemler italik ve kalın italik cümlelerle aktarılır. Zeynep'in bakış açısının hâkim olduğu bölümlerde italik yazım kullanılırken, ikinci kadına ait söylemlerin aktarımında kalın ve italik yazı stili kullanılır. İtalik cümlelerle kurgulanan öznelere ait söylemlerin iç konuşmayı yansıttığı

[287]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 9.
[288]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 10.
[289]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 12.

görülmektedir. Hâkim anlatıcı tarafından aktarılan diyaloğa dayalı söylemlerde ise dolaylı anlatım hâkimdir.

Hikâye yapısındaki boşluklar anlatıcı kişilerin duygularından aktüelde yaşanan duruma odaklanmayı, aktüel durumdan karakterlerin duygu dünyalarına geçişi, aktüel zamandan mâziye dönüşü ve aktüel zaman diliminde yaşanan süreci özetleyerek olay örgüsünün özel bir kesitine odaklanmayı sağlar. Hikâye kurgusunda dikkati çeken yapısal özelliklerden biri de kişilere ait bazı söylemlerin mısra tekniğiyle kurgulanmasıdır.[290] Bu söylemler, kurguya şiirsel bir anlam kazandırmasa da hikâyede kullanılan yapısal değişim örneklerinden biri olarak dikkati çekmektedir.

"Piknik" hikâyesinde iki ayrı anlatım düzeyi bulunmaktadır. Birinci düzlemde birinci şahıs çekimli anlatım vasıtasıyla olay örgüsü ve kişiler arası diyaloglar yansıtılırken hikâyenin ikinci düzlemini iki kişi arasındaki "sözsüz" diyaloglar oluşturur. Güneşli bir günde pikniğe giden anlatıcı özne, yağmurun yağacağını hisseder ve piknik alanında bir mekâna sığınır. Uzun zamandır sık sık karşılaştığı kadın da oradadır. Hikâyede kadın ile anlatıcı özne arasında geçen diyaloglar, soyut/sessiz iletişimi temsil eden ikinci bir anlatım düzeyi oluşturur ve italik cümlelerle aktarılır:

> "[...]Binlerce yıl süren o bir anın içinde onun benim gözlerimde okuduğu anlamı, benim gözlerimden onun gözlerine yansımış olan görüntüde okuyabiliyorum: *Fanus diyorsun fanus şimdiki zamana atıfta bulunan bir yeniyetme icadı onun asıl adı kuyudur sen bana kuyunun dibinde rastladın oradan geçen ticaret kervanının kölesiydin kuyuya ilk sarkıtılacak olan kişi köledir kişi burada nesne demek oluyor çünkü kölenin yitirilecek canı yoktur*[...]*"*[291]

Hikâyede sessizliği temsil eden diyaloglar, "uyuz bir köpek" olarak sembolize edilen nefsin, erkek hikâye kişisinin ağzından dışarı çıkmasıyla sözlü diyaloğa dönüşür; kadının "-Ama olmadı ki! Ben seni o köpek yüzünden seviyorum. [...]"[292] cümleleri vasıtasıyla bakışlar arasında sağlanan iletişim sözlü iletişime dönüşür.

"Yaslı Gülümseyiş"[293] hikâyesinde hâkim anlatıcı hikâye kişilerinin aktüel zaman dilimindeki otobüs yolculukları ile erkek hikâye kişisinin geçmiş zamanda yine aynı soyut mekâna yapmış olduğu yolculuğu iç içe aktarır. Yolculuğun ve mekânın anlatımında italik cümle yapısı hâkimdir. Hikâyede italik cümle yapısının kullanımının

[290]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 64.
[291]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 214.
[292]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 215.
[293]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 47-52.

diğer işlevleri, diyaloglar arasında kişilerin zihninden geçen iç monologları yansıtmak ve diyaloglardan sonra hâkim anlatıcının yorumlarını aktarmaktır.

"Olmayan Bir Kentin Sokaklarında"[294] hikâyesi ile "Yaslı Gülümseyiş" hikâyesi izlekler, soyut mekân anlatımı ve sevilen kadın ile gerçekleştirilen diyaloglar bakımından paraleledir. "Olmayan Bir Kentin Sokaklarında" hikâyesinde anlatım kurgusu girift özellikler taşımaz; mekân ve iki sevgili arasında yaşananlar birinci şahıs çekimli anlatıcı vasıtasıyla aktarılır. Monologları vurgulamak için italik cümle yapısı kullanılır.

"Boşluğun Ortası"[295] hikâyesinde anlatım, hâkim ve birinci şahıs çekimli anlatıcılar vasıtasıyla kurgulanır. Hikâyede sadece iç monologları kapsayan birinci şahıs çekimli anlatımın kişiler arasındaki iletişimsizliği vurgulamak için kullanıldığı görülmektedir. Bir ihanet şüphesi nedeniyle ayrılık yaşayan çiftin birbirlerine açıklayamadığı duygu ve düşünceleri iç konuşma tekniği ve italik cümlelerle aktarılırken hikâyenin olay örgüsü, erkek öznenin evine dönüş sürecindeki ruh hali, hâkim bakış açısına sahip anlatıcı tarafından yansıtılır.

"Ceset"[296] hikâyesinde anlatım, birinci şahıs çekimli ve hâkim anlatıcılar vasıtasıyla kurgulanır. Aktüel zamanda başlayan hikâyede, "uçurum" ve "uçurumun dibindeki ceset" vasıtasıyla geri dönüş sağlanır. Hikâyenin cümle yapısındaki değişimler, anlatıcı tiplerinin değişimini sağlar; hâkim anlatıcı bakış açısından olay örgüsü aktarılırken birinci şahıs çekimli anlatıcının duyguları, düşünceleri ve iç konuşmaları italik cümle yapısıyla aktarılır. "Ceset" hikâyesinde dikkati çeken anlatım özelliklerinden biri de diyalogların yapısındaki değişimlerdir. Anlatıcı öznenin şiirsel diyaloglarını oluşturan bazı cümlelerde büyük punto kullanılır.

"Dağlanmış Ciğer"[297] hikâyesinde cümle yapısındaki değişimler, italik cümle yapısı ve büyük punto kullanımıyla vurgulanır. Hikâyede hem birinci şahıs çekimli hem de hâkim anlatıcıların bakış açıları ön plana çıkar.

"Ölünün Yürüyüşü"[298] hikâyesinde anlatım, ölen dedenin cenazesinde çocuğun metafizik bir duyumsamayla "sevgiliyi" yanında görmesi durumu etrafında kurgulanır. Hikâyede anlatım hâkim ve birinci şahıs çekimli anlatıcılar vasıtasıyla sağlanır. Kimsenin görmediği metafizik boyuttaki sevgilinin anlatımında hem hâkim anlatıcı hem de birinci

[294]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 121-123.
[295]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 65-69.
[296]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 53-63.
[297]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 109-114.
[298]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 103-108.

şahıs çekimli anlatım hâkimdir. Hikâyede nesnel boyutta yaşanan dedenin ölümü, cenaze töreni, çocuğun sokakta arkadaşlarıyla oyun oynaması ve bir günü kapsayan zaman diliminde yaşananlar birinci şahıs çekimli anlatıcı tarafından düz cümle yapısıyla aktarılırken dedenin tabutu ardında yürüyen çocuğun yıllar sonra tanıyacağı her yerde her şeyde göreceği sevgilinin yüzünü görmesi, italik cümlelerle aktarılır. Hikâyede italik cümle kullanımı ayrıca imgesel sevgili ile çocuğun diyaloglarında da dikkati çeker.

"Uyumsuzlar"[299] hikâyesinde anlatım hâkim anlatıcı, birinci şahıs çekimli anlatıcı ve diyaloglar vasıtasıyla kurgulanır. Eşi Nurşan'dan ayrılan adamın içinde bulunduğu ruh halinin yansıtılmasında, duyguların aktarımında ve mekânın anlatımında hâkim bakış açısı ön plandayken birinci şahıs çekimli anlatımın ön plana çıktığı kesitlerde italik cümleler kullanılır. Hikâyede italik cümlelerin kullanımı hem birinci şahıs çekimli anlatıcının bakış açısının üçüncü şahıs anlatımdan ayrılmasını hem de hikâye kişisinin duygularının vasıtasız olarak yansıtılmasını sağlar. Diyaloglara dayalı anlatımlarda ise kısmen dolaylı söylemlere yer verilir.

"Öyle Bir Gece"[300] hikâyesi hâkim anlatıcı vasıtasıyla yansıtılırken diyalogların aktarımında dolaysız söylemler ön plana çıkar. Öznenin varoluş sorunsalını belirginleştiren iç monologda italik cümleler kullanılır.

"Köçek"[301] hikâyesinde anlatım, birinci şahıs çekimi ve hâkim anlatıcı vasıtasıyla sağlanır. Hikâyede sembolik anlamlar taşıyan "köçek", işlediği suçun delillerini yüzünde taşır. Hâkim bakış açısı, yer yer eleştirel yaklaşımlarla "suç" kavramını ön plana çıkarır ve sorular sorar. Hikâyede italik cümlelerin kullanımı hem hâkim anlatıcının mekân ve görgü tanığına dair anlatımlarında hem de görgü tanığının düşüncelerinin aktarımda kullanılır. Görgü tanığının düşüncelerinin aktarımında birinci şahıs çekimli anlatım ön plana çıkar.

"Şimdi Çok Uzaklarda" hikâyesinde biri hâkim, diğeri ise birinci şahıs çekimli anlatıcıya ait iki ayrı anlatım düzlemi bulunmaktadır. Mekân tasvirleri, eylemler, hikâye kişilerinin bazı duygu ve düşünceleri hâkim bakış açısıyla yansıtılırken geçmiş yaşantıya ait kesitler ve aktüel zamanda gerçekleşen eylemler kısmen birinci şahıs çekimli anlatıcı vasıtasıyla aktarılır. Yakup vasıtasıyla yansıtılan kesitler birtakım olayların aktarımlarını, öznel tanımları ve mâziye odaklanışı kapsar. Yakup'un akşam saatlerinde eve geldikten

[299]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 7-12.
[300]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 121-124.
[301]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 19-21.

sonra yaşadığı dalgınlık süreci içinde zihninde oluşan monolog niteliğindeki şu cümlelerde yakın geçmişin anlatımı ön plana çıkar:

> "(Soğuk yüzlü bu güz akşamında da kapattığımda dükkânı yağmur çiseliyordu. Gösteriş için faytonla geldim eve. [...] Kapıyı düşünmeden yumrukladım. [...] Şu çok konuşan kayınbiraderim.. ona gösteriş için. Ellerini omzuma koyup selâm veriyor, 'Ne haber?' diye yılışarak. İki gündür hep konuşuyor. Durmadan. Sözde kandıracak. Domuz. [...])"[302]

Hikâyede aktüel yaşantılar hâkim anlatıcının gözlemci bakış açısından yansıtılırken Yakup'un zihninden geçen düşünceler parantez içinde verilir. Birinci şahıs çekimli anlatıma dayalı bütün kesitlerin parantez içinde aktarımı, söyleme dönüştürülmemiş olan geçmişe yönelik anlatıyı hikâye düzleminden ayırır. Parantez içindeki söylemler sadece geçmiş yaşantıyı değil, Yakup'un öznel bakış açısını da yansıtmaktadır.

"Şimdi Çok Uzaklarda" hikâyesinde söylemlerin aktarımı kısmen dolaylıdır; hikâye kişilerinin söylemleri anlatıcının aracılığı olmadan da aktarılır. Birinci şahıs çekimli anlatıcının zihninden geçen düşüncelerin aktarımında yer yer üçüncü şahıs anlatımına geçilir. Hikâyede odaklayıcı karakter Yakup'tur; fakat anlatım hâkim anlatıcı vasıtasıyla kurgulanır. Yakup'un eşinin düşüncelerine de odaklanan hâkim anlatıcı bakış açısı, ailede gerginlik yaratan sorunu farklı düşünceler aracılığıyla belirginleştirir.[303] Yakup'un düşünceleri kendi söylemlerinin yanı sıra hâkim bakış açısı vasıtasıyla da yansıtılır. Anlatıcı, Yakup'un düşüncelerini aktarırken açıklamak istediği ek bilgileri iki çizgi arasında açıklar.

Hikâyede ana kurguyu Yakup'un akşam eve geldikten sonra oturduğu köşede beşikte yatan çocuğunu izlerken geçmişe odaklanması oluşturur. Aktüel zamanda evde yaşanan gerginliğin nedenleri, Yakup'un düşüncelerinin aktarımıyla netleşir. Hikâyenin geçmiş odaklı anlatımı, olay örgüsünün kurgulanışı bakımından kronolojik bir düzenle yansıtılmaz. Evlendiği kadının evine iç güveyi olarak giden ve bu nedenle kendini yük gibi hisseden Yakup'un eşiyle birlikte köyden kente taşınması özetleme tekniğiyle anlatılır, daha sonra Yakup'un işi ve evlilik süreci aktarılır. Evliliğinin ilk günlerini hatırlayan Yakup'un hâkim anlatıcı vasıtasıyla nakledilen geçmişinin köyden kente yolculuk sırasında mâziye yönelik bir hatırlayış olduğu dikkati çeker. Anlatımın bu noktasında, köyden kente göçün nedenleri tekrar mâziye odaklanan Yakup'un bilincinden tüm ayrıntılarıyla yansıtılır. Aktüelde kısa bir zaman diliminde geçmişe odaklanan

[302]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 17.
[303]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 18.

karakterin bilinci vasıtasıyla yansıtılan mâziden sonra Yakup'un iç dünyasına odaklanan anlatıcı, "mutluluk" kavramı etrafında felsefî tanımlar yapar:

> "Yakup hiç kımıldamadan duruyor, düşünceli, dalgın, boşluğa bakıyordu. Mutluluk denen şey, şimdi yanı başındaydı. Dokunabilirdi ona. Ama ürkütmekten çekiniyordu. Sonsuz bir ân uzayıp gidiyordu sanki. Hiç bitmeyen, bitmesi istenmeyen.. kişi yalnızca o ânın içinde olduğunu bilmeli, ona dokunmamalı. Bir yitirirse bir daha bulamayacaktır onu. İnsan ömrü içinde, kim bilir, belki bir kezdir o ân. Değerini bilmeli onun için."[304]

Olay örgüsünde şahısların eylem, düşünce ve duygularına dair yorumlarda bulunmak hâkim bakış açısına sahip anlatıcının özelliklerinden biridir. Klâsik kurgularda bu işlev, ders ve öğüt ya da ibret/ bilgi verme amacıyla kullanırken modern kurgularda bu işlevin sınırlandırıldığı görülmektedir. "Şimdi Çok Uzaklarda" hikâyesinde hâkim anlatıcının öznel yorumları, öznenin yaşadığı duygu yoğunluğunu pekiştirir ve metnin iletisine "mutluluk" kavramı etrafında felsefî bir bakış açısı getirir.

"Dolambaçta" hikâyesinde anlatım hâkim ve birinci şahıs çekimli anlatıcılar vasıtasıyla kurgulanır. Gözleme dayalı unsurlar ve hikâye kişisi hakkında başkalarından aktarılan rivayetler hâkim anlatıcının söylemleriyle yansıtılırken kadın öznenin hayatına dair ayrıntılar birinci şahıs çekimli anlatımla aktarılır. Kadın öznenin kişilik özelliklerine dair rivayetlerin yansıtılmasında yer yer mısra tekniğinin kullanıldığı görülmektedir.[305] Tasvirlerin yanı sıra rivayetler de anlatımda gizemli ve mağrur kadın portresinin oluşumuna katkı sağlar; kadının sergilediği kişiliği belirginleştirir. Kadının kendi şahsiyetinin oluşumuna dair aktarmış olduğu bilgilerle portrenin ruhsal yönü tamamlanır:

> "Bakın, en son, onun, annemin, öldüğü günü aklımda tutmaya çalışıyorum.
>
> Çünkü hayatım o gün başladı benim.
>
> [...]
>
> Bir gövdem olduğunu biliyordum, ama onun önemli olabileceği aklımdan geçmiyordu.
>
> [...]
>
> Önce okuldan kaçtım. Sonra evden. Sonra kendimden. Sonra herkesten.
>
> Olduğumdan başka biri olabileceğimi hep aklımda tuttum.
>
> Bu yüzden hep başka biri olmaya baktım."[306]

[304]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 28.
[305]Rasim Özdenören, *Toz* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 38.
[306]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 39-40.

Hikâyede kadın portresini oluşturan dış izlenimler ve ruhsal sebepler aktarılıp portre tamamlandıktan sonra hâkim anlatıcının odağı, kadının yaşamından bir kesite yönelir. Hikâyenin aktarımında bırakılan boşluk, zamanda ve olay örgüsündeki değişimi işaret eder.

"Hışırtı"[307] hikâyesinde olay örgüsü kronolojik bir sıralamayla yansıtılmaz. Hikâyede trajediyi oluşturan sonu işaret eden intihar eylemi ön plana çıkarılır; olay örgüsü anlatı düzeninde "sonuç" olarak tanımlanabilecek olan Meryem'in intiharı ile başlar. Yazar, vurgulamak istediği çarpıcı sonu hikâye kronolojisinde başa ve sonra alarak ölüm etrafındaki olayların dairesel bir gelişim göstermesini sağlar. Hikâyenin yapısal formunda oluşturulan boşluklar, anlatıcının karakterler arası odaklanmadaki geçişlerini işaret eder. Anlatıcının odaklandığı kişilerin ve olayların sıralamaları dikkate alındığında, zaman kronolojisindeki sapmaların bu odaklanmalar ile ilintili olduğu tespit edilebilir. Meryem'in birliktelik yaşadığı adamın duygu ve düşüncelerinin yansıtıldığı pasajlar ve Meryem'in intiharı hikâye kronolojisinde ilk aşamayı, Meryem'in cesedinin denizden çıkarılışı ikinci aşamayı, annenin duygu ve düşüncelerinin yansıtıldığı pasaj ise son aşamayı oluşturur.

"Mor Sinekler" hikâyesinde anlatım, hâkim ve birinci şahıs çekimli anlatıcı vasıtasıyla kurgulanır. İki-üç günlük zaman dilimini kapsayan hikâyede olay örgüsünün ana noktası Musa'nın ölüm döşeğinde oluşudur. Hikâyede ölümün anlamını henüz bilmeyen dört küçük çocuğun dünyası ve ailenin maddî imkânsızlığı hâkim anlatıcı vasıtasıyla aktarılırken hala, dayı gibi akraba portreleri ve babanın ölümü evin küçük oğlunun bakış açısından yansıtılır. Hikâyede birinci şahıs çekimli anlatıcının niteliği, kavramlar ve söylemlerle ön plana çıkar.

Hikâyede "ölüm" kavramı etrafındaki diyaloglar ve bakış açıları, kişilerin konumlarına göre farklılık gösterir. "Mor Sinekler" hikâyesinde söylemleriyle ön plana çıkan kişilerden biri hâfızdır. Hâfızın söylemleri, kısmen dolaylı anlatımla birinci şahıs çekimli anlatıcı tarafından aktarılırken yer yer anlatıcı özne aradan çekilir ve ikinci şahıs çekimli anlatım hâkim olur:

> "İnanan adam için ölüm nedir ki dedi Hafız [...] Bir tebdili mekândır dedi [...] Kabir kapısına ağlayarak değil gülerek gir çünkü cemili zülcelalin dairei rahmetine ve mertebei huzuruna gidiyorsun [...] Ve ziyafetgâhı ebedisi olan cennete çağrılıyorsun"[308]

[307]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 12-19.
[308]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 136-137.

Anlatımda dikkati çeken unsurlardan biri de cümle yapısındaki değişikliklerdir. Özdenören'in bazı hikâyelerinde görülen büyük punto kullanımı, "Mor Sinekler" hikâyesinde söylemlerin ses tonunu vurgulamak amacı taşır. Musa'nın "çömçeli gelin" oyunu oynayan çocuklarının yüksek ses tonları "ÇÖMÇELİ GELİN NE İSTER BİR KAŞICIK TUZ İSTER"[309] cümlesiyle vurgulanır.

"Kan" hikâyesinde anlatım, hâkim anlatıcı vasıtasıyla kurgulanır. Hikâye, olay örgüsü ve zaman kronolojisinde atlamalar yapıldığını gösteren iki ayrı bölümden oluşur. Hikâyenin I. bölümünde hâkim anlatıcının kişilere ve mekâna dair yapmış olduğu tasvirler, kişilerinin sahip olduğu yaşam şartlarını vurgulamakta, "toprak" ve "toprağa bağlı" yaşamın zorlukları çevresinde kurgulanan temayı sezdirici bir işlev taşır. Aktüel zamanda kişilerin ve mekânın tasvirini yapan anlatıcı ses, Zeynel ve eşi Fatik'in geçmişlerine odaklanır, toprağa ve aile hayatlarında dair bilgiler verir.[310] Anlatıcının hikâye kişileri hakkında aktarmış olduğu bilgiler, olay örgüsünün ana çekirdeğini oluşturur. Zeynel ve Fatik'in geçmişine dair vermiş olduğu bilgilerden sonra aktüel zamana dönen anlatıcı, "O sıralar, gene o küçük topraklarını işliyorlardı. Temmuz ortalarıydı"[311] ifadesiyle, geçmiş zamanda yaşanmış olduğu vurgulanan olay örgüsünün aktarımını sağlar.

Hikâyenin anlatımında anlatıcı ses kadar karakterlerin diyalogları da ön plana çıkar. Tasvirler ağırlıklı olarak anlatıcı ses tarafından aktarılırken olay örgüsünde geri dönüşler, geçmişe dair bilgiler ve hikâyenin ana temasını oluşturan sosyal, ekonomik ve ailevî meseleler karakterlerin söylemleri vasıtasıyla yansıtılır. Zeynel, diyaloglar vasıtasıyla geçmiş yaşantısına dair bilgiler verir. Hikâyede oldukça kapsamlı bir yer tutan Zeynel'in söylemleri vasıtasıyla karakterin hayatının on beş yılı özetlenir. "Kan" hikâyesinde diyaloglar, anlatıcının mekânlar ve tasvirler vasıtasıyla yansıttığı ekonomik, sosyal ve toplumsal temaları derinleştirir:

> "-Hükümet buraları alacakmış, il yolu buralardan geçecekmiş.
>
> -Kimden duydun? Diye sordu adam.
>
> -Herkes söylüyor.
>
> [...]
>
> -İnanmıyorsan git on tane kuyu daha aç, diye cevap verdi kadın, herkese kâğıtları bile gelmiş.
>
> -Bize gelmedi, dedi adam.

[309]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 131.
[310]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 55-56.
[311]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 57.

-Senin tapun mu var ki?

[...]

-En çok gücüme giden ne biliyor musun?

-Ne? Diye sordu kadın.

-Köpek gibi, öyle bir değersiz köpek gibi, ordan oraya kovulmak."[312]

Hikâye kişilerinin söylemleri, sosyal ve ekonomik boyutlara dikkati çeken yönüyle ön plana çıkar. Hikâyede aktüel olay örgüsünün yanı sıra, karakterlerin geçmişe dair yaşantıları da ayrı bir zaman ve olay düzlemini oluşturur. Aktüel zamanda başlayan anlatımda geri dönüşler Zeynel'in oğlunun üç yıl aradan sonra evine döndüğünü bildiren anlatıcı vasıtasıyla kurgulanır. Zamanda ve olay örgüsünde uzak geçmişe geri dönmeden parantez içinde verilen ek bilgilerle Şahin'in ailesinden ayrı geçen yaşamı aktarılır.[313] Hikâyede dış tasvirlerin yanı sıra, karakterlerin duygu dünyaları da hâkim anlatıcı tarafından yansıtılır.

Hikâyenin II. bölümünde geçmişten aktüel zamana dönülür. Şahin gideli iki ay olmuş, eşi Gülşen'i babasının evinde bırakmıştır. Bu bölümde devletin Zeynel'in topraklarını elinden aldığı, ailenin maddî durumlarının iyice kötüye gittiği yine diyaloglar vasıtasıyla vurgulanır. Hikâyenin kurgusu dikkate alındığında, I. bölümde anlatıcının "O sıralar" ifadesiyle Zeynel ve Fatik'in topraklarını işlediğini belirttiği sürece kadar olan anlatı ile hikâyenin II. bölümünün tamamı, olay örgüsünün aktarımında aktüel zamanı oluştururken Şahin'in Gülşen ile ailesinin yanına dönüşünden I. bölümün sonuna kadar olan kısım, hikâyenin geçmiş zamandaki olay örgüsünü oluşturur. Hikâyenin zaman kronolojisindeki kırılmaları anlatıcının olay örgüsünü aktarımda izlediği yol -belirsiz zaman kullanımı, iki ayrı zaman düzlemini bir bütün olarak sunmak- ve karakterlerin söylemleri belirler.

"Sabah Aralığı" hikâyesinde olay örgüsü hâkim anlatıcı vasıtasıyla aktarılır. Hikâyede hâkim olan bakış açısı ve ses sadece müşahit anlatıcıya ait değildir; kurgusal karakterler diyaloglar vasıtasıyla bakış açılarını bildirirler, kendi sesleriyle ön plana çıkarlar. Toplumsal temalar etrafında kurgulanmış olan hikâyede geri dönüşler karakterlerin söylemleri vasıtasıyla oluşturulur. Aktüel zamandan önce meydana gelen olaylar, Halil'in söylemleri vasıtasıyla aktarılır:

[312]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 60-61.
[313]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 63-64.

"-Jandarma kovalıyor beni, [...], bu sabah köyde çarpışma oldu. Bir jandarma öldü. Jandarma jandarmayı vurdu. Ölen jandarmayı benim vurduğumu söylüyorlar." [314]

Hikâyede diyaloglar yer yer dolaylı söylem olarak aktarılırken, bazen anlatıcı ses aradan çekilir; olayların ve düşüncelerin ifadesinde Halil ve eşinin cümleleri bizzat kendi söylemlerinden aktarılır. Halil'in sabah yaşananlara dair aktarımları, olayların özeti niteliğindedir. Hikâye zamanından önce meydana gelen olayların anlatımında Halil, birinci şahıs çekimli anlatıcı nitelikleriyle ön plana çıkar. Hikâyede uzak geçmişe dönüş de Halil'in söylemleri vasıtasıyla yansıtılır; toprağa bağlı yaşamı seçmeyen oğulların aileden kopuşu özetlenerek aktarılır.[315] "Sabah Aralığı" hikâyesinde diyalogların yakın ve uzak geçmişi aktarmada bir vasıta olma işlevini yerine getirdiği düşünülebilir.

Hikâyenin olay örgüsünün aktarımında hâkim anlatıcının boşluklar oluşturduğu görülmektedir; eşiyle birlikte evinden ayrılan Halil'in yolculuğu "ikindi" vaktinde başlar, gece vakti dağ tasviriyle devam eder. Anlatıcı, hikâye örgüsünde zaman boşluğu oluşturduğunu, gece tasviriyle vurgular.[316] Olay örgüsünün aktarımında kullanılan diğer bir teknik ise eşzamanlı olayların yansıtılmasıdır. Halil ve eşinin sabah saatlerinde kasabaya varışlarını bildiren anlatıcı, zaman kronolojisinde geriye dönerek gece vakti yaşanan ikinci bir olay örgüsünü aktarır; Halil ve eşi kasabaya doğru ilerlerken jandarma müfrezesi de kasabaya gelmiştir.[317]

"Işımamıştı Sabah Daha"[318] hikâyesinde anlatım hâkim bakış açısıyla sağlanır. Sabah saatlerinde başlayan anlatımda yakın geçmişe ve mâziye dönülerek aktüel zamanda yaşananlar belirginleştirilir. Aktüel zamanda şimdiki zaman kipiyle kurgulanan anlatım kronolojik bir çizgide ilerlemez; geri dönülerek gece yaşananlar geçmiş zaman kipiyle aktarılır. Hikâyede geri dönüşler Abdullah'ın anımsamaları vasıtasıyla oluşturulur. Yağmur imgesi de hikâyede çağrışım özellikleriyle mâziye dönüşü sağlar.

"Aile" hikâyesinde anlatım, süreklilik bildiren şimdiki zaman kipiyle kurgulanır. Hikâye kurgusunda iç ve dış mekâna dair yapılan tasvirler vasıtasıyla kişilerin yaşam standartları ve kişisel özellikleri vurgulanır. Hâkim bakış açısı dış mekândan iç mekâna, iç mekân vasıtasıyla da aileyi oluşturan sekiz kişiye odaklanır. Hikâye kişileri eylemleri

[314]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 35.
[315]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 40.
[316]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 35-36.
[317]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 46-48.
[318]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 115-124.

ya da söylemleriyle değil, anlatıcı ses vasıtasıyla tanıtılır. Mehmet Kaplan, hikâyedeki çöküş temasının yazarın üslubuyla da bütünleştiğini ifade eder:

> "Çöküş, yıkılış, dağılış, yazarın üslubunda da tesirini gösterir. Rasim Özdenören, cümlelerini vücuda getiren unsurları, birbirine birleştirmeden dağınık olarak vermeyi tercih eder. Onun bazı cümleleri uzundur. Bu uzunluk, organik bir bütünlüğü değil, tam tersine bir dağılış ve parçalanışı ifade eder. Burada bir terkip değil, birbirinden farklı çeşitli unsurların yan yana gelmesi söz konusudur."[319]

Hikâyede uzun cümleler Kaplan'ın da işaret ettiği gibi dağılışı imleyen bir yapı arz ederken yer yer kısa ve şiirsel cümleler de kullanılır. Mekân ve kişilerin yansıtılmasında anlatıcı ses ağırlıklı olarak nesnel ifadeler kullanırken zamanın aktarımında şiirsel bir söylem kullanır:

> "Akşam oldu mu, ilkin vadiler kararır. Sonra karanlık, zehirlenmiş bir bedenden yukarı çıkar gibi, tepenin uçlarına doğru tırmanır. Ağaçların aralarından içi toz dolu ışınlar sızar. Kasabanın hastalıklı yüzü buruşur. Kasaba çarşısında, darabaların sesi bilinmez uzaklıklara doğru, sağır yankılarla dağılır. Göğün açık laciverdinde, kırlangıçlar bir ok gibi akar. Bulanık akşam renkleri dağlara doğru siner."[320]

Zamanın şiirsel anlatımı, mekândaki eskimişlik ve insanlardaki yalnızlık, yaşlılık duygusunu belirgin kılar; dağılmak üzere olan, ölümü bekleyen aile bireylerinin tekdüze hayatı hâkim anlatıcının şiirsel söylemleriyle içsellik kazanır.

Ailenin tekdüze olan günlük ev hayatının yansıtılmasında hâkim bakış açısı her şahsa ayrı ayrı odaklanarak onların geçmişini nakleder. Kişilerin geçmişinin aktarımında kendi düşünce dünyalarından mâziye odaklandıkları bildirilse de mâzinin aktarımında şahısların söylemleri yerine anlatıcının söylemleri ön plana çıkar. Mâzinin aktarımında bakış açısı genel olarak hâkim anlatıcıya aitken Salih Efendi'nin aile bireylerine ve geçmişe bakış açısı da belirginleşir. Tüm aile bireylerin mâziye dönük hayatları, özetleme tekniğiyle aktarılır.

Ev halkının günlük uğraşlarının anlatımı, zamanın ilerlemesiyle "akşam", "gece", "gece yarısı" ve "sabah" gibi zaman dilimlerinin tasvirleriyle, bazen de anlatıcının öznel yorumlarıyla kesintiye uğrar. Hikâye kişilerinin oldukça kısıtlı olan söylemlerinin aktarımında, anlatıcı ses kısmen çekilir; hikâye kişilerinin söylemleri vasıtasız aktarılır:

> "Gelin bacı:
>
> -Nur, diye seslenir.

[319]Mehmet Kaplan, "Aile", *Hikâye Tahlilleri,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 377.
[320]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 33.

-Ne var bacım?

-Sen hiç düş görüyor musun?

Nur gelin düşünür, susar, sonra:

-Bilmiyorum, der, görsem bile hatırlamıyorum.

Gelin Bacı:

-Anam görüyor, diye konuşur. Sesinde keder otları büyümüştür.

Nur Gelin:

-Çok yaşlılarla çok gençler düş görüyor, der, belki de bir umudu olanlar."[321]

Hikâye kişilerinin kısıtlı diyalogları vasıtasıyla zaman, yaşlılık, yalnızlık ve ölüm bağlamında değerlendirilmesi gereken temalardan biri olan "düş görmek" kavramının alt gönderisi olan "yarına dair umudu olmak" düşüncesini vurgulanır. Söylemlerin hikâye kişileri vasıtasıyla yansıtılması da karakterlerin duygu dünyalarını birincil ağızdan aktarmalarını sağlar.

"Çok Sesli Bir Ölüm" hikâyesinde anlatım yarı hâkim bakış açısına sahip anlatıcı vasıtasıyla kurgulanır. Tabiat ve mekân tasvirlerinde öznel bir yaklaşımla mevsimlerin ve mekânın insan hayatı üzerindeki olumsuz etkilerini vurgulayan anlatıcı, hikâyenin olay örgüsünün aktarımında gözlemci bir yaklaşım sergiler. Hikâyede karakterlerin iç dünyalarına odaklanma oldukça sınırlıdır. Şehmuz'un hastalığı etrafında gelişen olay örgüsünde karakterler fiilleri ve diyaloglarıyla ön plana çıkarlar.

Hikâyenin anlatım tekniklerinde dikkati çeken özelliklerden biri de hikâye kişilerinin kendi söylemleriyle ön plana çıkmalarıdır. Rasim Özdenören'in bireyin dünyasına eğilen hikâyelerinde yoğunluk gösteren bilinç akışı, iç konuşma, düşüncelerin ve duyguların anlatıcı vasıtasıyla aktarımı gibi anlatım teknikleri "Çok Sesli Bir Ölüm" hikâyesinde yerini diyaloglara bırakır; hikâye kişilerinin diyalogları hem dolaylı söylem vasıtasıyla hem de kişilerin bizzat kendi sesleri vasıtasıyla aktarılır.

Hikâyede diyalogların kullanımı tasvirler gibi belirli bir amaca hizmet eder; diyaloglar vasıtasıyla yoksulluk ve kısıtlı imkânlar vurgulanır. Zaman ve olay örgüsünün kronolojik bir düzende aktarıldığı hikâyede geri dönüş, Hatiç'in düşünceleri vasıtasıyla kurgulanır. Anlatıcı ses, Şehmuz'un bayıldığını gören Hatiç'in düşüncelerine odaklanarak geri dönüşü sağlar:

"-Bayılmış herhal, diye söyleniyordu. Kocasının bayılmış olmasını istiyordu. Çünkü, böyle bir hal, Şehmuz'un başına birkaç yıl önce gene gelmiş, adam kımıldayamadan haftalarca yatmak zorunda kalmıştı. Ondan sonra zaten eski dirliğini yitirmişti. O yörede, köyden köye dolanıp 'hekim'lik

[321]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 44.

yapan Bakaç Ali, öyle ikinci bir yürek darlığı gelecek olursa Şehmuz'u götürebileceğini söylemişti."[322]

Düşünceler vasıtasıyla sağlanan geri dönüş, olayların aktarımında kronolojik bir bölünme oluşturmaz; geçmiş hatırlanarak Şehmuz'un durumunun kritik olduğu sezdirilir. "Çok Sesli Bir Ölüm" hikâyesinde anlatıcı, mekân tasvirleri ve kişilerin düşünceleri vasıtasıyla geçmişe dönerek Şehmuz'un aktüeldeki durumunun kritik olduğunu sezdirse de olay örgüsü hakkında sınırlı bir bilgi birikimine sahip olduğunu vurgular.[323] Anlatıcının olay örgüsüne dair kesin ifadeler kullanmayışı, sınırlı bir bakış açısına sahip olduğunu sezdirir.

"Bir Kapının Önünde" hikâyesinde anlatım, gece yarısından sabah vaktine kadar olan süreci kapsar. Hikâyenin anlatımında hâkim bakış açısı ön plana çıkar. Tasavvufî tema ve izleklerle kurgulanan hikâye, yapısal özellikleriyle dikkati çeker. Parantez içi ek bilgilerin, italik sözcük ve büyük punto kullanımının yanı sıra, cümle ve paragraf biçimlerinde görülen yapısal değişimler de hikâyenin kurgusundaki teknik farklılıkları işaret eder. Parantez içinde verilen cümleler ek bilgi, birinci şahıs çekimli anlatıma dayalı söylem ya da başkasına ait bir cümlenin aktarımı gibi işlevlerde kullanılırken italik sözcük kullanımı, "Anam *onun* emaneti değil miydi?"[324] cümlesinde olduğu gibi, Tanrı'yı işaret eden özel bir kullanım anlamına sahiptir. Hikâyede büyük puntolu sözcük kullanımı ise öznenin duygularını belirginleştirme işlevini yerine getirir.

Hikâyede geri dönüş olarak nitelenebilecek olan unsurlar, "râbıta" kavramı etrafında gerçekleşir. Sabah namazından sonra gözlerini kapayarak mürşid-i kâmilin suretini hayal eden karakterin bilinci geçmişe odaklanır. Hikâye kişisinin geçmiş yaşantısı yer yer râbıta etrafında açıklanırken anlatıcı vasıtasıyla bu yaşantı şiirsel bir üslupla özetlenir.

"Sabahın Seher Vaktinde Aman" hikâyesi hâkim anlatıcı vasıtasıyla kurgulanır. Hâkim anlatıcının tasvirlerde ve zaman mekân anlatımında yorumsal ifadeler kullandığı görülür. Sabah vakti evlerinin bahçesinde dolaşan hikâye kişisi vasıtasıyla mekâna odaklanan anlatıcı, "...zavallı çıkrık, zavallı karaçalılar, iğdeler..." ve "...zavallı bulutlar"[325] ifadeleriyle mekân tasvirleri üzerinde öznenin duygu dünyasını belirginleştirir.

---

[322]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 10-11.
[323]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 26.
[324]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 18.
[325]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 38.

Hikâyenin anlatımında geri dönüş, eşyaya odaklanan öznenin bilinci vasıtasıyla sağlanır. Anlatı zamanında önemli bir kırılma noktası sayılamayacak olan bu odaklanış, hikâye kişisinin bahçede üzerine oturduğu kütük vasıtasıyla meydana gelir:

> "Bu kaba saba kütükten, oturulabilecek bir sıra yapmayı becerebilmek için bütün bir gün uğraşmıştı, babası öfkeyle alay ediyordu onunla, bu boş işlerle uğraşacağına işe yarar bir iş tutsa ya, gidip bağın otlarını temizlese ya."[326]

Eşya vasıtasıyla sağlanan geri dönüşler, uzak geçmişi ifade eder. Bu dönüşlerden biri de hikâye kişisinin babasının eski kunduralarına odaklanmasıyla sağlanır.[327] Olay kronolojisindeki asıl değişimi anlatıcının gece vakti yaşananları aktarması oluşturur. Aktüel zaman olan sabah vaktinden geceye dönülerek hikâye kişisinin sevdiği kadını görebilme çabası ve bulunduğu mekânlar aktarılır. Anlatı zamanında geri dönüşler hikâye zamanında dairesellik oluşturur; sabah vaktinde başlayan anlatım, gecenin aktarımından sonra tekrar sabah vaktine döner. Hikâyenin asıl temalarından biri olan "aşk"[328] ve kurgusal karakterin âşık olma süreci özetleme tekniğiyle hâkim anlatıcı tarafından yansıtılır.

"Güller"[329] hikâyesinde anlatım, bahçesinde "gül devşiren" Nazire'nin zihninden geçenler etrafında kurgulanır. Sabah saatlerinde evinin bahçesinde gül toplayan Nazire'nin düşüncelerine odaklanan hâkim bakış açısı, hikâye kişisinin yaşamını özetler. Hikâyede aktüel durum, yer yer "gül devşirme" eyleminin devam ettiği bildirilerek vurgulanır. Olay örgüsü, eylem, zaman ve mekân dar kapsamlıdır. "Güller" hikâyesinde anlatım, geçmişin ve şimdinin yansıtıldığı kısa bir süreci kapsar. Nazire'nin kendi hayatına dair düşünceleri ve çevresindeki insanlarla kurduğu diyalogların bir kısmı hâkim anlatıcı vasıtasıyla aktarılır. Hikâyede anlatımın tekdüzeliğini kırmak ve kişileri ön plana çıkarmak için diyalogların aktarımında dolaysız söylemlere başvurulur. Hikâye yapısında yer yer boşlukların oluşturulması, boşluklardan sonra farklı bir zaman diliminde gerçekleştirilmiş bir diyaloğun ya da aktüel zamandaki eylemin aktarımı, öznenin düşüncelerinde meydana gelen ani odak değişimlerini gösterir.

---

[326]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s 38.
[327]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 43-44.
[328]Rasim Özdenören, "Sabahın Seher Vaktinde Aman" hikâyesinin en güzel aşk hikâyelerinden biri olduğunu ve bu hikâyede asıl kahramanın eşinin kuşağını bağlamasına yardım eden kadın olduğunu, ayrıca hikâyedeki baba tipinin diğer hikâyelerde de geleneksel yansımalarıyla yer aldığın ifade eder. Bkz. Âlim Kahraman, Şeref Yılmaz, "III. Oturum 'İyi Bir Edebiyat Ürünü Okuyucusuna Sonsuzca Açıktır'", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören,* (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 196.
[329]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 13-20.

"İki Leyla"[330] hikâyesinde bir günü kapsayan anlatım, hâkim anlatıcı vasıtasıyla yansıtılır. Hikâyenin kronolojik akışında yer yer boşluklar bırakılarak tasavvufî tema leitmotive gibi vurgulanır; öznenin düşünceleri ve tavırları "kabul etmek" kavramı etrafında açıklanır.

"Yırtılma" hikâyesi hâkim anlatıcı ve diyaloglar vasıtasıyla yansıtılır. Mekânın ve gerilimin aktarımında gözlemci bakış açısı kullanılırken, diyaloğa dayalı söylemler pastiş yöntemiyle kurgulanır. Dinî-tasavvufî izlekleri vurgulamak için alıntılanan diyalog, "Alak Suresi"nin ilk beş ayetinin pastiş yöntemiyle modern metinde söylem biçimine dönüştürülerek yeniden kurgulandığını gösterir:

> "Gıcırtıya benzeyen gürültü bu kez anlaşılabilir bir düzene kavuştu: 'Yaz!' diye buyurdu. [...]'Yaz!' diye buyuran sese karşılık, cılız, mecalsiz, ürkek ve titrek bir karşıkoyuş hırıltısı işitildi: 'Ben yazmasını bilmem.'"[331]

Hikâye kurgusunda olay örgüsü ve gerilim, rüya/trans halinde meydana gelir. Metafizik boyuttaki diyaloglar yer yer dolaylı söylemlerle yansıtılırken bazen de "sorgu sual/azap meleği" ve "kıyamet ehli" olduğu imlenen varlıklar, dolaysız olarak konuşurlar:

> "'Heey, bu dağlara n'olmuş?'
>
> 'Hangi dağlara? Ne dağı?'
>
> 'Ben burayı terk ettiğimde Uhut Dağı ve Uhut Çölü buradaydı!'"[332]

Hikâyede metafizik gerilimden fizikî âleme dönüş hâkim anlatıcı vasıtasıyla yansıtılır. Öznenin bilinç düzleminde annesiyle gerçekleştirdiği diyaloglarda anlatıcının silinerek yerini hikâye kişilerine bıraktığı, kişilerin kendi sesleriyle konuştuğu görülmektedir. Bu diyaloglar, temayı destekleyen tasavvufî ve fikrî temelleri olan söylemlerden oluşur.

"Baş" hikâyesinde hâkim anlatıcı tarafından yansıtılan absürt durum, kimliği belirli olmayan kişiler etrafında kurgulanır. Hikâye örgüsünde özetleme tekniğiyle açıklanan absürt durum anlatıcı tarafından "saçma", saçmalık" gibi kelimelerle nitelenir. Hikâyede suç unsuru teşkil eden deliller ve karmaşık soruşturma süreci, anlatıcının yorumsal yaklaşımlarıyla tenkit edilir:

---

[330]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 39-42.
[331]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 59.
[332]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 61.

> "Olaylar bundan sonra Kafka'nın öyküsündeki gibi gelişti. Öyle olmaması için sebep yoktu. Birileri birilerini tutukladı. Ama ne tutuklayanlar ne için tutukladığını biliyordu, ne de tutuklanmış olan niçin tutuklandığını."[333]

"Baş" hikâyesinde kısıtlı olan diyalogların kurgulanışı simgesel bir karakter yaratımını imler. Hikâyede olay örgüsünü yansıtan ses, hikâyenin sonunda anlatıcı özneye dönüşür ve haksız yere ölüme mahkûm edilen kurbanla konuşur:

> "Onu gördüğümde kesik başını sol avucunda tutmuş bana gösteriyordu.
> -Ama bu baş taşla ezilmişe benzemiyor, dedim.
> -Bu, kalbim oyulduktan sonra elimde kalan baş, dedi.
> Peki şu anda omuzlarının üstündeki başın neyin nesi olduğu sorusu aklımdan geçiyordu. Anladı.
> -Onu oradan kimse alamaz, yalnız bana ait olan baştır o, dedi."[334]

Öldürülen kişinin anlatıcı özneyle konuşması, onu sembolik bir kişiliğe büründürür. Ölen kişinin söylemleriyle ön plana çıkması, hikâyenin ana fikrini vurgulamak için bir araçtır; kurbanın söylemleri vasıtasıyla fikrin ölümsüzlüğü ve bireyselliği "baş" sembolü etrafında dile getirilir.

"Ölü"[335] hikâyesinde kurgu, hâkim anlatıcı vasıtasıyla yansıtılır. Genç kızın uzak geçmişinden aktüel zamandaki durumuna kadar geniş bir sürece odaklanan anlatıcı, ölümün metaforik bir kavram olarak kullanıldığını sezdirir. Hikâyenin yapısında diyaloglara yer verilmemesi de hikâye karakterinin "ölü" kimliğini pekiştirir. Aktüel zamanda başlayana hikâye, anlatıcının genç kızın uzak geçmişine odaklanmasıyla mâziye döner, zamanda ve olay örgüsünde özetlemelerle mâziden yakın geçmişe uzanır.

"Fırtına"[336] hikâyesinde hâkim bakış açısıyla aktarılan kurgu, sembolik anlamlar taşıyan düş mekânının ve hikâye kişisinin saklandığı/sığındığı nesnel mekânın anlatımı etrafında gelişir. Hikâyede gerilim unsurlarını ön plana çıkaran düş mekânının yansıtılmasından sonra anlatımda boşluk bırakılarak rüyadan bilinç alanına geçilir. Tavan arasının bir köşesinde bulunan beşikteki bez bebeğe odaklanan kadın vasıtasıyla geçmişe dönülür; kadının evlilik dışı bir birliktelikten hamile kaldığı ve ailesi tarafından darp edilerek çocuğunu kaybettiği aktarılır. Kadının yaşadığı trajedi, bez bebeği emzirmeye çalışmasıyla vurgulanır.

---

[333]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 25.
[334]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 26.
[335]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 83-88.
[336]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 57-60.

"İt" hikâyesinde anlatım metaforik özellikleriyle ön plana çıkar. "Nefs" kavramı etrafında sembolleştirilen hikâye kişisinin yaşantısı özetleme tekniğiyle aktarılır. Hikâyede ön plana çıkarılmak istenilen asıl düşünce, anlatıcının yorumsal söylemleriyle vurgulanır:

> "Evet başını alıp gitmeliydi buralardan, yiğitlik olmasa da.. çünkü asıl yiğitlik bu konuma meydan okuyabilmekteydi. Biliyordu. O zaman it'i kusmak isterdi."[337]

Hikâyede "it" olarak nefsî zaaflarıyla sembolize edilen erkek özne gibi "kadın" da sembolik özelliklerle ön plana çıkar. Öznenin odak noktasındaki arzu nesnesi olarak kadın, şehvetin ve cinselliğin sembolüdür.

"Kapıyı Vuran Kim" hikâyesi bir tiyatro metni biçiminde kurgulanmıştır. Hikâyede, bir tiyatro metninde tespit edilebilecek birçok anlatım özelliğinin mevcut olduğu görülür. Tek perdeden oluşan hikâyede kişilerin tanıtımı, mekânın bir sahne dekoru işleviyle ön plana çıkarak hâkim anlatıcı vasıtasıyla kısaca tanıtılması ve olay örgüsünün diyaloglara, monologlara dayalı yapısı, hikâyenin bir tiyatro metni olarak okunması gerektiğini gösterir. Hikâyede anlatım, hâkim anlatıcı ve kişilerin diyaloğa, monoloğa dayalı söylemleriyle sağlanır. Hâkim anlatıcı mekân tasvirlerinde ve parantez içi ek bilgilerde ön plana çıkar ve hâkim anlatıcının tüm söylemleri italik cümlelerle aktarılır.

Rasim Özdenören'in birçok hikâyesinde hâkim anlatıcı olay örgüsünü nakleden, kurguyu oluşturan soyut ve somut unsurlara odaklanarak anlatım yapısını şekillendiren etkin bir kimliğe sahipken "Kapıyı Vuran Kim" hikâyesinde yardımcı ses olma özelliğiyle sınırlıdır. Hikâyede "Ana" ve Ahmet'in bakış açıları, diyaloglar vasıtasıyla belirginleştirilir. Hikâyenin "ölüm" teması etrafında kurgulanan iletisi, kişilerin bakış açılarıyla felsefî derinlik kazanır; ölümü temsil eden "Ana", yaşama dair olumlu bakış açısı ve uyarıcı işleviyle, "Ahmet" ise bakış açısındaki ani değişkenliklerle evrensel anlamda hayat ve ölüm karşısındaki insani tavrı temsil ederler:

> "ANA: *(Sesi dışardan)* Geç kalıyorsun oğlum.
> AHMET: *(Kendi kendine)* Geç mi kalıyorum? *(Pencereye gider, dışarsını seyreder)* Herkes uyuyor daha. Şu ağaçlara bakın. Uyuyorlar."[338]

Ana ve Ahmet'in diyalogları, temayı derinleştiren çoğul anlamlı bir yapıyla kurgulanır. Diyaloglarda görülen "geç kalmak", "yarın için bir şeyler yapmak" gibi

[337]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 79.
[338]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 8.

yüzeysel anlam kalıplarını da işaret eden söylemler, derin anlamlarıyla ölümü işaret eden sembolik soyut bir işlevi yerine getirirler. Nitekim Âlim Kahraman da hikâyenin soyut atmosferine dikkati çekerek Özdenören'in kendi hikâye dilinden ayrılarak Sezai Karakoç'a yaklaştığını ifade eder.[339] Bu anlamda, "Kapıyı Vuran Kim" hikâyesinde diyalogların temayı belirgin kılan kapalı bir anlam iletisi taşıdığı ifade edilebilir.

"Beklenen"[340] hikâyesi de "Kapıyı Vuran Kim" hikâyesinde olduğu gibi tiyatro metni biçiminde kurgulanmıştır. Bir perdelik hikâyede hâkim anlatıcı yardımcı ses özelliği gösterirken kişilerin diyalogları vasıtasıyla zamanda geri dönüşler sağlanır. Yıllar önce kaybettiği oğlu Ahmet'in mektubunu hâlâ koynunda taşımakta olan 1. Kadın, Hidayet'in oğlu Sadık'ı kendi oğlu zanneder. Fala merakı olan 1. Kadın'ın mutluluğu için tüm aile bireyleri kahve fincanına bakarak tragedyalardaki koroları hatırlatan bir söylemle olumlu şeyler anlatırlar.

"Kör Buluşma" hikâyesinde anlatım, hâkim anlatıcı vasıtasıyla sağlanır. Sevdiği kadının bir başkasıyla evlenmesinden sonra yıllarca kadının özlemiyle yaşayan adam, yıllar sonra kadının ölen eşinin cenazesine katılır. Anlatıcı, yıllar sonra gördüğü kadına ve oğullarına odaklanan hikâye kişisinin duygu dünyasını yansıtmak için olay örgüsünde geri dönüşlerle mâziye yönelik aktarımlar yapar. Geri dönüşler aktüel zaman, mekân ve olay örgüsünün anlatımında boşluklar bırakılarak yapılır. Hikâyede boşluklar vasıtasıyla mâziye dönülür ve yine boşluklar vasıtasıyla tekrar aktüel zamanda yaşananlar aktarılır. Mâziye dönük anlatımda kadın ile erkek arasında yaşanan aşk ve ayrılık özetleme tekniğiyle aktarılır. Olayları erkek öznenin bakış açısından yansıtan hâkim anlatıcı, öznenin duygu ve düşüncelerini parantez içi ek bilgilerle anlatır:

> "Bu kadın o değildi, kendisi o adam (yoksa delikanlı mı demeli? Ama hani o istekler, pişmanlıklar, geceler boyu ağlamalar -umutsuzluktan değil, hayır dolu dolu yaşamaktan- bin yılı bir âna sığdırabilen gizil, gizemli güç, iliklerinden fışkıran dirim, coşku selleri.. nerde? Bir kez daha ele geçiremeyeceği o kutsanmış gece nerde? Hani sevgilisiyle aynı yatağı paylaşıp da, tanrısal bağ olmadığı için ona el sürmediği, süremediği gece?) değildi."[341]

Erkek öznenin duygu ve düşüncelerinin parantez içinde aktarımı üçüncü şahıs anlatımın tekdüzeliğini kırar, hikâye kişisinin de duyguları ve düşünceleriyle ön plana çıkmasını sağlar. Hikâyede kısıtlı olan söylemlerin aktarımında ise anlatıcı ses aradan çekilir ve kişiler vasıtasız olarak kendi cümlelerini kullanırlar.

---

[339] Âlim Kahraman, "Denize Açılan Kapı", *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri,* Akabe Yayınları, İstanbul 1985, s. 102.
[340] Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 15-26.
[341] Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 10.

"Boşluktaki Duruş"[342] hikâyesinde anlatım hâkim anlatıcı vasıtasıyla sağlanır. Hikâyenin zaman kronolojisindeki sapmalar, öznenin mâziye odaklanışları vasıtasıyla oluşturulur. Aktüel zamanda mâziye odaklanış, hâkim bakış açısına sahip anlatıcı vasıtasıyla öznenin zihin dünyasından yansıtılır. Aktüel zamanda tren garında bekleyen kadın özne, evliliğe adım atışını, evlilik sürecindeki bocalayışlarını, bir ada ülkesinde yılbaşı kutlamasına gidişini ve döndükten sona kısa bir süre içinde boşanmasını hatırlar. Öznenin düşünce vasıtasıyla mâziye odaklanışı ve tekrar aktüel zaman dönüşü arasındaki geçişler, paragraflar arası boşluklar bırakılarak belirginleştirilir. Anlatı yapısındaki boşluklar aktüel zamanda tren yolculuğuna hazırlık ile yolculuk esnası arasında da oluşturulur; hikâye akışında boş bırakılan kısım, zamanda ve olay örgüsünde ilerlemeyi işaret eder.

"Cehennem"[343] hikâyesinde kurgu, hâkim anlatıcı vasıtasıyla aktarılır. "Aşk" duygusunu işaret eden "cehennemde yanmak" kavramından hareketle kurgulanan hikâyede genç kadınla erkeğin arasında geçen diyaloglardan hareketle geçmişe dönülerek kadının on yıl önce annesinden koparılışı, büyümesi ve evden uzaklaşması hâkim bakış açısından özetlenerek anlatılır. Hikâyede geri dönüşlerin kurgulanışı, aktüel anlatı ile geçmiş zamanda yaşananların aktarımı arasında boşluklar bırakılarak oluşturulmuştur. Geçmişte yaşananlar ise kesitler hâlinde özetlenerek anlatılır. Mâzinin anlatımındaki kronolojik sapmalar, hikâye yapısında oluşturulan boşluklar vasıtasıyla belirginleştirilir. Diyalogların aktarımında dolaylı söylemlere yer verilse de yer yer dolaysız söylemlerin kullanıldığı da görülmektedir.

"Karışıklık"[344] hikâyesinde öznenin iç dünyasına odaklanan hâkim anlatıcı, aktüel zamanı anlamlandıran geçmiş yaşantıyı aktarır. Genç kızın sevdiği adamı otogarda bekleyişi ve adamın gelişi aktüelde yaşanan olay örgüsünü oluşturur. Aktüel olay örgüsünün anlatımından geçmişe ve hikâye kişisinin bilincine odaklanış, hikâye yapısında oluşturulan boşluklarla belirginleştirilir. Hâkim bakış açısıyla anlatılan hikâyede öznenin duygu ve düşünceleri parantez içi söylemler vasıtasıyla aktarılır.

"Mevsim Sonu"[345] hikâyesinde anlatım, hâkim bakış açısına sahip anlatıcı vasıtasıyla kurgulanır. Hikâyede olay örgüsü özetleme tekniğine yakın bir anlatımla sağlanır; eşyadan ve varlığını çevreleyen her şeyden kurtulmak isteyen genç kızın

[342]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 52-61.
[343]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 51-56.
[344]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 94-99.
[345]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 23-35.

yaşadığı ruh durumu, hikâyede boşluklar oluşturularak çeşitli cephelerden anlatılır. Kişilere ait diyaloglarda dolaylı söylemlerin yanı sıra monologlar da kullanılır. Öznenin iç konuşmalarında dikkati çeken özellik, genç kız ile diyalogları gerçekleştirenin soyut bir kişi/içses olmasıdır.

"Yara" hikâyesinde anlatım aktüel zamanda hikâye kişilerinin diyaloglarıyla sağlanırken mâzinin ve gözleme dayalı olayların aktarımında hâkim anlatıcı ön plana çıkar. Hikâyede kesik cümlelerin ve mısra tekniğinin kullanımı şiirsel anlatımı oluşturur. Hikâyede dikkati çeken özelliklerden biri de diyalogların kurgulanışı ve kullanılan üsluptur. Ayten ve çevresi tarafından kullanılan üslûbu belirleyen kelimeler, "höt", "şıkır mıkır bi şey", "sersem", "hödük" gibi argo kelimelerdir. Kişiler arasında geçen diyaloglar, vasıtasız olarak aktarılır. Diyaloglarda kelime puntolarının değişimi ise ses tonunu vurgulamak için kullanılır.[346] Anlatımda geri dönüşler hâkim anlatıcı vasıtasıyla sağlanır. Aktüel zamanda hikâye kişisinin ruh hâline odaklanan anlatıcı ses, hikâyede boşluklar oluşturarak geri dönüşlerle mâzide yaşananları aktarır.

"Çölde Bir Kâşane" hikâyesinde anlatım, bir filmin sahnesinden etkilenilerek kurgulanır. Hikâyenin başlangıcında kullanılan "*-bir filmin başlangıcından epigraf*" cümlesi, anlatımın izlenen bir filmden aktarılan kareler olarak algılanmasını sağlar. Anlatıcının mekânı ve olayları yansıtırken şimdiki zaman kipi kullanması, hikâye kişilerinin iç dünyalarına ve geçmişlerine odaklanmadan müşahit bakış açısıyla olay örgüsünü anlatması, hikâyede bir film sahnesinin aktarıldığı düşüncesini güçlendirir. Nitekim, olay örgüsünün anlatımından sonra sahnenin bitişini vurgulayan "Fragman bu kadar"[347]cümlesi, tüm anlatının sadece bir film fragmanı olduğunu gösterir. Fragmanın yansıtılmasında gözlemci bakış açısına sahip olan anlatıcı ses, sahnelediği kesitten hareketle öznel ifadeler kullanır.

"Taverna Kapısının Önünde"[348] hikâyesinde diyaloglara dayalı anlatımda ironi ve eleştirel bir üslup kullanılır. Üzerine çul giydiği için içeri alınmayan hikâye kişisinin durumundan hareketle müessese patronu ile anlatıcı özne arasında geçen diyaloglar, tenkidî ve mizâhî bir üslupla kurgulanır.

"Hazan"[349] hikâyesinde anlatım, mevsimin çağrışımlarından hareketle mâziye odaklanan birinci şahıs çekimli anlatıcı vasıtasıyla kurgulanır. Mevsimin ruhunda

[346]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 101.
[347]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 40.
[348]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 56-59.
[349]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 96-98.

yarattığı hüznü ve ölüm duygusunu mekânı oluşturan unsurları kişileştirerek yansıtan anlatıcı, mâziye yönelerek yaşanılan bir kazayı ve henüz dokuz yaşında olan bir çocuğun ölümünü özetleyerek anlatır. Hikâyenin anlatımında referanslar kullanılarak mekânın insan ruhunda yarattığı yıkım ve ölüm atmosferi vurgulanır.

"Yakarış"[350] hikâyesinde anlatım, aktüel zamanda bir çocuğun dinleyiciler önünde dua etmesi etrafında kurgulanır. Anlatıcı özne sahneye çıkacak olan çocuk vasıtasıyla kendi çocukluk günlerine döner ve okul sahnesindeki vals provalarını hatırlar. Anlatımda geçmiş ile şimdinin bütünleşmesi müzik vasıtasıyla sağlanır; anlatıcının vals provaları esnasında sahnede çalan müzik, aktüel zamanda da duyulur. Çocuğun dua etmesi de yine anlatıcıyı kendi çocukluğunun başka bir kesitine döndürür.

"Soğuk Işık"[351] hikâyesinde anlatım, anlatıcı öznenin yazma süreci etrafında kurgulanmıştır. Loş ışıklı bir odada hikâye yazan özne, mekân ve yazı bağlamında zihninden geçenleri anlatır.

"Çocukluğun Labirentinde"[352] hikâyesinde ise otobiyografik unsurların yoğunluk oluşturduğu bir anlatım söz konusudur. Hikâyede yazar-karakter bağdaşımını anlatıcı öznenin adının "R. Ö." olması oluşturur. Hayatının tanımını yapan R. Ö., "ölmeden önce ölmek" düşüncesinden yola çıkarak henüz küçük bir çocukken oruç tutuşunu, orucunu bozuşunu ve bu eylemle Tanrı'yı kandırmanın mümkün olamayacağına dair edindiği düşünceleri anlatır. Hikâyede üçüncü şahıs anlatımın kullanımı yazar-anlatıcı öznenin düşüncelerini desteklemek için mâziye dönüşünde kendine ve olaylara belirli bir mesafeden yaklaşmasını sağlar.

"Ölü Dünya"[353] hikâyesinde anlatım, hâkim bakış açısına sahip anlatıcı vasıtasıyla kurgulanır. Evinin penceresinden sokağa bakan hikâye kişisi nehre odaklanır ve bu odaklanma vasıtasıyla geçmişe döner. Geçmişin, duyguların, kadın ve erkek arasında yaşananların aktarımında yer yer italik cümle yapısına başvurulur. Hikâyede italik cümleler genel olarak mâzi odaklı yaşantıların aktarımını işaret eder.

[350]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 118-120.
[351]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 189-191.
[352]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 192-195.
[353]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 27-33.

3.1.2.Mekân

Mekân, kurmaca eserdeki işlev ve konumu itibarıyla "soyut mekân", "somut mekân" ve "işlevsel mekân" gibi çeşitli kategorilere ayrılır. Klâsik metinlerde nesnel özellikleriyle ön plana çıkan mekân, modern metinlerin kurgusunda karakterlerin psikolojilerini, bakış açılarını yansıtır ve olay örgüsünde etkin rol üstlenen bir yapıya sahip olur.[354] Bazı metinlerde ise mekân, statik ve nesnel olma özelliklerinden ayrılır; soyut cephesiyle aktarılmak istenilen duygu/düşüncenin temsilini, dinamik yönüyle ise hikâyeyi kuran temel karakter işlevini üstlenir. Şerif Aktaş, mekânı şahıslaştıran özelliğin mekân ile karakter arasındaki çok yönlü alışveriş olduğunu ifade eder.[355] Kurgusal karakterin mekâna ve mekânı oluşturan unsurlara yüklediği duygusal ve düşünsel anlam, eşyanın bir mâziye ve ruha sahip olduğunu sezdiren bakış açısı, nesneleri ve mekânı kişileştirir. Aristoteles, tragedyanın zorunlu öğelerinden birinin "dekoration" olduğunu bildirir.[356] Kurmacanın zemini olan mekân, olay örgüsünün gelişiminde ve karakterlerin toplumsal, bireysel, fizikî ve metafizik yönlerinin oluşumunda belirleyici bir unsurdur. Mekân ve insan ilişkisi, "uzam" kavramıyla da ifade edilir. "Uzam, bir mekânda bulunan kişi ve eşyaların birbirlerine göre nerede bulundukları ve konumlandırılış şekilleri[dir.]"[357] Edebî eserlerde "uzam", fiktif karakterlerin mekânla olan ilişkisini ve mekânın yansıttığı anlam boyutlarını ifade etmesi bakımından önemli bir kavramdır.

Mekân kavramı, klasik metinlerde somut özellikleriyle ön plana çıkarken modern metinlerde bireyin psikolojik ve felsefî bakış açısını yansıtan fikrî ve metafizik algıyla şekillenerek soyut/derinlikli bir boyuta ulaşır, karakterler ile bütünleşir. Çeşitli görüşler, mekân algısını salt bir görünüm olmaktan çıkararak ona çeşitli boyutlar kazandırır. Henri Bergson, mekânın süre ile ilişki hâlinde bulunduğunu ve sürekliliği de parçaları iç içe geçmeyen sadece "birbirlerine dokunan bir zincir gibi" tasavvur ettiğini ifade eder.[358] Bu anlamda mekân, zamanla ilişki hâlinde olan sürekliliğin bir parçasıdır. Mekân algısında oluşan öznel dikkatler, psikolojik ve şuuraltı verilerin mekânı anlamlandırmada önemli

[354]Mehmet Tekin, mekân unsurunu "uygarlığın ve uygarlaşmanın vitrini" olarak tanımlar, mekânın edebî metinlerdeki değişim ve gelişim seyrini akımların getirdiği farklı bakış açılarıyla açıklar. Bkz. Mehmet Tekin, *Roman Sanatı: Romanın Unsurları 1,* Ötüken Neşriyat, İstanbul 2016, s. 143-156.
[355]Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991, s. 145.
[356]Aristoteles, *Poetika*, (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2014, s. 22.
[357]Şaban Sağlık, "Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir", *Hece,* S. 65/66/67, Hece Yayıncılık, Ankara 2002, s.143.
[358]Henri Bergson, *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri,* (çev. M. Şekip Tunç), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1990, s. 95-96.

bir etken olmasını sağlar. Mekânın nesnel olma özelliğinin yanı sıra soyut ve öznel boyutlarıyla algılanışı, kurmaca eserlerde mekânın genel olarak "soyut" ve "somut" olmak üzere iki ayrı düzlemde tanımlanmasını sağlar. Şerif Aktaş, kurgusal metinlerde mekânın soyut ve nesnel boyutlarını şu cümlelerle açıklar:

> "İtibarî mekân, haricî âlemi aksettirme endişesiyle tanıtılıyor ve tasvir ediliyorsa 'mimesis'e bağlı yapma ve yaratma tarzına uygun bir esere vücut veriliyor demektir. 'Tedric' esası çevresinde kaleme alınan metinlerde ise, mekâna ait husûsiyetler, bir intibayı sezdirecek tarzda dikkatlere sunulur. Birincisinin resmini yapmak mümkündür, iki[n]cisinde ise, resim yerini minyatüre bırakır. Resimle minyatür arasındaki fark, iki ayrı yapma ve yaratma arasındaki farkı sezdirecek mâhiyettedir."[359]

Somut mekân varlığa bir zemin oluştururken soyut mekân insanla etkileşim hâlinde olan ruhi bir yansıma olabildiği gibi ütopik özellikler de taşıyabilir. Kurgusal metinlerde mekânı oluşturan her unsur karakterlerin kişiliklerinin, mensubu oldukları kültürün ve sahip oldukları ekonomik statünün birer göstergesidir.

Bahar Dervişcemaloğlu, kurgusal bir anlatıda mekânın dört şekilde sınıflandırılabileceğini aktarır: "1- Sunduğu yaşam koşulları, 2- İçerdiği nesneler, 3- Onu diğerlerinden ayıran sınırlar, koordinat mekânları, 4- Bağlı bulunduğu zamansal boyut ya da tarihsel bağlam."[360] Toplumsal mekânın coğrafî özellikleri sosyal, ekonomik ve kültürel koşulları oluşturur. Mekânın sunduğu yaşam koşullarının şekillendirdiği karakter, edebî eserde çevresel unsurlarıyla anlatılır. Koordinat mekânları ise toplumsal mekânın sınırları içinde belirlenmiş bir mesken, bir oda ya da bir köşe olabilir. Bu mekânın içerdiği nesnelerin konumu, rengi, eski ya da yeni oluşları, taşıdıkları maddî ya da manevî değerler mekânı bütünleyen unsurlardır. "Mekânın bağlı bulunduğu zamansal boyut ve tarihsel bağlam" ise yaşam koşullarını oluşturan unsurlar, mekânın mimari özellikleri ve içerdiği nesneler üzerinde etkili olabileceği gibi fiktif karakterle bu unsurlar arasındaki etkileşimin yönünü de belirleyecektir.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde mekân, olayların gelişimi ve karakterlerin konumlandırılması için "zorunlu" bir zemin değildir; karakterlerle etkileşim hâlinde bulunan, varlığını karakterin bilinç ve ruh dünyasında tamamlayan dinamik bir unsurdur. Yazar, karakterlerini maddenin statik nesnelliğinin ötesine taşıyarak eşyaya metafizik bir boyut kazandırır. Özdenören'in hikâyelerinde uzam, bir bilinç ürünü olarak yer alır. Eşya onun eserlerinde statik bir arka plan olmaktan uzaktır; zihinde yer eden bir fikrin

[359]Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991, s. 141.
[360]Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 175.

yüklenicisi obje veya problematiği temsil eden bir nesnedir. Necip Tosun, yazarın kurguladığı mekânlar vasıtasıyla yansıtmak istediği bozulma ve çözülme arasındaki paralelliğe dikkat çeker ve kapalı mekânların "insanlarla birlikte bir eskimişliği ve yıkıntıyı" temsil ettiğini ifade eder.[361] Bu temsil, mekânı nesnel bir koordinat olmanın ötesinde simgesel bir alana taşır:

> "Tasvir, onun öykülerinde verilmek isteneni tamamlayan, bunu zenginleştiren ve anlamı derinleştiren bir görev üstlenir. Özellikle içsel yaşantıların, bilinçaltı anlatımın başat olduğu öykülerde, dış görünümler, dolayısıyla tasvir iç dünyaların yansıtılmasının bir parçası olur. Eşya, nesne bir durumu, bir 'duygu'yu temsil için kullanılır."[362]

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde mekân ve mekân tasvirleri öznenin iç dünyasını yansıtıcı bir işleve sahiptir. Yazar, karakterlerin eylemleri veya söylemleri vasıtasıyla ifade edilmeyen ayrıntıları mekân tasvirleriyle yansıtır. Bu yansıtmada mekânın konumu kadar eşyanın ve dekorun da önemli bir işlevi vardır. Eşya, sezdirici ve temsilî bir işlev kazanır. Özdenören'in klasik romanlarda mekânın özellikleri hususundaki yorumları, hikâyelerindeki mekân kurgusunu anlamlandırma hususunda önemlidir:

> "Klasik romanda, mekânın ve eşyanın görünüşü de statik bir durumdadır. Mekânla ve eşyayla insan, içli dışlı değildir. Eşya ve mekân, insanın dışında, ondan ayrı bir yerde durur. İnsanın, zamanla olduğu kadar, mekân ve eşyayla da bir hesaplaşması vardır, klasik roman bu noktayı boş bırakır. Klasik romanda, eşya olsun, mekân olsun, sadece insanın yaşama ortamını belirleyen bir çevre olarak ortaya konur, hatta denebilir ki, insanın fizik olarak bir mekânda bulunması söz konusu olmasa klasik roman mekâna ve eşyaya gerek de duymaz. Yazar, kişinin dış çevre şartlarını tasvir etmekle yetinip ötesine karışmaz. Kişiyle eşya ve mekân arasındaki zihnî ilişki, klasik romancıyı pek ilgilendirmez. Romancının bütün dikkati, kişiler ve onların birbirleriyle olan ilişkileri üzerinedir. [...] Mekân ve eşya, kişinin duyumlarına göre değil, objektif var oluş şartlarına göre tasvir edilip bırakılır."[363]

Mekânın insan bilincinden ayrı, statik özellikleriyle yansıtılması, modern anlatılarla birlikte yerini mekân ile insan bilincinin bütünleştiği öznel ve psikolojik algı biçimlerine bırakır. Yazarın "klasik roman" bağlamındaki düşünceleri, hem mekân ve eşyanın klasik eserlerdeki konumunu hem de yazarın uzama bakış açısını tespit edebilmek açısından dikkate değerdir. Eserlerinde mekânı sosyal ve nesnel boyutlarının yanı sıra insan ile ilişkisi bağlamında ele alan Rasim Özdenören'in "Romanda Üçüncü

[361]Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 258.
[362]Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 12.
[363]Rasim Özdenören, "Romanda Üçüncü Boyut", *Ruhun Malzemeleri*, İz Yyıncılık, İstanbul 2013, s. 107.

Boyut" başlıklı yazısındaki bilinç akımına dair şu düşünceleri, yazarın hikâyelerindeki zaman, mekân ve insanın kurgulanışını anlamlandırmak açısından dikkat çekicidir:

> "[...] Çağdaş roman zaman ve mekân boyutları dışında yeni bir boyut daha kazanmıştır: bilinç. Romana bu boyutun eklenmesiyle, zaman ve mekânın, geleneksel biçimdeki statik algılanması da değişmiş, dinamik bir kimlik kazanmıştır. Şöyle diyelim: zaman olsun, mekân olsun, bilincin akışı içinde bütünleşmiştir. İnsan, zaman, mekân ve bilincin bir hasılası olarak ortaya çıkmıştır. Yani, zaman ve mekân insan bilincinin dışında bir olgu halinde görülmez. Bu, insanın iç dünyasına bir bütün olarak yeni bir yaklaşımdır. Belki, insanı sırf ruhî değerlerinden ibaret görme eğiliminin bir tezahürüdür. [...] Bilinç akımı, böylece, insanın kendini kavraması hususunda yeni bir deneme oluyor. İnsanı, mekânla, eşyayla ve hepsini, birbiriyle ilişkisi açısından bir kül olarak ifade edebilme çabasının ürünü olarak ortaya çıkıyor. Bu yüzden, bilinç akımı, klasik romandaki karakter veya tip yerine, belki, mücerret insanın saf ruhî oluşumlarını vermeye çalışıyor veya insana bir ruhî oluşum hadisesi olarak yaklaşıyor."[364]

Modern metinlerde zamanın ve mekânın insan bilinciyle varlık alanına dâhil olduklarını ifade eden Özdenören, kendi hikâyelerinde de zaman ve mekânın oluşum sistemini açıklamış gibidir. Özdenören'in hikâyelerinde mekân, nesnel ve soyut özellikleriyle ön plana çıkar. Toplumsal temaların işlendiği eserlerde mekân, koordinatları ve yaşam koşullarıyla belirgin kılınırken eşya, zamanın ve koşulların gereği bağlamında insan için maddî bir önem kazanır. Bireysel temaların ağırlıklı olduğu hikâyelerde ise mekân, insanla etkileşimiyle ön plana çıkarak kişileşen, sığınılan, kaçılan ve metafizik tecrübeyle ötesine geçilen dinamik bir unsurdur. Rasim Özdenören, kurgusal eserlerinde mekânların nesnel gerçekliğe sahip fakat stilize edilmiş mekânlar olduğunu ifade eder:

> "Eserlerimizde yer alan mek[â]nlar, genellikler gerçek mekânlardır. Özellikle ilk yayınlanan öykülerimizde kullanılan mek[â]nların hemen hemen tamamı gerçek[tir.] [...] en fazlası bu gerçek mek[â]nları stilize etmişimdir. Veya şu tür şeyler olmuştur; şu anda örnekleyemem belki, bizim çocukluğumuz Maraş'ta, Malatya'da, T[u]nceli'de ve bilahare İstanbul, Eyüp'te geçti. Eyüp'te, oturduğumuz ev, bizim babadan atadan kama, eski ahşap bir evimiz vardı. Birçok öykülerimde o ev geçer, fakat Maraş'ta oturduğumuz evle bu evi zaman zaman birbiriyle karıştırmışımdır. Bilinçli olarak. Yaptığım şeyler, sokak tasvirleri, genelde Maraş ve Eyüp sokaklarına ilişkin tasvirlerdir. Sokak tasvirleri olsun, ev tasvirleri olsun, hemen hemen yüzde yüze yakın diyeceğim kadar gerçek mekânlara tekabül eder."[365]

---

[364]Rasim Özdenören, "Romanda Üçüncü Boyut", *Ruhun Malzemeleri,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 107-108.
[365]Lemara Abibulayeva, *Rasim Özdenören ve Feodor Dostoyevski Arasında Tahkiye Anlayışı Bakımından Bir Karşılaştırma*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2006, s. 164.

Edebî eserlerde mekânın kurgulanışı ve kullanım amaçları çok yönlü olup birçok kategori altında sınıflandırılabilir. Bu sınıflandırmalar, kurgusal eserlerde mekânın işlevlerini belirlemek ve fiktif karakterlerle münasebet yönlerini tespit edebilmek açısından önemlidir. Şaban Sağlık, hikâye türü için de geçerli olabilecek kapsamlı bir tasnif yöntemiyle, roman türünde mekânın işlevlerini tespit etmiştir:

> "a) Mekânın romanlarda "yansıtma" işlevi vardır. Mekân unsuru bazı romanlarda "yansıtıcı" olarak kullanılır. Roman kahramanı, çevreye bakar ve çevreyi değerlendirirken, aynı zamanda kendi psikolojik durumunu da ortaya koyar. [...]
>
> b) Romanlarda yapılan mekân tasvirlerinin "çağrışım" işlevi de vardır. Romancı, bazen mekânı öylesine tasvir eder ki, o mekân sadece olaylara sahne olmakla kalmaz; o mekânda daha önceden yaşanan olay ve hatıralara da göndermede bulunur. Okur, bu türden mekân tasvirlerinin yapıldığı romanlarda aynı anda birden fazla zamanı hissederek yaşayabilir.
>
> c) Bazı mekânlar insan ilişkilerinin bir sembolü işlevinde kullanılırlar. Meselâ, "salonlar" ve "konserler", "restoranlar" ve "akşam yemekleri" karşılaşma, tanışma, birleştirme, ayrılma gibi işlevlere sahiptirler. Romancının bu tür mekânları tasvir edişinden, okur orada geçecek olayın mutlu ya da mutsuz olup olmayacağını sezebilir. Eğer mekânlar olumlu sıfat ve zarflarla tasvir edilirse, bu, mutluluğa işaret eder. Tersi olursa, okur olayın mutsuzluğuna hükmedebilir.
>
> d) Mekânlar, kişilerin mutluluk/mutsuzluk, huzur/huzursuzluk nedenleri de olabilirler. [...]
>
> e) Mekânın romanlarda "sanatsal" işlevi de söz konusudur. [...]
>
> f) Romanlarda yapılan mekân tasvirlerinin ülkeyi ve hatta bölgeyi (memleketi) tanınır, bilinir hâle getirerek "sevdirme" işlevi de vardır. [...]
>
> g) Romanlarda yapılan mekân tasvirlerinin fikrî işlevleri de vardır. Romancı, bazı genel ve büyük mekânları öylesine olumsuz tasvir eder ki, okurda o mekânın düzeltilmesi ve iyileştirilmesi fikrî uyanır. [...]
>
> h) Bazı romanlarda yapılan mekân tasvirlerinin "sembolik" ya da "sezdirme" diyebileceğimiz bir işlevi vardır. [...] Yine, romanlarda mekân unsuru, ilerleyen sayfalarda cereyan edecek iyi veya kötü olayları sezdirmek cihetinde kullanılır. [...]
>
> i) Bazı mekânlar da içinde oturan/yaşayan insanı tanıtma işlevine sahiptirler. [...]
>
> j) Romanlardaki mekânların felsefî anlamda insanın "bireyleşmesi" ve "özgürleşmesi" işlevinden söz edilir. [...]"[366]

Modern anlatılarda statik bir konuda olmayıp karakterlerin psikolojileri, bakış açıları ve iç dünyalarıyla etkileşim halinde olan mekân; sezdirici, açıklayıcı ve tamamlayıcı özellikler taşır. Modernist yaklaşımlarla kaleme alınan eserlerde mekânın

[366]Şaban Sağlık, "Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir", *Hece,* S. 65/66/67, Hece Yayıncılık, Ankara 2002, s. 147-148.

insan ile bütünleşmesi, nesnel mekân algısının öznel/içsel boyutlarda kazanarak zenginleşmesini sağlar. Edebî eserde mekânın niteliklerinin belirlenmesinde tasvir öğeleri kadar anlatıcının ve karakterlerin mekâna bakış açıları, mekâna dair yorumları ile mekânın taşıdığı sembolik anlamlar da önemlidir. Modern anlatılarda mekân ve eşya insanla etkileşim halinde olduğu için dinamik, yorumsal özellikler kazanır. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde mekânın işlevleri birkaç kategoride sınıflandırılabilir:

1. Olaylara ve kişilere nesnel bir zemin oluşturmak.
2. Kültürel, toplumsal ve ekonomik unsurları yansıtıcı bir arka plan özelliği taşımak.
3. Duygu durumlarını ve soyut fikirleri yansıtıcı, psikolojik ve metafizik bir zemin olmak.
4. Sığınak işlevi görmek.
5. Birleştirici ya da uzaklaştırıcı özellikler taşımak.

Mekânın, *Hastalar ve Işıklar* ile başlayan metafizik-psikolojik bir temsili yerine getirme işlevi Özdenören'in son hikâyelerinde yerini soyutlaşmış bir mekân algısına bırakır. Özdenören'in bazı hikâyelerinde insanın neredeyse "mekânsız" bir konumda olması, yazarın bir mekânda sınırlanmış karakterin ötesinde evrensel odaklarıyla "insanlık" kavramını temsil eden bireye yöneldiğini de gösterir.

Mekânı kişinin zihninde unutulmaz kılan yaşadığı anılar ve tecrübelerdir. Mekân, yaşanılan geçmişin dekoru olarak hafızalarda yer tutar. Bachelard, evle ilgili anıların hatırada şiirselleştiğini, düş değeri kazandığını ifade eder; insan bilincindeki ev imgesinin yaşanılan mekân olma konumundan düşünülen mekân olma konumuna geçtiğinde romantik bir kimlik kazandığını vurgular.[367] "Ricat" hikâyesinde mekân, önceden sığınılan bir yer konumundayken geçen zamanın hatırlanan mekân üzerindeki etkileri, hikâye kişisinin algılarını değiştirir. Uzun bir ayrılıktan sonra evine dönen anlatıcı özne, zamanın mekân üzerindeki etkisi karşısında sarsılır; arzuladığı mekâna yabancılaşır. Hikâyenin birinci şahıs çekimli anlatımla kurgulanışı, öznenin veya "ben'in" yıkımını ön plana çıkarmada etkili bir işlevi yerine getirir.[368] "Ricat" hikâyesinde "eski" hâliyle öznenin zihninde yer tutan ev mekânı, nesnel ve düşsel yönleriyle tasvir edilir:

[367]Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası,* (çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2014, s. 34.
[368]Ali Haydar Haksal, "Hastalar ve Işıklar Çevresinde", *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 46.

> "Nerde benim sokaklarım? Kunduralarımı çarptığım taşlar? Sol baş köşesinde yüzlerini kurtlar yemiş, süngerleşmiş kalın bir mertek, oradan bel veren evin ahşap duvarına destek olsun diye dayatılmış. (Yoktu bunlar eskiden). Ve sokağım. Hangi bir yanına baksam benim değil, benim çocukluğumun değil. Koşsam bu sokak o değil. Yıllardan sonra, yorgun geçen bir yolculukla, içli davetlerle beni bekleyen evime dönüyorum. [...] Buralar ne kadar geniş, ne kadar gökyüzlüydü! Küçülmüşler küçülmüşler, avuç içi kadar."[369]

Hikâyede mekânı şekillendiren iki temel unsur vardır; zaman ve bellek. Uzun yıllardan sonra evine dönen anlatıcı öznenin zihninde yaşayan ev imgesi geçmiş zamana ait özellikleriyle ön plana çıkar. Zihninde mâzinin hoş bir imgesi olarak kalan mekân gerçekliğini bulmak için yola çıkan öznenin karşılaştığı yer, mekânın mâziyi saklayan ve hatırlatan imgesini bozar. Zaman, mekân ve nesneler üzerinde hem nesnel hem de imgesel olarak tahrip edici özellikleriyle ön plana çıkar:

> "Bakıyorum. Karanlık. Cepheye bakan pencereyi tahtalarla kapamışlar. Şurada bir musluk olacaktı, yok şimdi, havuzu bir büyük saksıya çevirmişler, çiçekleri kuru.
> [...] İçeriye bakıyorum. Karanlık. Az bir serinlik yalıyor yüzümü içerden gelen. Girmeye cesaret edemiyorum. Otlar, karanlık bir yel."[370]

Anlatıcı öznenin zihninde eşya imgesini oluşturan nesneler de ev gibi değişime uğrar. Bu değişim, mekânın ait olduğu kültürel ve ekonomik boyutları da gösterir. Evin harabe çehresine rağmen içinde hâlâ birilerini barındırıyor olması ve pencerelerin tahtalarla kapatılması gibi unsurlar, coğrafî konum olarak mekânın Anadolu'nun fakir bir köyünde/kasabasında olduğunu sezdirmektedir.

"Ricat" hikâyesinde anlatıcı öznenin hatıralarındaki mekâna geri dönüşü, aidiyet duygularının kaybolmasına ve kendi kimliğini sorgulamasına yol açar. Gaston Bachelard, anıların mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaştıklarını bildirir.[371] Anılarının mekânını kaybeden özne, mekânla birlikte geçmişini ve aidiyet duygularını da kaybeder. İmgesel mekânda sahibi olduğunu düşündüğü her şeye nesnel mekânda yabancılaştığını hisseden özne, mekânı terk eder.

"Dönüş" [372] hikâyesinde de mekân, "Ricat"ta olduğu gibi yıllar sonra evine dönen anlatıcı öznenin gözlemleri vasıtasıyla yansıtılır. Öznenin mâziye ait mekân imgesinin yok oluşu, yabancılık hissi ve eşyanın değişen, küçülen yönüyle vurgulanır.

---

[369]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 13-14.
[370]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 14.
[371]Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2014, s. 39.
[372]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 71-72.

"Ölü Dünya" hikâyesinde mekân yaşanan, hatırlanan ve tasavvur edilen yerdir. Hâkim bakış açısının odağından yansıtılan hikâyede öznenin bulunduğu mekân, sofasının sokağa bakan penceresinden nehrin göründüğü bir evdir. Hikâyede iç mekânın özellikleri üzerinde durulmazken dış mekân, taşıdığı unsurlarla birlikte hikâye kişisinin zihninde çeşitli çağrışımlar yaratır. Dış mekâna ait unsurlardan biri olan nehrin hikâye kişisini bilinçaltına sürüklediği vurgulanır.[373] Özne, nehrin akışıyla birlikte kendi dünyasına, geçmiş yaşantılarına yönelir. Nehrin hikâye kişisinin bilinçaltını ön plana çıkarışı, öznenin zihninde oluşan imgeleri kendinde toplamasıyla yansıtılır.[374]

Nehre atılan oltalara odaklanan hikâye kişisi için "balık gözü" ölümü çağrıştıran bir imgedir. "Balık gözü" etrafındaki düşünceleriyle bireysel ölümden ziyade "ölü bir dünya" düşüncesine ulaşan öznenin belleği, "ölüm" düşüncesinden hareketle yıllar öncesine ait bir ahşap evin hatırasına odaklanır. Öznenin zihnindeki ahşap ev imgesi özlenen, kavuşmak istenilen bir mekân değildir; ahşap ev yaşanan kâbuslarla, tahta merdivenlerinin tedirginlik veren gıcırtılarıyla, sağlam olmayan ve sürekli sarsılan temeliyle ve uyandırdığı kaçış istekleriyle hatırlanır.[375] Hikâye kişisinin zihnindeki ahşap ev imgesinin sevilen kadının evi olduğu düşünülebilir çünkü ahşap ev, onun her defasında terk etmek istediği ama terk etmeyi başaramadığı birinin evdir.

Hikâyede nesnel mekânların yanı sıra öznenin tasavvurunda yer alan mekân da dikkat çekicidir. "Oda" düşüncesi, hikâye kişisinin zihninde soyut bir mekânı imler ve "soyut odalar"ın tasviri, şu cümlelerle yapılır:

> *"Oda deyince soyut odalar geliyordu aklına. Soyut odaların kapısı sokağa açılırdı. Sofa ile sokak bütünleşmiş olurdu. Çalışma odası aynı zamanda konukları ağırlama yeriydi. Odanın bir köşesine konulmuş tezgâh oranın mutfak olduğunu işaret ediyordu. Mutfaktan açılan daracık bir kapıdan duşa girilirdi. Yatağın konulduğu arka taraftaki bölme yatak odasıydı."*[376]

Hikâyede somut ve soyut mekânların yanı sıra dünya da öznenin objektifinden yansıyan bir mekândır ve "ölü dünya"nın "mekândan münezzeh" yani mekânsız, soyut bir yer olduğu vurgulanır.

"Mevsim Sonu" hikâyesinde çevresi tarafından özneye dayatılan eşya ve varlık düşkünlüğü, metafizik düşünce vasıtasıyla mahiyetini kaybeder. Hikâye kişisinin yaşadığı içsel dönüşüm, "duruluğa çağrılmak" olarak nitelenir. Eşya gibi mekân da

[373]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 27.
[374]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 32.
[375]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 28.
[376]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 29.

özneyi kuşatan, kurtulmayı gerektiren bir engel olarak eserde yer alır. Evden ayrılarak deniz kenarındaki bir kasabadaki motele yerleşen özne için deniz, yol gösterici bir unsur olur.[377] Öznenin mekândan, eşyadan ve çevreden uzaklaşma çabası, kendini kuşatan her şeyden kurtulması gerektiğini söyleyen sesi dinlemesinin bir sonucudur.

"Ocak" [378] hikâyesinde hapishaneden çıkarak yıllar sonra baba evine geri dönen anlatıcı öznenin mekâna bakış açısı, zamanın mekân üzerindeki yıpratıcılığını ön plana çıkarır. Özne duyular vasıtasıyla da mâzide kalan mekân imgesini hatırlar. Zamanın mekân üzerindeki yıpratıcı etkisi, eşyanın aşınmışlığıyla belirginleştirilir.

"Yankı" hikâyesinde mekân, yıllar sonra eve dönen anlatıcı öznenin şiirsel tasvirleriyle yansıtılır. Bakımsızlıktan neredeyse yıkılma aşamasına gelen ahşap ev, modern mimarinin kaba evleri arasında yıllardır varlığını korumaktadır. Anlatıcı öznenin hikâyede önemle vurguladığı özelliklerden biri, mekânın eskimişliğidir:

> "Hep sokakları döndüm. Bildiğim, çok iyi bildiğim. Bir ekmeği öpüp koyduğum duvar kovuğu. Ekmek yok. Ekmekten iz yok. Gene de kovuk orda. O sokakları dönünce ev işte şurda olacak. Dediğim gibi. Bıraktığım yerde buldum. Köşesinden bakınca yokuşun, hep ne kadar eskimişse öyle haliyle. Tâ başından beri o ilk eskiliğiyle. Tedirgin ve yenilmiş, gevşemiş bir yumruk gibi. Kararmış tahta kaplamalarındaki gamlı çekiciliği insanı ağır ağır bir yerlerinden yakalar, burdayım işte diye bağırırdı."[379]

Mekân, öznenin zihninde mâziye dönük bir imge olarak yer alır. Öznenin ilk gençliğini yaşadığı ev, benliğinin ifadesidir; varlığının eski evin varlığıyla mümkün olduğunu vurgular.[380] Ahşap ev sadece kendi mâzisini değil, barındırdığı bireylerin de tarihini/geçmişini saklayan özel bir mekândır. Ev ve insan ilişkisi, aile bireyleri vasıtasıyla belirginleşir; ölümü özleyen yaşlı hala ile yıkılmak üzere olan ahşap ev, "yaşlılık" ve "ölüm" imgesi etrafında birleşir.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde evlerin özellikle ahşap oluşu dikkati çeker. Modern yapılanmayla birlikte zamanla tahrip olup yok olan ahşap evler, Özdenören'in eserlerinde hem mekâna bağlı sosyal eleştiriyi oluşturur hem de mekân-karakter ilişkisinin kurulmasını sağlar. Nitekim bu evlerde yaşayan ailelerin geleneğin temsilcisi olmaları da bu ilişkiyi doğrular. Necip Tosun, Özdenören'in hikâyelerinde evin dinamik bir unsur olarak karakterlerle münasebet içinde olan canlı bir yapı sergilemesine dikkati

[377]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 30.
[378]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 27-34.
[379]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 81-82.
[380]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 82.

çeker.[381] Özdenören'in hikâyelerinde ahşap evler dağılmak üzere olan ailenin somut bir temsilidir.

"Aile" hikâyesinde mekân, hikâye kişileri ve olay örgüsü için hem statik bir zemin hem de kişilerin hayatlarıyla bütünleşen, aileyi temsil eden bir kimliktir. "Dededen kalma ahşap ev, hem bir sürekliliği hem de zaman içinde sessiz yıkılışı temsil eder."[382] Hikâyenin ana temalarından biri olan "zaman" kavramı aile bireylerinin yaşlanmasını, kimilerinin ölmesini ve bir gün yuvanın dağılacak oluşunu imlediği gibi mekânın da tıpkı aile bireyleri gibi eskimişliğiyle ve dağılmak üzere oluşuyla ön plana çıkmasını sağlar.[383]

Hikâyede dış mekânın tasviri ahşap ev ve evin bulunduğu mahalle çevresini kapsar. Ahşap evin bahçe duvarı yarı yarıya çökmüş, çatısındaki kiremitler yosunlarla kaplanmış, duvarlar kamburlaşmış ve çürümüş tahtaların çivileri fırlamıştır.[384] Üç odalı evin iç mekân tasviri, eşyalar ve mimarisiyle ön plana çıkar. Mimarideki eskilik ve ekonomik durumu yansıtan unsurlar duvarlarda, kirişlerde, kırık camlarda belirginleşir. Eşyanın yıllardır değişmeyen yeri ve düzeni, aile hayatının tekdüzeliğini işaret eder. Zamanın ev üzerindeki yıpratıcı etkisi şu cümlelerle vurgulanır:

> "Ahşap kaplamaların, kapı ve pencere mafsallarının da günden güne daha çok gıcırdamaya başladığı fark edilmez. Evi, bütün eşyası, çatısı ve duvarlarıyla yalayıp törpüleyen nice mevsimler geçmiştir. Her mevsim, evin üstüne ayrı bir iz ve işaret bırakarak geçmiştir. Yazın sıcak güneş renkleri soldurmuştur, kışın kar ve yağmur tahtaları çürütmüştür."[385]

Büyük anne, altmış yaşlarındaki oğlu, iki dul gelini, duyma ve konuşma engelli torunu hayalsiz ve kırgın hayat hikâyeleriyle ahşap evin iç ve dış siluetiyle benzeşim gösterirler. Ev, yıkılmak üzere olan siluetiyle bir uygarlığın durağanlaşma ve çöküş süreçlerini çağrıştırır.[386] Ev, eskimişliği, yıkılmaya yüz tutmuş görünümü ve hiç değişmeyen eşyasıyla ailenin bir yansıması gibidir ve aile ile aynı kaderi paylaşır.[387] Eşya ve mekân gibi aile de zamanla yaşlanmış ve kısmen dağılmıştır.

---

[381]Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 257.
[382]Mehmet Kaplan, "Aile", *Hikâye Tahlilleri,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 373.
[383]Eyüp Ünal, "Aile" hikâyesinde ahşap evin yıkılmak üzere oluşuyla Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* adlı romanındaki Naim Efendi'nin dağılan konağı arasında benzeşim kurar. Bkz., Eyüp Ünal, *Rasim Özdenören'in Gül Yetiştiren Adam Romanında ve Hikâyelerinde Modernizm*, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu 2019, s. 57.
[384]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 29.
[385]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 32.
[386]Ali Haydar Haksal, "Çözülme", *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 64.
[387]Necip Tosun, "Rasim Özdenören Öykücülüğü", *Rasim Özdenören'e Armağan,* Değişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 157.

"Aile" hikâyesinde dış mekân, ahşap evin bulunduğu çevre ve kasabadır. Ahşap evin bulunduğu sokakta kendine benzeyen on beş yirmi ev bulunmaktadır. Anlatıcı, dış mekânı oluşturan unsurların eskimişliğini "Ağaçlar bile eskidir"[388] cümlesiyle vurgular. Evlerde yaşayan insanların ortalama yaşları, medenî ve ekonomik durumları, cinsiyetleri yoksulluğu bütünleyen bir manzara oluşturur. Hâkim anlatıcı, mekân tasvirleri ve mekânı bütünleyen insan tiplerinin yanı sıra mekâna ait olan kültür ve yaşam koşullarını da özetleme tekniğiyle aktararak kasabada geleneksel bir hayat sürüldüğünü vurgular.

Hikâyede kasaba, anlatıcının nitelemeleriyle olumsuz bir kimlik kazanır; akşam olduğunda "kasabanın hastalıklı yüzü buruşur", geceleri ellerinde fenerlerle birkaç insanın geçtiği sokaklar "mağaralara" benzer ve pencerelerde beliren gaz lambası ışıkları "son soluğunu vermekte olan bir canlının, umutsuz güçsüzlüğü içindedir."[389] Kasabanın eskimiş, yıkık mimarisi ve kasvetli görünümü, mekânı tamamlayan insanların yaşam koşulları ve kaderleriyle bütünleşir.

Hikâyede düşsel mekânı kavuşma özlemi duyulan cennet oluşturur. Rüya düzleminde ön plana çıkan düşsel mekân, elinde tespihle uykuya dalan büyükannenin rüyaları vasıtasıyla yansıtılır. Nesnel mekânın eskimiş, soluk renklerine karşılık düş mekânı yeşil ırmakların aktığı, "uçsuz bir mutluluk içinde yüzen bir doğa[dır.]"[390] Düş mekânı, yaşlı kadının ölen evlatlarına kavuştuğu yer olarak arzulanan mekânı temsil eder.

"Sedir Yaprağı" hikâyesinde mekân, işlediği cinayetten sonra sokak aralarından kaçarak bir mahrukat deposuna saklanmaya çalışan Rıdvan'ın bakış açısından anlatılır. Bu mekânlar arasında dikkati çeken özellikleriyle ahşap evler ön plana çıkmaktadır. İlk bakışta terkedilmiş gibi görünen fakat evleri gibi hayatları da harap olmuş birtakım insanların hâlâ ikamet ettiği ahşap evlerin kafesleri yer yer çürümüş ve onarılmamıştır.[391] Yaşlılık, yıkım, ölüm ve hastalığı temsil eden ahşap ev, insanla sıkı bir ilişki içindedir. Hikâyede diğer mekânlar ise sadece kişilere ve olaylara zemin olma özellikleriyle ön plana çıkarlar.

"Kan" hikâyesinde mekân, ona yüklenen değerler bağlamında ön plana çıkar. Zeynel için toprak, yerleşik bir hayata ve kurulu bir düzene sahip olmanın yanı sıra "alın teri" olarak adlandırılabilecek manevî bir değeri ifade eder. Tapusu olmadığı ve üzerinden yol geçeceği için devlet tarafından el konulacak olan küçük, kurak toprak

[388]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 30.
[389]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 33-34.
[390]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 35.
[391]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 98.

parçası, Zeynel ve oğlu için iki ayrı anlamı ifade eder; Zeynel ne pahasına olursa olsun toprağını bırakmayı reddederken oğlu Şahin için aynı toprak sadece "berbat, "daracık" ve "taş"tan ibaret terk edilmesi gereken bir yerdir. "Kan" hikâyesinde mekân olarak kent, toprağa bağlı yaşamayı reddeden Şahin'in ailesinden ayrı geçen üç yılının özetlenmesiyle ön plana çıkar. Köy gibi, arzulanan mekân olarak kent de hikâye kişisinin zihninde olumlu bir imge oluşturmaz:

> "[...] kent diye tasarladığı kocaman, belirsiz, maddesiz, ürkünç olgu üzerinde ilk ciddi, gerçek izlenimleri edinince başıboş salıverilmiş kâğıttan bir oyuncak olarak o kapkara çalkantı üzerinde tutunamayacağını anla[mıştı.]"[392]

Hikâyede açık mekânların yanı sıra kapalı mekânlar ve eşya da maddî imkânsızlığın bir göstergesidir. Kapalı mekânın olaylara ve kişilere zemin olmak dışında, toplumsal temayı yansıtıcı bir işlevi de vardır. Evin avlusundaki ağaçlar, duruşlarıyla Zeynel ve eşi Fatik'in bezgin hayatlarını temsil ederler. Fatik'in üzerine giydiği kıyafetlerdeki yamalar, evin tahtaları, camlarındaki yıpranmışlık ve boşluklardan sürekli içeri giren rüzgâr da ailenin ekonomik durumunu, hayat standartlarını vurgulayan unsurlar olarak ön plana çıkar.

"Pazar Boşluğu"[393] hikâyesinde mekân, anlatıcı öznenin duygu ve düşünceleri vasıtasıyla ön plana çıkar. Deneme türünün niteliklerini taşıyan hikâyede kırsal ve kentsel mekânlar bir kıyas hâlinde anlatılırlar. Kırsal yaşantının boş ve anlamsız atmosferi karşısında kent hayatının insan ruhunda yarattığı karmaşa, yalnızlık, terk edilmişlik ve hüzün duyguları insanın yaşaması gereken pozitif durumlar olarak ön plana çıkarılır.

"Mum" hikâyesinde mekân, sembolik özellikleriyle ön plana çıkar. Tasavvufî tema etrafında kurgulanan hikâyede "bina" olarak sembolleştirilen mekân, tüm kurumları, mimarisi ve işleyiş şekliyle dünyayı temsil etmektedir. Bina, "rastgele uğranılan", "garip işlerin kotarıldığı", kimsenin dış cephesini tanımlayamadığı, yapısını bilmediği, içinde kentler, devlet kurumları ve alışveriş merkezleri bulunan bir yapıdır.[394] Hikâyede mekân gibi, "yol" izleği de sembolik bir anlam taşımaktadır; bina iç ve dış yapısıyla dünyayı, yol ise "tarîk" kavramıyla açıklanabilecek tasavvufî düşünce yönelimlerini işaret eder. Binada tekke mekânının konumu da dikkat çekicidir. Tekke "binaya bağlı, fakat onun

[392]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 64.
[393]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 41-43.
[394]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 43-44.

terası gibi duran bir yerde[dir.]"[395] Tekkenin konumu dünya hayatı ile bağlantılı fakat dünya hayatının üstünde/aşkın bir anlam dairesini işaret eder.

"Kapıyı Vuran Kim" hikâyesinde dekoratif unsurlarıyla ön plana çıkan mekân, olay örgüsünün ve kişilerin konumlandırılması için bir zemin niteliği taşır. Hikâyede mekânı önemli kılan kişilerin bakış açılarıdır. Sembolik kişilerin diyaloglarıyla belirginlik kazanan mekân algısı, dar anlamda kent/kasaba, geniş anlamda dünya etrafında felsefî bir bakış açısını yansıtır. Ölümü sembolize eden Ana'nın mekâna pozitif bakış açısı karşısında Ahmet, yaşadıkları coğrafî mekânın "çöl" olduğunu söyler, tekdüzelikten sıkılır.[396] Ahmet, sadece mekân değil eşya karşısında da menfi bir tavır takınır; kitaplarının hepsini yakmak ister. Ahmet'in sevmediği, tekdüze bulduğu coğrafya ve tabiat karşısındaki tavrının ani değişimi ile evrensel anlamda insanoğlunun doyumsuzluğu vurgulanır. Ahmet'in sevmediği, olumsuz ve tekdüze yönlerini vurguladığı mekân ve tabiatın menfaati/mutluluğu söz konusu olduğunda sevilesi ve yaşanılası bir hâl almasını dikkat çekicidir.[397] Mekâna ve eşyaya bakış açısı kötümser olan Ahmet'in evlenecek oluşunu hatırlaması, mekâna ve doğaya bakış açısını değiştirir.

"Hazan" hikâyesinde mekân, tehlike ve ölüm imgesini oluşturan sembolik unsurlarla tasvir edilir. Yaz aylarında bile hazan mevsimini yaşayan anlatıcı öznenin mekâna bakış açısı, hikâyenin temasını destekler niteliktedir. Henüz dokuz yaşındayken bir trafik kazası sonucu hayatını kaybeden çocuğun anlatıcı öznenin iç dünyasında yarattığı sarsıntı, mekânı oluşturan unsurlarda belirginleşir:

> "Mızraklarını donanmış tramvaylar, süngüsünü çekmiş otobüsler, yaprağını dökmüş çınarlar, kılıcını kuşanmış meşeler, kasaturası belinde banliyö trenleri.. hızla, savrularak, yalpalayarak, her biri ambarında esef ve gam yükü dolu, azabın kapısına doğru sürükleniyordu."[398]

Mekânı oluşturan unsurların, özellikle de taşıtların saldırıya hazır bir durumda tasvir edilmeleri, hikâyenin olay örgüsüne sanatsal bir bakış açısı kazandırır; çocuğa çarpan araç ve kaza anı, anlatıcı öznenin bakış açısıyla adeta silahlı bir saldırıya dönüşür. Hikâyede mekânın ölüm imgesiyle bütünleşmesi, anlatıcının Rainer Maria Rilke'nin cümlelerini referans olarak kullanımıyla desteklenir.

"Ölü" hikâyesinde mekânlar, sembolik ve ütopik özellikleriyle ön plana çıkarlar. Arayış içindeki genç kızın gitmeyi arzu ettiği ve gittiğini hayal ettiği mekânlar, mistik

---

[395]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 45.
[396]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 9.
[397]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 13.
[398]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 96.

arayışları imler. Çin, Seylan, Hartum, Kahire ve Nil gibi mekânlar, hikâye kişisinin hayalî yolculuklarıyla ön plana çıkarlar. Anlatıcı, hikâye kişisinin mistik bir arayış peşinde olduğunu "Doğu" coğrafyası etrafında vurgular:

> "Bir kız çocuğu olarak evden uzaklaştığı her defasında onun Doğu'ya çeken büyü neydi acaba? Herkesin Batı'ya gitmeye heveslendiği bir sırada, o, tersine Doğu'ya yürümek istiyordu."[399]

Hikâyede coğrafya gibi kapalı mekân da sembolik özellikleriyle ön plana çıkar. Tasavvufun ve dini öğretinin "ölmeden önce ölünüz" düsturuyla yavaş yavaş ölümü yaşayan hikâye kişisinin yaşamını sürdürdüğü ahşap tavan arasındaki oda "tabut" olarak nitelenir.[400] Zamanla sembolik ölüm hâline bürünen özne, mekân ile bütünleşir.

"Kütük"[401] hikâyesinde mekân, ölümü simgeleyen bir unsurdur. Rasim Özdenören'in, kardeşi Alaeddin Özdenören'e ithaf ettiği bu hikâyede öznenin içine düştüğü "ırmak" sembolik özellikleriyle ön plana çıkar. Yoldaşlarıyla birlikte ırmağın dalgacıkları arasında bir kütüğe tutunarak sürüklenen hikâye kişisi, arkadaşlarıyla birlikte karaya çıkamaz. Tüm gençlerin tek hedefi, ırmağın kollarından biri vasıtasıyla denize ulaşabilmektir. Hikâyede sembolik anlamıyla ırmak, denize açılan kollarıyla dünya hayatını simgeler. Denizin ise tasavvufî anlamıyla birlikte ebedî olanı çağrıştırdığı düşünülebilir. Irmağın hayat imgesinden ölüm imgesine dönüşümü, tutunulan kütüğün elden kaymasıyla meydana gelir. Mekânın ölümcül imgeye bürünmesi bağlamında kullanılan metinlerarası söylemler de bu imgeyi güçlendirir.

"Buzdan Volkan" hikâyesinde iç mekân olan evin odaları "tabut" olarak adlandırılır. Hikâye kişisinin geçmiş yaşantısı, şahsiyetinin oluşumunda ve mekânın şekillenmesinde etkilidir. Evin odaları kadın özne için birer "tabut" ve kendisi de yaşayan bir ölüdür. İç mekânın pencereli ve penceresiz oluşu, hâkim anlatıcının vermiş olduğu ek bilgiler etrafında açıklanır.[402] Hikâyede "tabut" imgesi sadece fizikî mekâna bağlı bir benzetme değildir; hikâye kişisinin iç dünyasını kavrayan, ev dışındaki mekânlarda da onun çevreye ve hayata nüfuz etmesini engelleyen bir sorunsaldır. "Tabut" genç kızın içinde, benliğindedir.

---

[399]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s.84
[400]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s.86.
[401]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 60-62.
[402]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 36.

"Toz" hikâyesinde mekân, onu kuşatan sembolik özellikle ön plana çıkar. Yazar, hikâyede nesnel mekânın Eyüp olduğunu ifade eder.[403]Sadık Yalsızuçanlar, hikâye mekânına hâkim olan rüzgâr unsuruna dikkati çeker ve rüzgârın zamanın imgesi olduğunu, "toplumsal değişimin en yıkıcı yanlarını imlemek üzere kullanıl[dığını]" ifade eder.[404] Yazar, toz imgesini mekânın tüm unsurlarını kuşatıcı bir sembol öğe olarak sık sık vurgular. Mekân, maddeden oluşan bir zemin olmaktan çıkar; toz zerrecikleri tarafından kuşatılmış simgesel bir alan olur.[405] Hikâyede mekânın her zerresinin tozlarla kuşatılmışlığı anlatılırken "her an", "her yerde" ve "her mevsimde" ifadeleriyle tozun sadece belirli bir mekânı değil, kâinatı kuşatıcı özellikte olduğu vurgulanır. Hikâyede tüm çevrenin yanı sıra Havva ile genç adamın buluştuğu mekânın da tozla kaplı olması dikkat çekicidir. Yazar mekânı, canlıları, nesneleri ve sesleri kuşatan toz zerreciklerinin sembolize ettiği anlamı, hikâyenin sonunda şu cümlelerle açıklar:

> "Milyarlarca çarpı milyarlardan oluşmuş zerrecikler, kendi danslarını sürdürüyor, çekirgeler kanatlarında getirdikleri tozları deniz kıyısındaki çay bahçesinin örtülerine döküyor, evrenin akla gelmedik bir ucundaki bir zerrecik, akla gelmedik bir yere geliyor, oraya yerleşiyor, orada kalıyor. İki insanın bir araya gelmesi ve buluşması bundan daha mı farklı bir olaydı[r.]"[406]

Toz zerreciklerinin atmosferde dolaşarak birbirlerine tutunmalarıyla kadın ile erkeğin buluşması arasında benzeşim kurulur.

"Sabah Aralığı"[407] hikâyesinde üç ayrı mekân dikkati çekmektedir. Halil ve eşinin toprağa bağlı hayat sürdüğü köy, hak ve yaşam mücadelesinin verildiği mekândır ve toplumsal bozukluğun sembolü niteliğindedir. Toprağa bağlı yaşam süren Halil'in ailesindeki çözülmenin nedeni olan köy, haksız yere suçlanması sonucunda kaçınılması gereken mekân hâline gelir. Geleneksel bir yaşam sürmek istemeyen Halil'in oğulları köyü terk ederken Halil, toprağına sahip çıkmak isteyerek suçlu durumuna düşer.

---

[403]Lemara Abibulayeva, *Rasim Özdenören ve Feodor Dostoyevski Arasında Tahkiye Anlayışı Bakımından Bir Karşılaştırma*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2006, s. 165.

[404]Sadık Yalsızuçanlar, "Varlığın Özünden ve Evvel'inden Konuşan Öyküler", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 213.

[405]"Toz" hikâyesinde mekânın tozla kaplı oluşu, Âlim Kahraman'ın da işaret ettiği gibi, Rasim Özdenören'in Âlim Kahraman'la yapmış olduğu bir konuşmadaki Maraş'a dair şu açıklamalarını çağrıştırır: "Maraş'ın halen devam eden, deli poyraz derler, böyle bir deli poyrazı olurdu. Estiği zaman günlerce, haftalarca devam eder, toprakları, tozları savurur. Damların üzerindeki, o saçaklardaki tozlar evlerin içine yığılır; evlerin içinde toz girmeyen tek nokta kalmaz. Yatakların arası, yatak çarşaflarının arası, insanların cebi ne bileyim ne kadar köşe bucak bir yer varsa, ince bir tozla kaplanır her bir taraf." Bkz. Âlim Kahraman, Rasim Özdenören, "I. Oturum 'Seyahate Çıkarken Kendimi Yanıma Almam'", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 144.

[406]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 11.

[407]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 33-52.

Hikâyede tasvirlerle ön plana çıkan ikinci mekân, Halil ve eşinin evlerini terk ettikten sonra gecelerini geçirdikleri kent dışındaki dağdır. Dağ mekânında "yalnız ardıç" ve "baykuş sesleri" dikkati çekmektedir. Dağ doruğundaki "yalnız ardıç", Türk kültür ve inanışında kutsal olanı simgelerken "baykuş sesleri" ölümü ve uğursuzluğu işaret eder. Halil ve eşinin ulaşmak istediği kasaba ise çıkış noktasını temsil eder fakat jandarma müfrezelerine yakalanan Halil'in ölüm mekânı olur.

"Çok Sesli Bir Ölüm" hikâyesinde mekân, koordinatları ve sunduğu yaşam koşullarıyla ön plana çıkar. Mekânın olay örgüsü için bir zemin olma işlevinin yanı sıra trajedinin yaşanmasında da önemli bir rolü vardır. Rasim Özdenören, hikâyede asıl anlatılmak istenilen fikrin mekâna bağlı zorlu tabiat şartlarından ziyade Türk insanının bazı vasıflarını ön plana çıkarmak olduğunu ifade eder:

> "Asıl verilmek istenen bu çetin tabiat unsurlarından çok, bu tabiatın içinde yaşayan insanımızın bazı vasıflarını, kendine mahsus değer yargılarını kaybetmemiş olmasıydı. Bunu daha açık ifadeyle belirtecek olursak, tek kelime ile tevekkül diye ifade edebilirim. Tevekkülünü kaybetmeyen insanımız. [...] Bu trajediye giden insan, herşeye rağmen tevekkülünü, kendi değer yargılarını kaybetmemektedir. [...] Bizim dışarıdan, şematik yorumlamalarımızın dışında bakılacak olursa, ayrıca bir insanî yaklaşım olarak evrensel bir temayı ortaya koymak istedim. 'Yalnız insan'ın dramı. Ama bu insan çevredeki bütün yalnızlığa rağmen aslında kendi içinde yalnız değildir, kendi içinde bazı değer yargılarına bağlıdır. Bu değer yargıları az önce de belirttiğim gibi tevekkül motifiyle izah edilebilir. Tevekkül, sonuna kadar tevekkül içindedir bu insanlar. Allah'a karşı inançlarını kaybetmezler fakat çevre şartlarının olumsuz etkileri bunları belli bir trajediye doğru yavaş yavaş sürükler."[408]

Hikâyede ana problematiği coğrafî olumsuzluklarıyla ön plana çıkan dış mekân oluşturur. Toprağa bağlı geleneksel hayat yaşayan köy halkının yaşam koşullarını zorlaştıran mekân, dış dünyayla bağlantısı olmayan, civar köylerden uzakta bir mezradır. Rasim Özdenören, Kamuran Eronat'la yaptığı bir röportajda "Çok Sesli Bir Ölüm" hikâyesindeki mekânı şu cümlelerle açıklar:

> "Buradaki [hikâyedeki] "M" aslında hem Maraş'tır hem Mardin'dir. Fakat o öyküye ilham veren yer Mardin'dir.
>
> "D" dediğimiz nehir de Dicle'dir. Bu Güneydoğu'daki yolculuğumdan edindiğim bir izlenimdir.

[408] Ahmet Sağlam vd, "Çok Sesli Bir Ölüm ve Millî Sinema", *Mavera,* S. 7, Haziran 1977, s. 21-22.

> Ama bu olay oralarda olmuş değil. "Çok Sesli Bir Ölüm" demin ben "M" ili dedim ama, Mardin dedim ama tam yerini sana söyleyebilirim. Silopi'nin bir dağ köyü. Silopi'nin bir dağ köyünde geçer. O, Dicle'nin kenarından geçtiği bir köyde olur."[409]

Üç yanı dağlarla, önü "D" ırmağıyla çevrili olan mezra ulaşımının olmayışı, mevsimlerinin kurak ve sert geçişiyle köylünün ekonomik gücünü kısıtlar, hayat şartlarını zorlaştırır. Köyün bir yola sahip olamayışı ve tüm ulaşımlara kapalı olması acil durumlarda ulaşımın engellenmesine neden olur. Tüm olumsuzluklarına rağmen kimse mezrayı terk etmeyi düşünmez; "altı-yedi" evden oluşan köy halkı, daha iyi yaşam koşullarına sahip olabilme imkânları varken mezradan ayrılmak istemezler; mekâna göre hayatlarını şekillendirirler. Hikâyede ayrıntılı tasvirlerle anlatılan iç mekân ise Şehmuz'un güneş görmeyen evidir. Evin iç tasviri, dış mekânda olduğu gibi iç mekânda da yoksulluğun hâkim olduğunu gösterir niteliktedir.

"Pazar Boşluğu"[410] hikâyesinde mekân, kent ve kır yaşamına dair düşünceler çevresinde kurgulanır. Her iki mekânın kıyaslanması vasıtasıyla kurgulanan hikâyede kırsal mekân doğal özellikleri, uçsuz bucaksız can sıkıcı boşlukları ve duygu yoksunluğuyla ön plana çıkarken kent; yalnızlık, terk edilmişlik, boşluk duygusu, hüzün ve sürgün gibi insan ruhunda oluşturduğu karmaşık duygular ve derinlikleriyle ön plana çıkar. Anlatıcı, iki mekân arasında kenti tercih eder.

"Pus" hikâyesinde olay örgüsü ve mekân, nesnelere yüklenen anlam değerleriyle ön plana çıkar. Ev, anlatıcı özne tarafından nesnelerin ve kişilerin konumlandırıldığı bir zemin olarak tasvir edilirken eşyaya ve mekâna derin anlamlar yüklenmez. Birkaç günden beri hasta olan dedenin tasvirinde ise eşya, somut ifadesinin dışında felsefî anlamlar yüklenir. Anlatıcı özne, dedesinin dış görünümünü tasvir ederken, "gözleri -eşyaya değil de, belki onda biteviye uyuklayan ölüme bakan gözleri- hep bir noktaya bakıyor [...]"[411] cümlesiyle dedenin eşyaya bakışında yüzeysel anlamların ötesinde metafizik, felsefî bir düşünce yattığını vurgular.

Hikâyede eşya, kişilerin yüklendiği anlamlarla derinleşir, sembolik değerleriyle ön plana çıkar. Dedenin eski bir sandıktan çıkararak torununa hediye ettiği paslı, kullanılmayan silaha yüklediği anlam, şu cümlelerle sezdirilir:

---

[409]Kamuran Eronat, *Türk Hikâyeciliği ve Rasim Özdenören*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ 1995, s. 115-116.
[410]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 41-43.
[411]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 18.

"'Şimdiki çocuklar bir şeyden anlamıyor, [...], söz gelimi torunlarım, bir şeyden anlamıyorlar. Ben de anlamıyordum. Ama artık anlıyorum. Bir gün onlar da anlayacak, ama o zaman vakit geç olacak.'"[412]

Dedenin kullanılmayan paslı bir silaha anlam yüklemesi ve bu anlama ulaşmak için olgunluğa erişmenin gerekli olduğunu vurgulaması maddî bir nesne olan silahı tecrübeye ya da manevî değere bağlı bir unsur hâline getirir. Sezai Karakoç, "Pus" hikâyesini kuran temel nesnenin "hayatın sembolü ve sırrı gibi bir armağan"[413] olduğunu ifade eder. Nesnenin temsil ettiği tarihî ve toplumsal boyutları oluşturan unsurlara dikkat çeken Ali Haydar Haksal ise silahın Maraş halkının Fransız işgaline karşı direnişini temsil ettiğini bildirir.[414] Silah, erki temsil eden yönüyle hasta dedenin torununa devrettiği gençliği de simgeler. Nitekim Anadolu insanının kültürel ve inançsal görüşlerine göre, anlam ve önemi kavrandığında geç kalınan unsurlardan biri de gençliktir.

"Pus" hikâyesinde tabiata ait dış mekânın da özne ile ilişki hâlinde olduğu tespit edilebilir. Cansız nesneler gibi tabiat da uyarıcı bir işlev görür. Paslı silahı aldıktan sonra gece dışarı çıkan anlatıcı özne, bahçenin sonundaki küçük derenin şırıltısını tüm kâinatta ve kendi varlığında duyar.[415] Bu duyuşun öznede bir sezişe dönüştüğü görülür; anlamını idrak edemese de paslı silahın hikmetinin içine doğduğunu hisseder.

"Sabahın Seher Vaktinde Aman" hikâyesinde mekân, konumu ve özellikleriyle anlatılır. Kasabada veya büyük bir kentin varoşunda olan dış mekân, denizsiz bir coğrafyada yer almaktadır. Gazino artıkları ve semtin ayyaşlarının uyuduğu otobüs durakları, dış mekâna terkedilmiş izlenimi verir.[416] Hikâye kişisinin gece yarısı yatsı namazından sonra uğradığı yerler, sevdiği kadını görme arzusunu yerine getirebilmek için bir vasıta/zemin niteliği taşır. İç mekân ise sadece geleneksel ve eskimiş dekoruyla ön plana çıkar. Hikâyede eşya vasıtasıyla geçmişe dair hatırlamalar, geleneksel baba figürünü belirginleştirir. Eşya, öznenin zihninde uzak ya da yakın geçmişe dair çağrışımlarıyla anlatılır.

"Mani Olunmuş Adam" hikâyesinde mekân, öznenin nesnel konumu ve duygu durumları bağlamında sorunsalın yaşandığı "dış mekân" ve yabancı dünyadan kaçılarak sığınılan "iç mekân" olmak üzere ikiye ayrılır. Şehrin dışında bir evin tavan arasında

[412]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 22.
[413]Sezai Karakoç, *Sütun*, Fatih Yayınları, İstanbul 1969, s. 169.
[414]Ali Haydar Haksal, "Hastalar ve Işıklar Çevresinde", *Rasim Özdenören: Ruh Denizinden Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 53.
[415]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 23.
[416]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 36.

yaşayan özne, kavuşmak istediği şehir kalabalığına karıştığında kendini ait olmadığı bir mekânda hisseder. Öznenin şehir merkezinde hissettiği aidiyetsizlik duygusu şu cümlelerle aktarılır:

> "Bir anlam veremiyordu, yanlış bir yere mi gelmişti, bir yere mi gelmişti, yere mi gelmişti, daha önemlisi bir yere gelmiş miydi? (İçinden çıkamayacak)."[417]

Öznenin aidiyetsizlik duygusu ve topluma uyum sağlayamama durumu mekâna yabancılaşmayı da beraberinde getirir. Şehrin dışındayken ulaşılmak istenilen toplumsal mekân ulaşıldığında reddedilen, anlaşılmayan bir hâl alır. Hikâye kişisinin kavuşmak istediği insan topluluğu da kimliklerini kaybederek nesneleşirler:

> "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."[418]

Nesneleşen insan topluluğu karşısında öznenin kapalı mekâna kaçış arzusu yine nesneler üzerinde belirginleşir. Eşyanın kaçış duygusunu temsil eden sembolik bir anlamda kullanıldığı görülür. Hikâye kişisi, bir mağazanın girişinde gördüğü aynayı satın almak ister. Eşyanın yansıttığı onlarca suretin her birinin tanıdık oluşu, nesneyi cazip kılan şeydir. Öznenin topluma yabancılaşmış olduğu, ayna vasıtasıyla vurgulanır. Nesne olarak ayna, sığınılan mekânın olumsuz yönü olan yalnızlık duygusunu örtücü bir işlev de taşımaktadır. Arzu nesnesi olarak aynanın kullanımı, narsist bir kişiliği imlese de toplumdan ve açık mekândan kapalı mekâna, öznenin kendi benine kaçışı olarak da yorumlanabilir.

"Cadde-i Kebirde Yaşanan Hasret"[419] hikâyesinde mekân, anlatıcı öznenin zihnindeki yıllar önceki görüntüsü ve unsurlarıyla ön plana çıkar. Cadde-i Kebir'in değişen silüeti, anlatıcının zihnindeki mekân imgesiyle örtüşmese de bu imge bozulmaz; Cadde-i Kebir, öznenin mâzisiyle anlamlanan, her köşesinde bir anı saklayan, özlenen mekândır. Mekânın yarattığı çağrışımlara öznenin yıllar önce Cadde-i Kebir'in sinema salonlarında izlediği film karakterleri eşlik eder. Hatırlanan mekân mâziye dönük anılarla, şiirsel ve gerçeküstü bir kurguyla yansıtılır. "Sokak" imgesi anlatıcı özneye sadece Cadde-i Kebir'i çağrıştırır.

[417]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 29-30.
[418]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 30.
[419]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 157-159.

"Köprünün Döşünde" hikâyesinde mekân, mâziye dönük siluetiyle ön plana çıkar. Hikâyede mekân, İstanbul'dur. Unkapanı Köprüsü'nden Haliç'e odaklanan anlatıcı özne, Haliç'in altmış yıl önceki hâlini görür. O zamanlarda vapurlar Sadabad kıyılarına kadar ulaşabilmektedir. Unkapanı Köprüsü özne için nesnel mekân olmanın yanı sıra kurmaca bir mekânı da işaret eder; Unkapanı Köprüsü, Gogol'un *Palto* hikâyesinin kahramanı A. Akakiyeviç'in paltosunu kaybettiği köprüdür. Öznenin köprüdeki adımlarının yankısı Şişhane'ye ve Fatih yamaçlarına ulaşır. Martıların çığlıkları Azapkapı Cami'nin kubbelerine teğet geçer.[420] Hikâyede Unkapanı Köprüsü gibi Karaköy balıkçıları da anlatıcının zihninde altmış yıl önceki imgesiyle yer alır. Anlatıcının bir sırra ulaşmak amacıyla köprü üstünden odaklandığı mekânlar; Azap Kapı, Kasımpaşa, Dolapdere, Halıcıoğlu, Eyüp Camii, Ayvansaray, Balat, Acıçeşme, Düğmeciler, Eskiyeni Caddesi, Tahtaminare Mahallesi, Bayıldım Çıkmazı ve Rami'dir.

"Palyaço" hikâyesinde kent kutlamaların merkezidir. Palyaço simgesinin sahip olduğu özelliklerden yola çıkarak mekânda yılbaşı eğlencelerinin hâkim olduğu düşünülebilir. Kent, Hristiyanlaşmanın simgelerini taşır; zaman, artık çan sesleriyle bildirilmektedir. Kutlamalar, kentin orta yaşlı "aklı başında" sâkinlerini bile eğlence yerlerine çeker. Anlatıcı özne, konum itibarı ile mekânın dışında, uzay boyutundadır.[421] Hikâyede kapalı mekân, anlatıcı öznenin zorla ihlal edilen evidir. Anlatıcı özne için kaçınılan kentin yanı sıra, ev de palyaçoların hâkimiyeti altına girer. Sığınılan mekân olan ev, palyaçoların yıkımına uğrar.

"Cuma"[422] hikâyesinde mekân, anlatı kişisinin bakış açısıyla derinlik kazanır. Cuma vakti camide toplanan cemaatten biri olan hikâye kişisi, camlardaki vitrayların renklerine odaklanarak bu renklerin temsil ettiği anlamları düşünür. Her bir rengin cennetin bir makamını temsil ediyor olabileceğini, renklerin uyumlu ve yumuşak birlikteliğinin çağrışımlarının zihninde oluşturduğu ırmak imgesini Hz. Peygamber (s.a.v) ve ashabının toplandığı bir zikir halkası olarak düşünür. Mekânın algılanışında öznenin yaşadığı atmosferin etkili oluşu dikkati çeker.

"Şimdi Çok Uzaklarda" hikâyesinde mekân, geleneksel aile hayatını temsil eden "küçük kent" ve bu hayattan kopuşu temsil eden "büyük kent" mekânlarıdır. Kentte manavlık, hamallık, satıcılık gibi işler yapan Yakup, küçük birikimiyle bir manav

[420]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 165-166.
[421]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 30-31.
[422]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 89-91.

dükkânına ortak olur ve ortağının kızıyla evlenir. Bu evlilik için yerine getirmesi gereken birtakım şartlardan biri, eşinin ailesiyle aynı evde yaşamaktır.[423] Kent, kısmen toprağa bağlı geleneksel aile hayatının yaşandığı yerdir. Kısa bir zaman sonra iç güveyi olarak eşinin ailesinin yanında yaşamayı kabullenemeyeceğini anlayan ve bu yaşam biçimini gururuna yediremeyen Yakup için küçük kent hayatı bağımlılığın/esaretin mekânına dönüşür. Yakup, eşinin ailesiyle birlikte yaşamayı, "köle gibi" yaşamak olarak görür.[424] Geleneksel aileyi birleştirici özelliğe sahip olan kent, şartlandırıldığı yaşam koşulları nedeniyle Yakup için kaçınılması gereken mekân olur. Yakup'un eşiyle birlikte taşındığı "büyük kent" ise geleneksel ailenin parçalanışını ve bireyleşmeyi simgeler. "Büyük kent", mutluluğun, bireyselleşmenin ve özgürlüğün mekânı olarak karakterin arzularına cevap veren özellikleriyle ön plana çıkar.

"Kirli Camlar" hikâyesinde mekânlar, hikâye kişisinin sığınma ve kaçış/uzaklaşma duygularıyla ön plana çıkar. Eşinden şiddet gördüğü için evini terk eden Naciye, arkadaşı Nermin'in evine sığınır. Nermin'in evi, dış mekânda şiddetin ve olumsuzluğun hâkim olduğu bir sokakta yer almaktadır. Bu evde eşya, Naciye'nin iç dünyasını vurgulayan yönleriyle psikolojik-ruhsal bir boyut kazanır:

> "Yatağı dağınıktı. Yatağın dağınıklığından utanıyordu.
>
> Yatağı defalarca düzeltmişti oysa gün boyu.
>
> İşte şimdi, bir kez daha düzeltti onu."[425]

Eşyanın dağınık görünümü, Naciye'nin tüm çabalarına rağmen düzenli bir hâl almaz. Eşyadaki göze çarpan istemsiz dağınıklık, Naciye'nin ruh hâliyle ve hayatıyla benzeşim gösterir. Yatağın dağınık oluşunun hikâyede iki kere vurgulanması, eşya ile kadının iç dünyası arasındaki bağlantıyı vermek açısından önemlidir:

> "Odasına döndü. Yatağı hâlâ dağınık görünüyordu ona. Yapacağı bir şey yoktu. Yatağın kenarına oturdu. Evinden kaçarken, çamaşır, elbise, hiçbir şey alamamıştı yanına. Burada böyle dımdızlak kalmıştı. Nermin'in verdiği çamaşırlarla idare ediyordu."[426]

Mekân ve insan ilişkisinde eşyanın önemli bir rol üstlendiği söylenebilir. Millî ve kültürel değerleri yansıtan mekânlar gibi, bireysel hayatı ve şahsiyeti yansıtan mekânlar da mimari, dekor ve eşyayla anlam kazanır. Her mekân, ona sahip olan kişinin kimliğini taşıyan/yansıtan eşya ile şahsileşir. Öznenin kapalı mekâna aidiyeti, şahsiyetini temsil

[423]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 21-22.
[424]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 23.
[425]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 80
[426]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 81.

eden eşyanın varlığı ile belirlenebilir. Yatağın düzenlendiği hâlde dağınık görünmesi, Naciye'nin dağılan evlilik hayatını da işaret eder. Gamze Özgül de Naciye'nin dağınık yatağının ruhunu sembolize ettiğini, dağılan ve bir türlü toparlanmayanın yatak değil Naciye'nin ruhu olduğunu ifade eder.[427] Naciye'nin misafir olarak geldiği ev mekânında kol çantası dışında hiçbir eşyaya sahibi olmayışı da mekânın aidiyet hissi yaratacak unsurlardan yoksun olduğunu gösterir. Nitekim Nermin'in kıskançlığı nedenleriyle arkadaşının evinden de ayrılan Naciye, aidiyet bağı kuramadığı iç ve dış mekânlardan sıyrılarak ütopik/olağanüstü bir vasıtayla, bir balonla gökyüzünün en derin tabakasına kadar uçar. Naciye'nin sığındığı son mekân olan "gökyüzü", olumlu nitelikleriyle ön plana çıkar.

"Yara" hikâyesinde iç ve dış mekân, genç kızın bakış açısından yansıtılır. Hikâyede her iki mekân da öznenin ruh hâlini yansıtan özellikleriyle ön plana çıkar. Hem anlatıcı özne hem de hâkim anlatıcı vasıtasıyla aktarılan iç mekân tasvirlerinde mekân-duygu benzeşimi dikkati çeker. Oda, genç kızın hayal kırıklıklarından yapıldığı için tüm sesleri geçirmektedir ve eşya öznenin ruh hâlindeki dağınıklığı yansıtan bir biçimde "kırık dökük"tür.[428] Hikâyede iç mekân gibi dış mekân da olumsuz nitelemelerle tasvir edilir. Hâkim anlatıcı tarafından tasvir edilen dış mekân "cehennem" olarak nitelenir. Dış mekânın tasvirinde mekânı oluşturan tüm kalabalık unsurlar, "hallaç pamuğu gibi göğe atılmış[tır.][429] İnsan kalabalığı, mahşer yerini çağrıştırır.

"Profil" hikâyesinde mekân, nesnel ve bilinçaltı olmak üzere ikiye ayrılır. İstasyon ve konuk evi nesnel mekânı oluştururken rüya düzleminde ön plana çıkan konak, bilinçaltı mekânı oluşturur. "I Akşam" bölümünde nesnel mekânı temsil eden konuk evinin darlığı ve tasvir edilen dış atmosfer, öznenin iç dünyasında yaşadığı gerilimle paralellik oluşturur. Anlatıcı öznenin yakalanma korkusuyla konuk evine sığınması, nesnel mekânı sığınılan yer konumuna getirir.

Hikâyenin "II Düş" bölümünde ise anlatıcı özne rüya vasıtasıyla bilinçaltında yer eden bir mekânı tasvir eder. Bu mekân, aydınlık ve beyaz çehresiyle bir konaktır. "Ev, manzaradan da çok 'bir ruh halidir'. Yalnızca dış cepheden ibaret olarak yeniden-üretilmiş bile olsa, bir içselliği dile getirir."[430] Hikâyenin "I Akşam" bölümünde dış

[427]Gamze Özgül, *Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Moral Değerlerinin Çözülüşü ve Kimlik Bunalımı*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2010, s. 66.
[428]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 100-101.
[429]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 106.
[430]Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası,* (çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2014, s. 103.

mekânın karanlığı "her şey cam parlak karanlık"[431] cümlesiyle vurgulanırken konak, belirsiz bir çizgide "porselen beyazıyla gitgide yükseli[r]."[432] Düşsel mekânın geniş, ışıklı, beyaz, mavi gibi ferahlığı, huzuru çağrıştırıcı renk ve nitelemelerle tasvir edilmesi anlatıcının bilincinde konağın olumlu bir hâtırasının olduğunu işaret eder. Rüyada görülen konağın anlatıcı özneye tanıdık gelmesi, fakat bu aşinalığın bilinç düzeyine ulaşamaması, öznenin terk ettiği bir mekânı unutmak istediği ya da unuttuğunu imler gibidir. Anlatıcı özne, "II Düş" bölümünde rüya atmosferini yansıtmak için konağı "uykuyla uyanıklık arasında" bir atmosfer içinde betimler:

> "Önümdeki bitimsiz yolun ucunda, uykuyla uyanıklığın arasındaki sıcak, korkutucu, belirsiz çizgide konak porselen beyazıyla gitgide yükseliyor. Köşeli çatı, uzayan çam ağaçları, tam da göğün kristalini çatlatan, bir yerinden dörde beşe bölen iğne yapraklarla çatının saçaklarını perçemleyen sütlü maviler.. orda bir gök kırışığı.. güvercin yuvalarıyla parça parça. […] Önümde birden açılan bahçe kapısı, onun ardından sedef kaplamalı iç kapı. Giriyorum. Burayı tanıyorum ben, eskiden görmüş gibiyim. Atlas örtülerini, geniş ışıklı bahçeye açılan pencerelerini, çağrılı bakışlarıyla duvarlarını tanıyorum. Daha önce görmüş gibi. Ama ne zaman, ne zaman? Sanki bir vakit var ki burada yaşadım ben. O denli tanıdık. Çıkaramıyorum. Sabah olacak günün birinde. Ama o zaman ben burda mıyım. Bu konak burda mı? Yüklenemeyeceğim bir ağırlığın altında gücüm yitmiş. Zaman öfkeleri, ışıkları, yoksunluğu eze eze yaklaşıyor. Ben gerçekten tanıyor muyum bu konağı? Burda mıyım? Yani burda mıyım?"[433]

Anlatıcı öznenin rüya atmosferini belirgin kılmak için kullandığı üslup, bilinçaltına itilmiş evin geçmişinde bir yeri olduğunu vurgulayıcı ifadeler içerir. Hikâyenin ana olay örgüsü, rüya atmosferi ve bilinçaltı etrafında kurgulanır. Bu anlamda hikâyenin somut mekânı olan konuk evi, anlatıcı öznenin uyku ile uyanıklık arasında yaşadığı bilinçdışı durumda/trans hâlinde yerini bilinçaltına itilen soyut/düşsel mekâna bırakır; nesnel mekân, soyut mekâna geçişte bir zemin olma özelliği gösterir. Bilinçaltına itilen mekân rüya gerçekliğinde ön plana çıkar, somut mekânın yanı sıra soyut mekân da anlatıcı öznenin odak noktasından yansıtılır.

"Profil" hikâyesinin "III İlyas Konuşuyor" bölümünde mekândan çok nesneler ön plandadır. Nesnelerle sembolize edilen "hayat" ve "ölüm" kavramları düşsel bir karakter olarak çizilen İlyas vasıtasıyla vurgulanır. Mekândan çok nesneler ve nesnelerin İlyas için ifade ettiği kavramlar ön plana çıkar. Eşya ve varlık, sembolik anlamlar taşır. Dış mekâna ait olan "güneş" ve "deniz" unsurları canlılığın belirtisi olan özellikleri sembolize ederken

[431]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 33.
[432]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 35.
[433]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 35-36.

iç mekândaki "ak çarşaf" kefeni simgeler. İlyas'ın kaldığı oda da ölüm atmosferini yansıtan karanlık bir mekândır:

> "Odanın ortasında, yerde, ak bir çarşaf korkunç bir hareketsizlikle beni bekliyordu. Ak bir çarşaf... oydu. 'İlyas' diye hırıltıyla seslendim. Çarşaf kımıldadı ve İlyasın ölü yüzü göründü."[434]

İlyas'ın ak çarşafa bürünmüş olması kefenlenmiş bir ölüyü, bulunduğu oda ise mezarı hatırlatır. Eşyaya yüklenen anlam, anlatıcı öznenin söylemleriyle vurgulanır. İç ve dış mekânı oluşturan tüm nesnelerle arasına mesafe koyan İlyas, eşyadan ve onun hazlarından soyutlanmak ister:

> "İlk günlerde bir de denizi düşünürdüm. Ama yavaş yavaş ondan kendimi çekmeğe başladım. Bende bir eşya hastalığı yaratmıştı. Hiç olmazsa böyle düşünüyordum. Ricat, ricat diye buyuruyordum kendime. Güneş gözlerimi kamaştırıyordu. Gene de günlerce sabrettim iğrenç yüzüne. Ama bir sabah ince bir ışına bakarken bunun bende bir eğlenceye dönüştüğünü gördüm. Korktum. Bir şey eğlence haline geldi mi korkarım ondan. Artık güneş de yoktu benim için, güneş de, deniz de."[435]

Anlatıcı özne, yakalanma korkusuyla dış mekândan kaçınırken İlyas, tabiat unsurlarından iç dünyasında bağımlılık ve eğlence duygusu oluşturduğu için kaçınır. Her iki kişi de dış mekâna ait olumsuz düşünceleri nedeniyle kapalı mekânlara sığınırlar.

"Yırtılma"[436] hikâyesinde mekân, nesnel ve metafizik olmak üzere iki ayrı düzlemde ön plana çıkar. Trans/rüya hâlindeki özne kendini mezarda bulur. Mezar, zebanilerin ve ürkütücü mahlukların bulunduğu, önünde derin uçurumlar açılan, ateş toplarının yükseldiği korku mekânı olarak ön plana çıkar. Rüya düzleminde mekân, karakteri kuşatan, engelleyici ve korkutucu bir unsurdur. Hikâyede kefen ve kalem ise karakteri kurtarıcı ya da yok edici potansiyeli kendinde barındıran eşyalar olarak ön plana çıkar; kefen, amellerin yazılması için bir kâğıt işlevi görürken yazılanların niteliği, hikâye kişisinin sonunu ya da kurtuluşunu hazırlayacaktır.

Rüya/trans hâlinde ön plana çıkan diğer mekânlar, kıyamet alametlerinin gerçekleştiğini vurgulamak için kullanılmışlardır. "Uhut Dağı", "Uhut Çölü", "Bağdat", "Horasan", "İstanbul", "Nil", "Fırat" ve "Dicle" gibi mekânlar, yok oluşlarıyla anılır. Hikâyede nesnel mekân olan oda ise trans/rüya hâline geçiş için zemin olma özelliği gösterir.

---

[434]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 36.
[435]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 36-37.
[436]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 59-64.

"Koridor" hikâyesinde mekân, özneyi kuşatıcı ve engelleyici özellikleriyle ön plana çıkar. Mekâna girişle başlayan olay örgüsü, mekânın yarattığı gerilim ve engelle son bulur. Anlatıcı öznenin bakış açısından tasvir edilen mekân, "şehrin kustuğu mahallelerden birinde" bulunmaktadır.[437] Mekânın dış görünümü ile iç mimarisi tezatlık oluşturur; "alımsız, taş bir yapı" olarak dış özellikleri tasvir edilen mekânın iç mimarisi kemerlerle, sütunlarla ve yarım kubbelerle örülü bir mabet ya da tarihî dönemlerden kalma bir yapı olduğunu sezdirir. Engelleyici ve hapsedici işlevlere sahip olan mekâna iş nedeniyle uğrayan anlatıcı özne, sayısız koridorların ve sütunların arasında yolunu bulamaz; çıkışa ulaştığında ise kapı kapanmıştır.

"Gece" hikâyesinde mekân, metafizik ve sembolik özellikleriyle ön plana çıkar. Hikâyede somut mekân olan oda, geçirdiği dönüşümle soyut, metafizik bir çehreye bürünür. Yatağında oturan hikâye kişisi, odanın duvarlarının ayrıldığına ve tavanın yok olduğuna şahit olur.[438] Mekânda meydana gelen metafizik değişim, temayı ön plana çıkaran bir araçtır; birileri tarafından bulunmak isteyen hikâye kişisi, kendine ulaşacak olan insanların belirlediği mutluluk ve ölümsüzlük ölçütlerine odasının duvarları yıkıldıktan sonra ulaştığını hisseder. Bu anlamda mekânın hikâye kişisini engelleyici bir unsur olduğu düşünülebilir.

"Mağara" hikâyesinde mekân, psikolojiyi yansıtan özellikleriyle ön plana çıkar. Sevdiği adam tarafından terk edilen kadın, bir otelin tavan arasında yaşamaktadır. "Mağara" olarak anılan tavan arasında eşyaya dağınık bir görünüm hâkimdir. Mutsuz bir evlilikten sonra terk edilen kadının ruhsal durumu mekân ile özdeşleşir; yeniden hayata tutunup mutlu olamayacak kadar karamsarlığa bürünmüş olan özne, dış dünyaya kapalı yaşamını da "mağara" olarak niteler.[439] Psikolojik boyutunun yanı sıra, soyut (içsel) ve nesnel anlamıyla "mağara"[440], sığınılan mekânı da işaret eder.

"Fırtına" hikâyesinde mekân, psikolojik ve simgesel özellikler taşır. Hikâyede düşsel ve nesnel olmak üzere iki mekân bulunur. "Mağara" olarak adlandırılan düş

[437]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 41.
[438]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 21.
[439]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 30.
[440]"Mağara" kavramı, Rasim Özdenören'in mekân olarak mağaraya bakış açısıyla da ilintilidir. Ayhan Bulut'un, Rasim Özdenören'in Cahit Zarifoğlu ile birlikte çıkarmaya verdiği derginin adı bağlamındaki açıklamaları dikkat çekicidir: "Batı insanının telakkisine göre "*mağara insanı"* gibi kavramlarla ilkelliği sembolize eden mağara istiaresi, Özdenören ve arkadaşlarına daha farklı çağrışımları ifade eder. Dış etkilerden uzak bir insanın tavrı, bütün peygamberlerin bir mağarada inzivaya çekildiği ve böylece deruni yaşantılarında belirli bir merhâlenin katedilmesinde yardımcı olan, saflığı ve temizliği simgeleyen çağrışımlar, dergiye *Mağara* isminin verilmesinde etkindir." Bkz. Ayhan Bulut, *Rasim Özdenören Hakkında Bir Monografi Çalışması,* Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara 2013, s. 43.

mekânı, olay örgüsündeki gerilimi sezdirici özellikler taşır ve aynı zamanda mimari özellikleriyle bir mabedi çağrıştırır. Mabede ulaşan merdivenlerin tasviri, baba figürünün hikâyede gerilim unsuru olarak yer aldığını sezdirir:

> "Merdivenin başlangıcı yoktu: [...] başlangıç noktasından o denli uzaklara kayıyor ki, onun nerede bittiğinin anlaşılması imkânsız hale geliyor: bir ejderha başına benzeyen tırabzan babasından sonra tırabzanın yaldızlı parıltılar salan çubukları birbiri ardından ve birbirinin içinden geçen dolaşık biçimler oluşturuyor, rulolar haline getirilmiş sınır boylarındaki dikenli teller gibi dolanıyor, kıvrılıyor."[441]

Tırabzanların otoriteyi temsil eden baba figürünün bulunduğu konumdan sonra form değiştirerek karmaşık bir hâl alması ve bu görünümün dikenli telleri çağrıştırması, "yasak" ve "engel" kavramlarını imler. Mabedin dış görünümünün harap olması da dikkat çekicidir.

Hikâyede nesnel mekân ise kentin varoş semtlerinden birinde bulunan terk edilmiş bir köşkün tavan arasıdır. "Mağara" olarak nitelenen tozlu tavan arasının bir köşesinde bebek beşiği bulunmaktadır. Hikâyede iç mekânın olumsuz nitelikleri, dış mekânın "karanlık" ve "fırtına" gibi izlekleriyle birleşerek gerilim atmosferi oluşturur. İç mekânda dikkati çeken iki eşya, bıçak ve beşiktir. Bıçak, hikâye kişisinin korku ve savunma içgüdülerini temsil eder. Tavan arasındaki perdesiz oda, dış mekândaki bir *"baykuş"* tarafından dikizlenmektedir. Hikâyede "baykuş" sözcüğünün italik harflerle yazılması, kuşun simgesel anlamlarıyla eserde yer aldığını gösterir; baykuş, mekânın atmosferiyle de birleşerek ölüm izleğini oluşturur. Nitekim hikâyenin sonunda tavan arasına sığınan kadının bebeğinin öldürüldüğü, beşikte oyuncak bir bebeğin yattığı bildirilir.

"Öyle Bir Gece"[442] hikâyesinde dar ve bunaltıcı iç mekân, öznenin yaşadığı metafizik aydınlanmayla dönüşür. Öznenin gece saatlerinde geldiği otel odası, iç mekânı oluşturur. Karanlık ve sessiz olan otel, ürperti duyguları uyandırır. Mekânın olumsuz atmosferi ve darlığı, perdelerin renkleri vasıtasıyla vurgulanır. Hikâye kişisinin yaşadığı kimlik ve inanç bunalımı, hâkim bakış açısı vasıtasıyla yansıtılır. On yedi yaşında Tanrı inancını yitiren hikâye kişisi tekrar Tanrı'yı bulmuş fakat şüphelerinden arınamamıştır. Otel, şüphelerinden arınmak için sürekli yolda, arayış içinde olan öznenin sığındığı ve aydınlanma yaşadığı yerdir. Tasavvufî bağlantıları olduğu anlaşılan özne, otel odasında kıbleye diz çökerek "estağfirullah" der ve kendinden geçer. Öznenin yaşadığı "vecd" hâli

[441]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 57.
[442]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 121-124.

hem kendinin hem de mekânın dönüşümünü sağlar; gözlerini açtığında sabahtır ve otel odası yerini türbeye bırakır. Otel odasının karanlık atmosferi gibi türbenin manevî atmosferi de öznenin ruh hâliyle bütünleşir; türbenin parmaklıklarını sıkıca kavrayan özne aynı anda ruhunun da türbedeki zat tarafından kavrandığını hisseder.

"Kundak" hikâyesinde mekân, kişilerin ekonomik ve sosyal statüsünü belirgin kılan ev ile anlatıcı öznenin zarar vermek istediği bir arzu nesnesi hâline gelen istasyondur. Evin yoksul çehresi "sarı kör ışık", "içinden kırpıntıları çıkmış çaput minder" ifadeleriyle vurgulanır. "Fersiz ışıkta eşya yıpranmış ve süzgün[dür.]"[443] Hikâyede arzunun ve gerilimin mekânı olan istasyon binası, kentin yoksul bir mahallesinde yer almaktadır. Şeytan/dilsiz adamın anlatıcı özneyi sürüklediği istasyon da gerçekleştirilen kundaklama eylemi, tüm yoksullar mahallesinin kül olmasına neden olur.

"Yıkıntı" hikâyesinde dostunun ölümüyle sarsılan anlatıcı özne, kapalı mekân olan evden kişisel mekân olan odaya çekilir. Hâlihazır zaman diliminden geçmişe dönülerek anlatılan hikâyede, anlatıcı özne odasının ve evin tasvirini yapar. Odanın evin en üst katında olması, anlatıcı özne için bir yalnızlık alanı sağlar. Bachelard, ev mimarisinde tavan arasının yalnızlığı simgelediğini ifade eder.[444] Rasim Özdenören de evlerin tavan aralarının güneşle irtibatsızlığı nedeniyle tabuta benzetildiklerini ifade ederek tavan arasının yalnızlık ve ölüm duygularını ön plana çıkaran yönünü işaret eder.[445] Kimseyi görmek istemeyen anlatıcı özne, evin üst katındaki odasına geceleri çıkar, lamba yerine mum kullanır, kimsenin kendini tanımasını istemediği için perdelerini gündüzleri daima kapalı tutar.[446] Oda, bir sarsıntı sonucu ruhi değişim yaşadığı sezdirilen özne için sığınak işlevi görür. Oda vasıtasıyla kendi ruh hâlini belirgin kılan anlatıcı özne, ahşap olduğu anlaşılan ev ile kendi ruhi yıkımını bütünleştirir; mekân kişileşir, öznenin yaşadığı ruhi sarsıntıyı o da yaşar:

> "Merdivenler ben çıkarken gıcırdıyor. Kapı tahtalarının pörsüdüğünü görüyorum. Bütün bir gece kurtçuklar durup dinlenmeden çalışıyor. Bir cehennem uğultusuyla. Öğüttükleri talaşlarla. Bilhassa geceleri. Kocaman ev durup durup öksürüyor yaşlı ve tıkanık sesiyle. -Nicedir.- Yani o günden beri.. tam o gün..den. Boğucu ve hastalıklı sesiyle."[447]

Rasim Özdenören'in birçok hikâyesinde zamanla yıkılmaya yüz tutmuş olan ahşap evler sakinlerinin yalnızlık, korku, hüzün ya da yaşlılık durumlarıyla özdeşleşir ve

[443]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 93.
[444]Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2014, s. 57.
[445]Rasim Özdenören, "Tavanarası, varoş, banliyö", *Kent İlişkileri,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 150.
[446]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 45.
[447]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 45.

kişileşir. Ahşap evin zamanla tahrip olması öznenin bakış açısından, insanî özelliklerle anlatılır. "Yıkıntı" hikâyesinde ruh hâlinin ev atmosferine yansıması, mimari özelliklerde de görülür. Nesnel mekân, yapısı ve geçirdiği değişim bakımından insan ruhunu yansıtır:

> "Mutfağın kapısıyla taşlığın duvarının gizlendiği köşeye çekildim. Burası daracık bir yer. Sağ yanımda cümle kapısı var. Kapının sol başında eski bir çeşme, suyu kuruduğundan şimdi ayakkabılık olarak kullanılıyor. Onun yanında odunluğun kapısı, içeriye bir insan ancak iki büklüm girebilir."[448]

Anlatıcı öznenin ölüm olgusu karşısında yaşadığı kaçma hissi ve kasvet duygusu mekânın darlığıyla vurgulanır. Bir odanın dar ya da geniş, ışıklı ya da karanlık oluşu mekânın atmosferini belirleyen unsurlardandır. Zamanın ve mekânın insan bilinciyle var olduğunu vurgulayan Özdenören, ölüm gerçeğiyle sarsılan kurgusal öznenin içinde bulunduğu mekânları ruh durumuna uygun biçimde -"karanlık", "sessiz", "dar"- tasarlayarak ölümün yarattığı sarsıntıyı belirginleştirir.[449] Hikâyede evin bir parçası olan "taşlık" ölümü sembolize eden mekândır. Anlatıcının amcası, dedesi, haminnesi ve bir kiracı burada yıkanmıştır.[450] Taşlık, anlatıcının dostunun cenazesi için de yıkanma alanı olur. Mekânın kasvetli oluşu ise pencere ve ışık izlekleriyle vurgulanır.

"Yıkıntı" hikâyesinde "perde" hem somut hem de soyut anlamlar yüklenen bir nesne olarak kullanılır. Yaşadığı yıkım sonrasında kimseye görünmek istemeyen anlatıcı özne, akşamları odasının perdesini çekip mum ışığında oturduğunu bildirerek nesnenin somut işlevini vurgular. "Perdelerim kapalı dışarıya. Gün vurmadan kapıyorum onları. Çünkü ben nerdeyim.."[451] ifadesiyle de eşyayı soyutlaştırarak kendi iç dünyasına kapandığını vurgular. "Yıkıntı" hikâyesinde perde hem somut hem de soyut anlamda kaçış eyleminin yardımcı nesnesidir.

Çeşitli izlekler bakımından birbirinin devamı sayılabilecek olan "Yıkıntı" ve "Profil" hikâyeleri, "hasta" öznelerin ışıktan kaçınmaları bakımından dikkat çekicidir.

---

[448]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 47.

[449]Rasim Özdenören, Âlim Kahraman ile yapmış olduğu bir söyleşide *Hastalar ve Işıklar*'da Eyüp'teki eski evlerini anlattığını bildirir. Özdenören'in yaptığı açıklamalardan yola çıkarak Eyüp'teki eve dair tasvirlerin "Yıkıntı" hikâyesinde yer aldığı tespit edilebilir: "Kapıyı sağ kanadından açıp içeri girdiğimizde, kapının arkasına düşen duvarda, kömürlük, odunluk olarak kullanılan, bir insanın da işte beline kadar gelebileceği yükseklikte, yani taş çatlasa 80, 90 cm. yüksekliği olan daracık bir de kapı var. Onun da üzerinde kocaman bir köstek var. O mıh oraya niye çakılmış bilmiyorum, nasıl bir fonksiyonu var, orada ne işi var, onu da sormadım doğrusu. Ama biz eve geldiğimizde, kışın paltomuzu atkımızı falan çıkarttığımızda ilk oraya asardık." Bkz. Âlim Kahraman, Rasim Özdenören, "I. Oturum: Seyahate Çıkarken Kendimi Yanıma Almam", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 149., Eyüp'teki eve dair bu tasvir, "Yıkıntı" hikâyesinde şu cümlelerle yer alır: "[...] Onun yanında odunluğun kapısı, içeriye bir insan ancak iki büklüm girebilir. Onun yanında merdivenler, çürük tahtaları ağır ağır gıcırtılar çıkaran ve merdivenin orda şu bu asmaya yarayan iri bir demir çıkıntı." Bkz. Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 47.

[450]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s 47.

[451]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s 47.

*Hastalar ve Işıklar'*daki birçok hikâyede genel olarak olumsuz bir işleve sahip olan ışık imgesi, "Yıkıntı" ve "Profil" hikâyelerinin hasta özneleri için kaçış duygusunu tetikleyen bir unsurdur. "Yıkıntı" hikâyesinde ışıktan kaçış, anlatıcı özne için eşyadan kaçıştır; ölüm gerçeği karşısında ruhi yıkıma uğrayan özne, çevresini saran nesneler dünyasından kurtulmak için ışığı reddeder.

"İt"[452] hikâyesinde mekân, "it" olarak sembolize edilen, nefsî zaaflarıyla ön plana çıkan öznenin yaşadığı tavan arasıdır. Hikâyede mekân "it"in nefsî arzularını tatmin ettiği yerdir; her akşam tavan arasındaki odasından karşı apartmanda oturan bir kadının evini gözetler. Mekânı oluşturan unsurlar da öznenin karanlık yaşantısını temsil etmektedir.

"Çocuk" hikâyesinde mekân ve eşya sezdirme işlevleriyle ön plana çıkar. Hasta babasının öldüğünü henüz bilmeyen çocuk, aile bireylerinin, akrabalarının tavırlarından ve eve yayılan atmosferden tuhaf bir şeyler olduğunu sezinler. Eşya, babanın yokluğunu telkin edici işlevdedir:

> "Dönerken babasının büyük, eski, kara kunduralarına takıldı ayağı. Birden gördü kunduraları ve işte o zaman çok iyi tanıdığı korku, içinden bir demirci balyozu gibi yekindi. [...] Tam o sırada, duvara asılmış, babasının kocaman, gülen resmiyle karşılaştı. Çok tuhaf bir biçimde gülüyordu. Bütün bu anlamsızlıklarla olup bitenleri, bu vıcık vıcık karanlık geceyi, oradan gözleriyle yöneten oydu sanki."[453]

Eşya, ona sahip olan kişiden izler taşır. Uzun bir müddet kullanılan bir araç, taşınan bir aksesuar, zamanla sahibini hatırlatıcı bir kimliğe bürünür. Eşyanın insan vasıtasıyla kazandığı bu kimlik, ona sahip olanın yok olmasıyla ortadan kalkmaz; hatırlatıcı bir sembol işlevi görmeye devam eder. "Çocuk" hikâyesinde de babaya ait olan ayakkabı, eşyanın sahibini hatırlatıcı özellikleriyle ön plana çıkar. Eşyanın varlığı, babanın yokluğunu hatırlatan bir işlev üstlenir. Fotoğraf ise çocuğun iç dünyasında anlamı henüz idrak edilmemiş olan "ölüm" ve "yokluk" gibi kavramların çağrışımına yol açar.

"Karşılaşma" hikâyesinde mekân, hikâye kişisinin ruh hâlini ve temayı ön plana çıkarır. Kapalı ve açık mekânların anlatımında yoruma dayalı öznel bir mekân tasviri oluşturulur. Hikâyede kapalı mekân olarak ev olumsuz niteliklerle tasvir edilir.[454] Ev, öznenin iç dünyasını yansıtan psikolojik ifade alanı olur. İç mekânda darlık, basitlik hâkimken dış mekânın kalabalığı, sıkışıklığı ve anlamsız koşuşturmaları da yine öznenin ruh durumunu yansıtır. Hikâyede iç mekân gibi dış mekân da olumsuz ve karanlık

[452]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 73-79.
[453]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 53.
[454]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 59.

özellikleriyle ön plana çıkar. Sokaklar, sarhoş kusmuklarının ve şehvetin mekânıdır. İç mekânın can sıkıcılığından kurtulmak için sokağa çıkan özne için dış mekân, günah ve şehvet duygularının yoğunlaştığı yerdir. Bu anlamda açık mekân, öznenin olgunluğa ulaşmasında bir mertebe, temayı destekleyen bir vasıtadır.

"Öteki" hikâyesinde mekân, tasavvufa yeni girmiş olan öznenin yaşantısıyla tezat içeren, "günah" ve "yabancılık" kavramlarını ön plana çıkaran bir zemindir. İstanbul'un Beyoğlu civarı semtlerini çağrıştıran dış mekânda çok katlı yapılar görülmekte, pansiyonlardan kadın kahkahaları yükselmekte, klarnet sesleri duyulmaktadır. Hikâye kişisinin oturduğu pansiyonun bodrum katı bir pavyondur. Hâkim bakış açısıyla tasvir edilen dış mekânın olumsuzluğu, anlatıcının nitelemeleriyle pekiştirilir. Hikâye kişisinin kaldığı pansiyon odası yalnızlık ve arayış duygularını ön plana çıkarır.[455] Hikâyede kapalı mekân, özne için "ev" niteliğinden uzak, yalnızlığı vurgulayan bir zemindir. Dış mekân ise olayların gelişimine zemin olma özelliğiyle ön plana çıkar. Sokakta küçük bir kaza esnasında gördüğü kadına âşık olan özne, pastanede kadına rastlar ve Haliç taraflarında bir parkta metafizik bir uyanış/uyarılma durumu yaşar.

"Tutuk" hikâyesinde kapalı ve açık mekânlar hikâyenin kadın öznesinin ruh hâliyle paralellik gösterir. Hâkim bakış açısıyla anlatılan hikâyede mekânın karanlık, kasvetli, sıradan atmosferi, geçkin bir kadın olduğu anlaşılan öznenin renksiz hayatını ve can sıkıntısını yansıtır. Kapalı mekânın tasviri ile başlayan hikâyede ev ve eşya, tüketilmiş ve bir daha geri gelmeyecek zamandan/mutluluktan sonra yaşanan tekdüzeliği, umutsuzluğu işaret eder.[456] Evin iç mekânına hâkim olan karanlık ve sıradanlık, dış mekâna da hâkimdir. Hâkim anlatıcının bakış açısından yansıyan evin dış görünümünde, kadın ile mekân özdeşleşir:

> "Ev bu çınarların birinin yakınında, hantal. Yoksul ama geniş, pörsümüş, heybetli duruşuyla kimler için böyle yapayalnız, böyle baş eğmiş? Bilinmez. Soğuk iğrenç odaları kocaman direkleri kiremitli çatısı: ne denli de alışılmış bıkılmış usanılmış. Kolay değil yıllarca hep aynı merdivenler taşlık hep aynı kiremitli çatı dökük sıvalar. Kadın, gözlerini ışığın o kıvrık yerine dikmiş pencereden bakıyor. Ama ne gözünde bu eğrilmiş görünüm, ne kulağında çeşmeden yayılan suyun tekdüze sesi, yalnız can sıkıntısı. Yaşlılığın o düzensiz çizgisinde kapalı ve akşamüstülü."[457]

Evin eskimişliği ve sessizliği kadının yalnızlığının, bekleyişinin, hüznünün ve yaşlılığının somutlaşmış bir cismi gibidir. Eşyanın oyalayıcı, vakit geçirmeye yarayan

[455]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 81-82.
[456]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 55.
[457]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 56.

işlevi de artık kadının can sıkıntısını gideremektedir. Kadının kendi varlığının başkaları için "yok" olduğunu düşündüğü anda eşyada kendini "idrak" etmesi dikkat çekicidir; ay ışığının yansıdığı aynada kendini görür ve ömrünün muhasebesini yapar. Bu muhasebede ev bekleyişin, oyalanmanın mekânı olarak ön plana çıkar. Kadının dış mekân algısında canlılığını kaybederek donuklaşan bir atmosfer hâkimdir. Ağaçlar gökyüzüne tutkalla yapıştırılmış, toprak damlar havaya asılı kalmıştır. [458] Düşüncelerinin cenderesinde her şey gibi eşyanın da tükenmiş olmasından korkan kadın özne için ışık, eşyanın değişmezliğini doğrulayan, iç dünyanın karanlığından nesnel dünyaya dönüşü sağlayan bir unsur olur.

"Eskiyen" hikâyesinde mekân hem ailenin ekonomik durumunu hem de hikâyenin temasını oluşturan hayat ve ölüm düşüncelerini yansıtır. Hikâye kişisi tarafından tasviri yapılan ev, karanlık isli ve basık tavanıyla, tüten sobasıyla yıkılmak üzere harap bir mekândır.[459] Sobanın tüten bacası, mekânın anlatımında hayalî bir atmosfer oluşturur. Ev gibi eşyalar da eski ve dağınıktır. Bu atmosferde baba, ölümü beklenen bir hastadır. Evin büyük oğlu Ömer'in bir çocuğu olacaktır. Yeni bir hayatın doğuşunun ve ölümün beklenişinin mekânı olan ev, yıkılmaya yüz tutmuş görünümüyle baba ile benzeşim gösterir. Nesnel mekânı tasvir eden anlatıcı öznenin uykuyla uyanıklık arasında bilinçdışı bir atmosfere girmesi, eşyanın ve mekânın değişimini sağlar. Necip Tosun, Özdenören'in hikâyelerinde evin bir fon olmaktan öte hikâye kişileri gibi canlı bir organizma olduğunu ifade eder.[460] Ev, içinde yaşayan insanların kaderleriyle paralel bir görünüm sergiler.

"Ölünün Odaları" hikâyesinde hâkim bakış açısı vasıtasıyla yansıtılan toplumsal ve bireysel mekânlar, hikâye kişisinin ruh durumunu açığa çıkaran özelliklere sahiptir. Toplumsal mekân olan cadde, öznenin ruh durumunu vurgulamak için anlatıcı tarafından yoğun kalabalığıyla tasvir edilir. Mekânın kalabalık oluşu, İdris'in kimsesizliğiyle tezat oluşturur. Ev ise geçmişe yönelişin, bilinçaltının ön plana çıkışının ve soyut tecrübenin mekândır. İdris'in odasında eşya, nesnel boyutlarını kaybederek canlılık kazanır.[461] Ölen babanın metafizik boyutta İdris ile konuşup onu kendi odasına sürüklemesi, korkuların ve bilinçaltının açığa çıkmasını sağlar. Babanın odası İdris'in rüya/metafizik tecrübede psikolojik zaaflarını belirginleştirir. Kurgusal özne için imgesel özellikleriyle ön plana

[458]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 57-58.
[459]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 61.
[460]Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 257.
[461]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 11.

çıkan ilaç kutusu ve mide röntgeninin odada yer alması, acı ve korkuların rüya atmosferinde belirginleşmesini işaret eder.

"Ay Doğarken Geceleri" hikâyesinde olay örgüsünden ziyade dış mekân ön plana çıkar. Genç bir kızın sevdiği erkekle kaçmasının anlatıldığı hikâyede dış mekân, hem şiirsel etkiyi yaratan temel unsur hem de âdeta hikâyenin kahramanıdır. Sırasıyla "Kanlıdere", "Uzunoluk", "Engizek Dağı", "Bertiz", "Ahır Dağı", "Boğazkesen" ve "Çarşıbaşı"[462] mekânları geleneksel, tarihî yönleriyle ve şiirsel bir anlatımla yansıtılır:

> "Boğazkesen. Ana yol. Işıklar yalnız orda parıldıyor tek tük/şehrin en işlek kesiti/boğazkesen/korkunç ad/vaktiyle büyük bir yangın oldu şimdi yangın yerinde yepyeni pırıl pırıl bir yapı var/aşağıda eski belediye alanında bitiyor yol/orası yalnızca eski belediye alanıdır daha ötesi çarşı başının daracık yolu tek yön giriş yok yalnız çıkış/üst yanda Abarabaşı yani it tepesi/eski bir kilise taş/eski bir hastane taş/itler esrarkeş"[463]

Hikâyede mekân tasvirleri kadar mekânın anlatımı da dikkat çekicidir. Mekânlar gerek devrik cümlelerle gerek mısra tekniğiyle oluşturulan cümle yapılarıyla tasvir edilmiş, şiirsel bir üslupla yansıtılır. Ayın "gümüşsü sarılığı" leitmotive gibi her mekân tasvirinden sonra tekrar eden bir nakarat hâline gelir.

"Bir Öğle Yemeği"[464] hikâyesinde mekânlar dinî-tarihî şahsiyetlerle sembolleştirilir. Şam hâlâ İbn-i Arabî'nin, Bağdat İmam-ı Âzam'ın, Ankara Hacı Bayram Velî'nin, Mekke ve Medine Hz. Peygamber (s.a.v) ve ashabının manevî hâkimiyeti altındadırlar. Maraş, Antep, Adana çevresine sahabelerden Ukkâşe (h.z), Malatya'ya Battal Gazi, Harput'a Arap Baba hâkimdir. Her mekânın bir hâkimi vardır. Anlatıcı öznenin zihninde coğrafyaya bağlı mekân düşüncesi, mekânın taşıdığı manevî ruhla birleşir.

"Uğultu" hikâyesinde mekân, yedi kardeşin bakışından yansıyan bir kent meydandır. Kent meydanı, ışıkların aydınlatmadığı karanlık insanlarla doludur. Hikâyede mekânı donatan ayrıntılar ve kent hayatı özetlenerek kalabalık bir atmosfer hâlinde yansıtılır; mekânın ve toplumun çehresi belirginleştirilir. "Karanlık tipler" çevresinde meydana gelen olay örgüsü, Tanrı'nın varlığının unutulduğu mekânda insanların birer "yaşayan ölü" olduğu mesajını imler. "Allah rızası için.." diyen dilenciyi linç eden kalabalığın arasına kentin öteki ucundan gelen bir adam karışır ve dilencinin doğru

[462]Hüseyin Yorulmaz, Rasim Özdenören'in "Ay Doğarken Geceleri" ve birçok hikâyesinde Maraş'ın hem mekân hem de kültürel unsurlarıyla ön plana çıktığını ifade eder. Bkz. Hüseyin Yorulmaz, "Bir Sanatçının Şehri", *Rasim Özdenören'e Armağan*, Değişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 89-102.
[463]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 150-151.
[464]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 85-86.

söylediğine şahitlik ederek onu serbest bırakmalarını ister. Adamın sözünü dinlemeyip dilenciyi linç etmeye devam etmek isteyen biri, dilencinin "ah!" nidasıyla dehşete düşer, kulakları sağır olur, bir anda doksan yaşına ulaşır ve sırt üstü yığılıp kalır. Hikâyenin ana iletilerinden biri olan Tanrı'yı unutmuş olan kavimlerin helâk olması düşüncesi, mekânın yok oluşu ve değişimiyle vurgulanır. Hikâyede mekân da insanlar gibi helâk olur; yığılıp kaldığı yerden "ölü müyüm şimdi ben, neyim?" diye soran adama "sen zaten ölüydün, sen zaten hiç yaşamamıştın!"[465] diye cevap veren dilencinin sesi büyük bir patlama gibi yankılanır ve bu sesle kent yok olur. Kent helâk olmuş, hiç var olmamış gibi bir taş çölüne dönüşmüştür. Mekânın harap çehresi, "burası cezaya uğramış" cümlesiyle vurgulanır.

"Çölde Bir Kâşane"[466] hikâyesinde mekân, hikâye atmosferinde nesnel bir konuma sahip değildir. Bir film fragmanının yansıtılmasıyla kurgulanan hikâyede hayal gücünü tetikleyen unsurlar ön plana çıkarılır. Film vasıtasıyla yansıtılan dış mekân, kıraç bir yamacın eteklerindeki bir kâşanedir. Mekânın filmde ve anlatıdaki konumu, olayların gelişiminde nesnel bir arka plan oluşturur.

"Sağır Gece"[467] hikâyesinde mekân, kent merkezidir. Anlatıcı öznenin bakış açısından sunulan cadde, dekoratif unsurlarıyla yansıtılır. Mekânın anlatımında, öznenin yıllar önceki izlenimleri hâkimdir. Kitap okuyan bir ayyaş, perişan bir kadın ve kuş sesleri mekânın dekoratif öğeleridir. Anlatıcı özne, iş için bulunduğu kentte başka bir şehri özlemektedir.

"Kuytu"[468] hikâyesinde mekân, düşünce vasıtasıyla ön plana çıkar. Kentin dışında, herkesin eğlenmek için gittiği bir kır mekânı vardır. Anlatıcı özne, mekâna metafizik bir tecrübe amacıyla yönelir. Hikâyede mekân, sembolik kaçış ve sığınışı temsil eder. Kent ve kır mekânlarının kıyaslanması, hikâye kişisinin "mutluluk" anlayışı etrafında şekillenir. Kent dışındaki kırsal bölgeye çoğu kişi hayal kurmak için giderken anlatıcı özne, mutluluk kavramını hayallerde değil insan yapısı olan kent ortamında bulur. Kent mekânına bağlılığıyla ön plana çıkan anlatıcı öznenin kırsal bölgeye yönelişi, metafizik bir tecrübeyi imler. Çoğunluk için eğlence mekânı olan kır, anlatıcının kapalı mekânları ve bu mekânların tamamlayıcı unsurları olan eşyayı korku atmosferi içinde düşünmesini sağlar; "insan eliyle" yapılmış olan eşyanın ve mekânın bir anlamı olduğunu düşünür.

[465]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 96.
[466]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 38-40.
[467]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 92-95.
[468]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 125-127.

Kırsalın kuytu mekânları ayrıca anlatıcı öznenin bakış açısında sembolik-metafizik bir zemine dönüşür; önce kendi kuytu mekânını bulur, sonra mekânın asıl sahibinin varlığında yok olur. Mekânı sadece Tanrı doldurur.

"Metal Yokuş"[469] hikâyesinde eleştirel bir mekân algısı hâkimdir. Anlatıcı özne mekâna bakış açısı ve "metal" imgesiyle eski, köklü bir kentin çevresinde sonradan oluşan, kentin siluetini bozarak merkeze doğru ilerleyen varoşları tenkit eder. Anlatıcı öznenin bakış açısından yansıtılan kent mekânı, toprağından mimarisine kadar her şeyiyle metaldir.

3.1.3.Zaman

Kurgusal eserlerde zamanın yansıtılması iki ayrı süreci işaret eder. Metnin anlatma sürecini kapsayan, anlatıcı ve anlatım teknikleriyle sıkı bir ilişki içinde olan öznel süreç ilk zaman çerçevesini oluştururken anlatı zamanını kapsayan, olay örgüsünün yaşandığı "olay zamanı" olarak adlandırılabilecek olan süreç, ikinci bir zaman dilimini oluşturur. Zaman algısının kültürel ve çok boyutlu yapılarına dikkati çeken Şaban Sağlık, edebî eserlerde zaman kavramının insanın algı biçimlerine göre "fiziksel zaman", "süredizimsel zaman" ve "dilsel zaman" kategorilerine ayrıldığını aktarır.[470] Bu zaman kategorilerine insan bilincinin eklenmesiyle birlikte edebî eserlerde bilince dayalı dördüncü bir zaman algısının da oluştuğu düşünülebilir.

Modern hikâyede kullanılan anlatım teknikleri, zaman kurgusuna da yenilikler getirerek olay örgüsünün aktarımında tek bir çizgi izlemek yerine anlardan ve bilince dayalı kesitlerden oluşan yoğun bir zaman oluşumunu sağlar. Necip Tosun, bilinç akışı tekniğiyle kurgulanan anlatımda olay örgüsünün kronolojik bir sıra izlemediği gibi geçmiş ve geleceğin içinde bulunulan an ile iç içe geçerek öznenin bilincinden yansıtıldığını ifade eder.[471] Bilinç akışı tekniğinin modern kurguya getirdiği yenilik, zaman algısında girift ve öznel bir düzen yaratır. Kısa ve minimal hikâyede zaman kavramı ve sürecini meydana getiren anlar bütünü, içinde bulunulan zaman diliminin "başat" bir değeridir. Öznenin an içindeki deneyimlerinden yararlanarak geçmiş zamanı

[469]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 148-150.
[470]Şaban Sağlık, "Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir", *Hece*, S. 65/66/67, Hece Yayıncılık, Ankara 2002, s. 134.
[471]Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı,* Hece Yayınları, Ankara 2014, s. 60.

ve geleceği aktüelde yeniden kurması "ontolojik bir varoluş" şeklidir.[472] Hikâyede zamanın belirlenmesi somut verilerle ifade edilebileceği gibi öznelerin iç dünyalarının yansıması olan psikolojik zaman izlekleri de zaman kronolojisinde sapmaları meydana getirir.

Olay örgüsünün anlatımı ile anlatıcının olaya yaklaşımındaki mesafe, anlatıcının kimliği ve anlattığı konu, kurgusal eserin zaman sürecinin yansıtılmasında önemli bir unsurdur.[473] Bir saat ya da bir yıl içinde yaşanan bir olayın anlatımında kullanılan özetleme, olay örgüsünde boşluklar bırakma, zamanda geri dönüş gibi teknikler anlatıma dayalı zaman kurgusunu oluştururken olay örgüsünün yaşandığı kronolojik süreç, olay zamanını işaret eder ve Aktaş'ın da ifade ettiği gibi anlatıcının kimliği ve olaya mesafesi, bakış açısında olduğu gibi zaman kurgusunda da önemli bir rol oynar. Şaban Sağlık ise edebî eserlerdeki zaman sınırlılığının "ritmik oluşum" ile giderildiğini ifade eder.[474] Genelde edebî anlatılarda ve özelde hikâye türünde kullanılan "ritmik oluşum", zamanın kullanımının yanı sıra anlatımı da şekillendirir.

Rasim Özdenören'in kısa hikâyelerinde zaman, yazarın yansıtmayı hedeflediği tek bir "an" üzerinde yoğunlaşır. Bu anı oluşturan etmenler, bireyde başlayıp yine bireyin dünyasında sonuçlanır. Özdenören'in anı yansıtma çabası, hikâyelerin olay örgüsünde kronoloji sapmalarını da beraberinde getirir. Yazar, yansıtmak istediği çarpılma, çözülme, aydınlanma gibi bireyin dünyasında yankı bulan olay/durumları hayatta yaşanılan biçimiyle kurgusal düzleme aktarabilmek için zaman kronolojisinde sapmalara başvurur. Özdenören'in bireysel temalı hikâyelerinde zaman, şahısların iç dünyaları ve psikolojik yönleriyle ön plana çıkarken toplumsal temalı hikâyelerde zamanın yansıtılması olay örgüsünün gelişim sürecini işaret eder. Her iki türdeki hikâyelerde de zaman düz bir çizgide ilerlemeyip kronolojik sapmalarla ön plana çıkar.

"Çark"[475] hikâyesi sabahın ilk saatleri ile güneşin doğuşu arasındaki zaman dilimini kapsar. Uykudan uyanan özne, yatağı üzerine "kamçı gibi" vuran ışık şeridini görür. Hikâyede ışık, olumsuz çağrışımlar taşıyan bir zaman unsuru olarak yer alır. Zamanı temsil eden bir sembol olan güneş ışıkları, özneye her gün yetişmeye çalıştığı bitmek tükenmek bilmeyen sıkıcı koşuşturmalarını hatırlatır. Hikâyenin başlangıcında özne için

[472]Ramazan Korkmaz, Mutlu Deveci, *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü,* Grafiker Yayınları, Ankara 2011, s. 38.
[473]Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş,* Akçağ Yayınları, Ankara 1991, s. 118.
[474]Şaban Sağlık, "Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir", *Hece,* S. 65/66/67, Hece Yayıncılık, Ankara 2002, s. 137.
[475]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 9-11.

yeni günü ve uyanma zamanını temsil ettiği için kötü bir imgeye bürünen ışık/zaman, hikâyenin sonunda özneyi kuşatan ölüm imgesine dönüşür.

"Pus" hikâyesi bir günlük zaman dilimini kapsar. Hikâyenin başlangıcında günün hangi saatlerinin yaşandığı belirtilmez, sonuç kısmında ise zaman dilimi belirgindir. Evde hasta dedesine odaklanan anlatıcı özne, dedenin nesnel zamandan ayrı bir zaman yaşadığını ölümü bekleyiş duygusu etrafında açıklar:

> "Onda artık her şey birdenbire durmuş gibiydi. Sonsuz, bitmez bir durgunluğun içine yerleşmiş, soluklara, kitapların sayfalarına sinmiş, yalnız, tek bir şey vardı: her yandan koşarak peşimizi izleyen, günün birinde bir köşe başında usulca eteğimizi çekiştirerek yanımıza sokulan, dostumuz olan, düşmanımız olan, kristalden geçen bir ışık gibi ağır ağır varlığımıza yayılan ölüm."[476]

Anlatıcı özne, geçmişe dair anılarla dedesinin portresini çizerken, "ölüm" kavramı etrafında yoğunlaşır. Hayatının sonuna gelmiş olan yaşlı adam için zaman artık donmuştur. Anlatıcı öznenin bakış açısından yansıyan düşünceler, dedenin bireysel zamanının/hayatının sonuna geldiğini vurgular. Zaman kavramı dede için hayatın, gençliğin ve gücün simgesi olarak yorumlanabilecek olan "silah" etrafında şekillenir. Paslı, eski silahın torununun dünyasında anlam oluşturmasını isteyen dede, düşüncesini zaman kavramı etrafında ifade eder:

> "Şimdiki çocuklar bir şeyden anlamıyor, [...], sözgelimi torunlarım, bir şeyden anlamıyorlar. Ben de anlamıyordum. Ama artık anlıyorum. Bir gün onlar da anlayacak, ama o zaman vakit geç olacak."[477]

Nesne bağlamında anlatılmak istenilen fikir, zaman kavramı etrafında şekillenir. Anlatıcının bakış açısından odaklanılan zaman dilimi, akşam, gece ve sabah saatlerini kapsar.

"Profil" hikâyesinde zaman, somut ve soyut iki ayrı düzlemde ilerler. "Akşam" ve "sabah" kavramlarıyla somutlaştırılan zaman düzlemi, kronolojik olarak yansıtılmaz. Akşam saatlerinde başlayan anlatı, hikâyede soyut zaman dilimin oluşturan "rüya/düş" zamanı ile bölünür, daha sonra geri dönüş tekniğiyle hikâyenin asıl başlangıç noktasını oluşturan sabah saatleri ve tekrar rüya zamanı anlatılır. Modern tekniklerle kurgulanan zaman düzlemleri anlatı sonunda bütünleşir; "akşam" ve "rüya/düş" zamanları iç içe geçerek tek bir zamanı oluşturur.

[476]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 18.
[477]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 22.

Hikâyede hem söylem hem de başlıklar vasıtasıyla açıkça bildirilen zamanın yanı sıra, "II Düş" ve "III İlyas Konuşuyor" bölümlerinde de zaman ön plana çıkar. "II Düş" bölümünde rüya atmosferinde görülen konak "kalın, kara akşam şeritleriyle görünmez uzaklıklara doğru ak bir silüet[tir.]" [478] Akşam saatlerinde konuk evinde görülen düş/rüya zamanının da "akşam" olması, hikâyenin sonunda iki zaman diliminin bütünleşmesini imler niteliktedir. "III İlyas Konuşuyor" bölümünde düşsel karakter İlyas, ölmeye karar vermesine neden olan süreci "ilk günler", "son zamanlar" gibi belirsiz zaman dilimleri çevresinde özetleme tekniğiyle aktarır.

Hikâyenin "IV Uyanış" bölümü anlatı zamanının ilk noktasını oluşturur. Yola çıkmak için hazırlık yapan anlatıcı özne, geceden sabaha kadar olan süreci anlatır ve konuk evine sığındığı zaman dilimini vurgulayarak anlatıda kronolojik sapmalar yapıldığını sezdirir. "V Düşün Sonu" bölümünde anlatı zamanı tekrar rüya atmosferine yönelir. Trenin kaçması, İlyas'ın karanlıkları işaret etmesi ve anlatıcı öznenin "I Akşam" bölümünde tasvir ettiği mekâna doğru yönelerek karanlıkta koşması, rüya zamanı ile gerçek zaman diliminin birleşmesini sağlar.

"Koridor" hikâyesinde zaman, birimlerle vurgulanır. İş amacıyla eski bir taş yapı binaya giren anlatıcı özne için mekân gibi zaman da sorunsaldır. Yapının labirentlerinde yolunu bulmaya çalışan özneyi görünmeyen bir saatin "ağır aksak tiktakları" takip eder.[479] Zamanın habercisi olan saat sesleri hikâye boyunca devam eder. Anlatıda zamanın geçişi "onbir çeyrek", "vakit gongunu vurmak" ifadeleriyle somutlaştırılır. Zamanın geçişi hikâyede gerilim ve engel unsurunu oluşturan temel noktadır. Özne, zamanı kişileştirerek yaşadığı gerilimi belirginleştirir. Mekânın engelleyici mimarisi, zamanın bitişiyle "hapis" imgesine dönüşür; tüm kapılar kapanır, çıkış yolu kalmaz.

"Yıkıntı"[480] hikâyesinde zaman, psikolojik bir yansıma olarak kullanılır. Aktüel zamandan geçmişe dönerek yaşadığı sarsıntıyı aktaran anlatıcı öznenin zaman algısının ruhi bir yansıma olduğu görülmektedir. Dostunun ölümünden sonra ailesine ve çevresine yabancılaşan anlatıcı özne, zaman dilimi olarak akşam/geceyi tercih eder; kimseye görünmek, tanınmak istemez. "Gece" ve "sabah" süreçlerini kapsayan anlatıda "gece", güven verici sığınılan zamanı, "sabah" ise eşyanın ve çevrenin kötümser tasvirini ön plana çıkaran, özneyi savunmasız bırakan ve geçmesi beklenen zamanı işaret eder.

[478]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 35.
[479]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 41.
[480]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 45-50.

"Tutuk"[481] hikâyesinde zaman, kadın öznenin pencereden sokağı izlerken zihninden geçenlerin aktarıldığı gece yarısıdır. Hikâyede olay örgüsünü geçkin yaştaki kadının hayata dair düşünceleri oluşturur. Hâkim anlatıcı vasıtasıyla aktarılan hikâyede zamanı oluşturan unsurlar tekdüzelik ve bekleyiştir.

"Ölü Dünya" hikâyesinde zaman, erkek hikâye kişisinin evinin sokağa bakan penceresinden nehri seyrederken zihninden geçenler etrafında kurgulanır. Erkek öznenin karşılıksız bir aşkla sevdiği kadın, başka bir adamla evlidir ve eşi tarafından aldatılmıştır. Her ne kadar aldatılsa da eşini sahiplenir ve başkasının aşkını kabul etmez. Yakın veya uzak mâziye odaklanan öznenin bilinci vasıtasıyla yansıtılan ilişkinin anlatım süreci, zamanın vurgusuyla belirginlik kazanır; anlatımın başlangıcında evinin sofasından nehri seyreden hikâye kişisinin anlatımın bitimine doğru "Dışarıya bakıyordu."[482] cümlesiyle hâlâ nehri seyretmekte olduğu vurgulanarak zamanın kısa bir süreci kapsadığı işaret edilir.

"Palyaço" hikâyesinde zaman, anlatıcı öznenin söylemleri vasıtasıyla yansıtılır. Gece vakti kentin meydanlarında eğlenmek için toplanan kalabalık ve "palyaço" simgesiyle zamanın bir yılbaşı gecesi olduğu vurgulanır. Zamanın belirticisi olan "saat" ise Batılılaşmanın ötesinde Hristiyanlaşmayı imleyen özellikleriyle ön plana çıkar; artık kent saatleri insanları çan sesiyle uyarmaktadır.[483] Hikâyede somut zaman algısının yanı sıra, psikolojik zaman vurgusu da anlatıcı özne vasıtasıyla ön plana çıkar. Kentin ve toplumun büründüğü eğlence atmosferinden mekânsal anlamda soyutlanan özne, zamanda da başlangıç noktasına dönmeyi ister.

"Eskiyen",[484] birinci şahıs çekimli anlatıcının bakış açısından yansıtılan bir bekleyiş hikâyesidir. Akşam vaktini kapsayan anlatı süresinde evin dumanlı atmosferinin yanı sıra anlatıcı öznenin uykuyla uyanıklık arasında gördüğü hayal/rüya kesitleri ikinci bir zamanı oluşturur. Bu kesitler, özneyi nesnel mekândan ve aktüel zamandan koparmaz. Gece vakti hikâyenin hem anlatım zamanını hem de hikâye kişilerinin bekleyiş sürecini ifade eder; aile fertleri hasta babanın ölümünü beklerlerken aynı zamanda evin büyük oğlu Ömer'in çocuğunun doğumunu da beklerler.

[481]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 55-59.
[482]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 32.
[483]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 31.
[484]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 61-70.

"Dönüş"[485] hikâyesinde zaman, sabah ve akşam saatlerini kapsamaktadır. Aktüel zamanda geri dönüşlerle mâziye odaklanan anlatıcı özne, yıllar sonra gördüğü dayısının gençliğini anlatır; karakter portresini çizer. Birlikte geçirilen bir günün sabahtan akşama kadar olan kesitinin anlatıldığı hikâyede kullanılan geri dönüşler kronolojide sapmalar oluşturur; aktüel anlatı zamanı ile mâzi iç içe geçer.

"Kör Buluşma"[486] hikâyesinde aktüel zaman öğlen saatlerinde başlar ve cenazenin defnedilmesiyle son bulur. Hikâyede aktüel zamanın yanı sıra mâziye yönelik zaman da öznenin odağından yansıtılır. Mâzi, aşk duygusunu ve olay örgüsünü belirginleştir.

"Bir Öğle Yemeği"[487] hikâyesinde zaman, mevsimin ve mekânın çağrıştırıcı özellikleriyle ön plana çıkar. Havuzlu bir evin bahçesinde öğlen yemeği yemeyi bekleyen özne, evin önünden geçen tren yoluna ve masadaki sohbete odaklanır. Anlatıyı kapsayan zaman süresi, sonbahar ayında bir öğle yemeği yemek üzere olan hikâye kişisinin çevresiyle birlikte mekânları temsil eden değerler hakkındaki kısa sohbet sürecini kapsar.

"Çalılıkta Yanan Ateş"[488] hikâyesinde aktüel zaman bir kafede geçen birkaç saatlik bir süreci kapsar. Yıllar sonra sevdiği kadına kavuşan erkek öznenin zaman algısı, kadına kavuştuktan sonra son bulur. Hikâyede aktüel zaman süreci belirtilmemiş olsa da birkaç saatlik zaman dilimine sığdırılabilecek olan buluşmada, kavuşmayı anlamlandıran on yedi yıllık bekleyiş süreci vurgulanır.

"Cehennem" hikâyesinde zaman, kadın öznenin çocukluk döneminin aktarımı etrafında kurgulanır. Hikâyede geri dönüş tekniğiyle iki ayrı kesit olarak aktarılan mâzinin anneden ayrılış dönemini kapsayan bölümü zamansal açısından uzak geçmişi oluşturur. Aktüel zamanda yirmi altı yaşında bir kadın olan özne, on yıl önceki mâzisi ise ikinci bir geçmiş zaman dilimini işaret eder.[489] Aktüel, kadın ile erkeğin diyaloğunu kapsayan kısa bir süreçtir.

"Boşluktaki Duruş"[490] hikâyesinde zaman, geçmiş odaklıdır. Aktüel zamandan mâziye odaklanan kadın öznenin hayatının uzun bir dönemini kapsayan evlilik süreci ve boşanma aşaması özetleme tekniğiyle aktarılır. Aktüel zamanda mâzinin aktarımı, somut zaman dilimleriyle ifade edilir; 11:25'te başlayan anlatım, 11: 35 civarında son bulur.

---

[485]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 71.
[486]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 7-11.
[487]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 85-86.
[488]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 85-91.
[489]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 53.
[490]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 52-61.

"Uçağın Arkasından Koştum"[491] hikâyesinde zaman, II. Dünya Savaşı yıllarıdır. Anlatıcı özne geçmişe dönerek Maraş'ta geçen çocukluk günlerinde uçağın çocuk dimağında yarattığı etkiyi anlatır. O yıllarda Maraş'ta havalimanı yoktur. II. Dünya Savaşı yılları, savaş atmosferiyle değil uçağın çocuk dünyasında yarattığı heyecanlı bekleyişlerle yansıtılır.

"Ocak"[492] hikâyesinde anlatı zamanı, aktüel zaman ve günün bir kesitini kapsar. Yıllar sonra hapishaneden baba ocağına dönen anlatıcı özne, dış mekâna odaklanarak kasabada hangi mevsimin yaşandığını sezdirir. Sonbahar yağmuru yağmaktadır, kırmızı biber tarlaları çoktan kaldırılmıştır, ocakların yanmaya başladığı vakittir. "Ocak" hikâyesinde mekân odaklı zaman anlatımı sadece mevsimlerin belirtilmesiyle sınırlı değildir; yıllar sonra eve gelen anlatıcı özne, sahanlıkta çocukluk yıllarına döner. Zamanın yıpratıcılığı, anlatıcı öznenin odak noktalarında belirginleşir. Babasının yaşlılığı karşısında duygulanır, zihninde geçmiş zamandan kalan baba imgesine döner.

"Çok Sesli Bir Ölüm"[493] hikâyesinde zaman, mevsimlerin ve günün vakitlerinin vurgulanmasıyla belirginleşir. Mevsimlere bağlı olarak değişen zaman kesitleri kışın soğukluğuyla, yazın kuraklığıyla problematik hâline gelir. Kronolojik sapmaların bulunmadığı olay örgüsünde zaman dilimi iki günlük bir süreci kapsar. Öğlen saatlerinde tarlada çalışan Şehmuz'un bayılmasıyla birlikte zamanın geçişi hikâyede gerilimi tetikleyen unsur hâline gelir.

"Hazan"[494] hikâyesinde zaman, hüznü çağrıştıran bir imge olarak kullanılır. Anlatıcı özne yaz ortasında da bir tür hazan mevsimi yaşadığını ifade ederek mevsimsel zamanı psikolojik bir algıyla biçimlendirir. Zaman, anlatıcı öznenin doğaya bakış açısıyla ölümü imleyen bir çağrışıma dönüşür ve temayı destekleyen simgesel bir unsur hâline gelir.

"Kasım Esrikliği"[495] hikâyesinde zaman, mevsimin imgesel kullanımları vasıtasıyla vurgulanır. Kasım ayında tabiatta meydana gelen solgun atmosfer, anlatıcıya savaştan dönen kadın ve erkeklerin ifadelerini, kıyafetlerinin solgun renklerini çağrıştırır. Kasım ayının anlatıcının zihninde yarattığı imajlar savaş sonrası geri dönüş, gurbet, yalnızlık ve soğukluktur.

---

[491]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 35-37.
[492]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 27-34.
[493]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 7-32.
[494]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 96-98.
[495]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 154-156.

"Şimdi Çok Uzaklarda"[496] hikâyesinde zaman, iki ayrı düzlemi oluşturur. Hikâyenin olay örgüsünün yansıtıldığı kronolojik zaman, akşam ve gece vakitlerini kapsarken öznenin bilinci vasıtasıyla odaklanılan geçmiş, ikinci zaman sürecini oluşturur. Hâkim bakış açısının yansıttığı aktüel zaman, geçmiş ile şimdinin iç içe oluşunu sağlar. Zamanda geri dönüşler yer yer kesilerek aktüelde meydana gelen olaylar/durumlar aktarılır. Mâzinin anlatımında ise geçmiş içinde uzak geçmişe dönülür; tekdüzelik geçmiş zaman kronolojisinin bozulmasıyla sağlanır.

"Yankı"[497] hikâyesinde zaman, yıllar sonra terk ettiği evine ve ailesine geri dönen anlatıcı öznenin mekâna odaklanmasıyla şekillenir. Özne mekânın çağrıştırıcı özellikleri vasıtasıyla aktüel zamandan geçmişe yönelen bakış açısıyla anlatımı sağlar. Öznenin akşam saatlerinde evine dönüşüyle başlayan anlatı süresi, gece saatlerinde son bulur.

"Kundak"[498] hikâyesinde zaman, kronolojik bir düzenle yansıtılır. Anlatının başlangıcında "sabah", "akşam" gibi belirli periyodlarla belirgin kılınan zaman, daha sonra aylar ve günler vasıtasıyla sınıflandırılır. Bu sınıflandırma, anlatıcı öznenin olay zamanına yaklaşım mesafesini de belirginleştirir. Hikâye, zaman kronolojisine açıklık kazandıran periyodlardan sonra günlük tekniğiyle anlatılır; 34 ayrı zaman dilimiyle hikâyenin kapsadığı anlatım süreci belirginleştirilir. Tarihe bağlı zaman aralığı "13 Ekim-5 Ocak" arasındaki süreci kapsarken hikâyenin sonunda zaman kavramı anlatıcı bilinç ile birlikte yok olur; nesnel ifadelerle bildirilen zaman, "*Bir Gün*- Hiç kimse yoktur. Hiçbir şey devam etmemektedir"[499] ifadesiyle belirsizleşir.

"Ölünün Odaları"[500] hikâyesinde zamanın kullanımı girift özellikler taşımaz; gün içinde başlayan hikâye, gece ve sabah süreçlerini kapsar. Ölüm ve yalnızlık duygusuna bağlı olarak yaşanan metafizik tecrübeden sonra, sabah ve gece aralığını kapsayan süreçte hikâye zamanında oluşturulan boşluk, "*" işaretiyle belirginleştirilir.

"Çekirgeler"[501] hikâyesinde zaman, "öğlen", "akşam" ve "gece" vakitlerini kapsayan bir günlük kurgu ile aktarılır. Zaman dilimleri ve zamanın geçişi hâkim anlatıcı tarafından aktarılır. Hikâyede kronolojik olarak anlatılan bir günün ardından zamanda ve

[496]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 17-28.
[497]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 81-91.
[498]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 93-126.
[499]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 126.
[500]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 7-16.
[501]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 91-96.

anlatımda boşluk oluşturulur. Hikâye zamanında oluşturulan boşluk "*" işaretiyle belirginleştirilir ve "yaz günleri"nin anlatımıyla kurgu devam eder.

"Aile" hikâyesinde zaman, kronolojik bir düzenle aktarılır; hikâye zamanı mevsim ve günün belirli periyodlarıyla ifade edilir. Anlatıcı, mekân tasvirlerinden sonra mevsimin "güz" olduğunu bildirir. Hikâye zamanı "akşam", "gece" ve "gece yarısı" vakitlerini kapsamaktadır. Ailenin ev içi hayatının anlatımında olay örgüsü kesintiye uğrar ve zamanın geçişi şiirsel ifadelerle vurgulanır. Zamanın geçişi, vakitlerin yanı sıra eşya ve mekânda da belirginleşir; eşyanın rengi soluktur ve ahşap ev mevsimlerin geçişiyle birlikte çürümeye başlar.

Kurgusal öznelerin yaşadığı içsel zaman, mâziye dönük arzular ve özlemlerle ifade edilir. Gelin Bacı, henüz yeni tanıştığı kimselere bile düğün günün anlatır, büyükanne ise rüyasında oğullarıyla birlikte genç bir kadın olarak yaşadığı mutlu mâziye döner. Hikâyede somut ve soyut zamanın yanı sıra, anlatıcının zaman hakkındaki düşünceleri de dikkat çekicidir. Anlatıcı ses, zamanın insan hayatı üzerindeki etkisini felsefî bakış açısıyla yansıtır:

> "Zaman, acıma bilmez çarklarını, her gün bir şeyleri silip götürerek durmadan döndürmüştür. Bir şeyler unutulmuştur, kaçıp gitmiştir, yok olmuştur. Yeni bir yaşamanın şartları, kendi varlığını kabul ettirmiştir. Gaddarlıkla merhametin ortaklığıdır bu. Ayrılmaz biçimde birbirinin içine girmişlerdir. Zaman, belki de böylece çekilir olmaktadır. Ama insan, gene de eskir. Eskimeyen zamandır."[502]

Anlatıcı, zamanın değiştirici ve yok ediciliği karşısında insanın aczini vurgular. Bu anlamda hikâyenin aslî kahramanı eşyayı ve insanı yıpratan zamandır.[503] Anlatıcının söylemleri vasıtasıyla zaman, dönüştürücü gücüyle insanı kuşatan ve öğüten bir sorunsala dönüşür:

> "Oysa zaman belki bir ömür boyu süren tek bir andır. Yalnız ve tek başınadır. İnsansa, orada, acı duyan, kuşkulu, beceriksiz, gene de içinde yitmeyen bir güven taşıyan bir yaratıktır. O tek anın cılız zarları arasında dövüşünü sürdürmektedir. O ince, dayanıksız zar, babasını, ağabeylerini ve daha nice tanıdıklarını, yakınlarını öğütüp ufalamıştır. Şimdi sıra kendilerindedir."[504]

"Aile" hikâyesinde zaman, insan ve mekânla bütünleşen, onları kavrayan ve kapsayan özellikleriyle ön plana çıkar. Mâziye ilişkin yönüyle olumlu çağrışımlar taşıyan zaman kavramı, aktüelde ve gelecekte hikâye kişileri için olumsuz bir anlam ifade eder. Zamanın mekân üzerindeki olumsuz etkisi, ölüm temasını belirgin kılar. İsmet Tokgöz,

[502]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 36.
[503]Mehmet Kaplan, "Aile", *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 372.
[504]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 39.

"Aile" hikâyesinde zamanın hem tahripkâr hem de bireyin iç dünyasına yönelik olduğunu, zamanı ayırıcı en önemli özelliğin "tarihsellik" olduğunu ifade eder ve zamanın "yalnız ve tek başına" oluşunun şahsî ve öznel bir zaman kavramını işaret ettiğini vurgular.[505] Zamanın varlığı yok edici etkisi ahşap ev vasıtasıyla vurgulanır; kurtlar artık evin temelini kemirmeye başlamıştır. Mekân, zaman ve insanın sıkı bir bağlantı içerisinde olduğu "Aile" hikâyesinde mekânın zamana yenik düşüşü, ailenin dağılışının da habercisidir.

"Sabah Aralığı"[506] hikâyesi bir günlük zaman dilimini kapsar. İkindi vaktinde başlayan olay örgüsünün aktarımı, sabah saatlerinde Halil'in vurulmasıyla son bulur. Hikâyenin kronolojik zaman düzeninde anlatım teknikleri ve diyaloglar vasıtasıyla sapmalar oluşturulur. İkindi vaktinde başlayan anlatımda Halil ve eşinin yolculuğunu kapsayan akşam saatleri aktarılmaz; anlatıcı, zamanın gece olduğunu tasvirlerle vurgular. Zaman kronolojisinde kırılma ve geri dönüşler kişilerin diyalogları vasıtasıyla sağlanır. Halil'in söylemleriyle hikâyenin başlangıç zamanı olan ikindi vaktinden sabah saatlerine, yine Halil ve eşinin diyaloglarıyla oğullarının toprağa bağlı yaşamı reddederek evden ayrıldığı zamanlara dönülür.

Hikâyenin olay örgüsünde eş zamanlı olayların aktarımı da zamanın kurgulanışı bakımından dikkat çekicidir. Hâkim anlatıcı, Halil ve eşinin kasabaya gitmek için geceyi geçirdikleri dağdan sabah saatlerinde kasabaya inişlerini aktardıktan sonra tekrar gece vaktine dönerek jandarma müfrezesinin kasabaya girişini aktarır. Daha sonra aktüel zamana geri dönerek, sabah saatlerinde Halil'in jandarmalar tarafından öldürülmesi anlatılır.

"O Zaman"[507] hikâyesinde anlatı zamanı ile olay zamanı iki farklı bakış açısını oluşturur; hikâyenin anlatıldığı zamanda yaşlı bir adam olan anlatıcı özne olaylara müdahaleci bir bakış açısıyla yaklaşırken olay zamanında edilgen bir kimlik, henüz on üç yaşlarında olan bir çocuktur. Hikâyede anlatı zamanı ve olay zamanında ortak kesişim noktası mevsimin kış olmasıdır. Anlatıcı öznenin zihninde ölümü çağrıştıran bir imge olan kar, geçmişe yönelerek mâziyi aktarımını sağlar. Mâzinin aktarımında olaylar bir günlük zaman dilimini kapsar. Düşman işgalinin yarattığı gerilim ve trajedi akşama doğru

[505]İsmet Tokgöz, "'Aile' Öyküsünde Zaman ve Kaygı", *Kitap Postası,* S. 13, Nisan 2006, s. 62.
[506]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İstanbul 2016, s. 33-52.
[507]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 67-72.

bir bebek çığlığı ile şiddetlenir, sabah saatlerinde dede ile bebeğin karlar üzerinde donmuş hâlde bulunmasıyla çarpıcı bir sona ulaşır.

"Sabah Molası"[508] hikâyesinde zaman, sabahın ilk ışıkları henüz doğmadan önce evinden camiye gitmek için çıkan öznenin camiye ulaşıp namazını kılması arasındaki süreci kapsar. Bu süreç boyunca öznenin zihninden geçenler namaz vakti üzerinde yoğunlaşır. Cemaat oluşturmak için toplanan tüm müminler birer merkez oluşturacak ve ilâhî tecelliye mazhar olacaklardır.

"Cuma"[509] hikâyesinde zaman, hâkim anlatıcı vasıtasıyla yansıtılır. Hikâyede zaman, cuma vakti camiye giden öznenin namaz sürecinde zihninden geçen düşünceleri ve cemaatin dağılışını kapsar. Hikâye kurgusunda zamanın kronolojik bir düzene sahip olmadığı görülmektedir; cemaatin dağılışıyla başlayan anlatım tekrar namaz sürecine döner ve dairesel bir zaman kurgusu oluşturur.

"Ses"[510] hikâyesinde zaman aralığı sabah vaktidir. Deneme türünün benzerlik gösteren hikâyede zaman, periyodlarla tasvir edilir. Kuşluk vaktinin henüz girmediği, sabah namazının ise kılınamayacağı bir vakit aralığını tasvir eden anlatıcı, zamanın doğada ve insan üzerinde oluşturduğu atmosferi yansıtır.

"Geçmişten Gelen Gece"[511] hikâyesinde zaman, sahur vaktidir. Vaktin gelişi, davul sesleriyle bildirilir. Sahur ile imsak vakti arasındaki süreç olağanüstü ve şiirsel bir anlatımla ifade edilir.

"Şarapnel"[512] hikâyesinde zaman, bir çocuğun elindeki şarapneli bir binaya fırlatmaya yeltendiği andır. Bu an içinde gözlerini kapayan çocuk soyut bir mekâna geçer; gözünü açtığında tüm şehir sular altındadır. Anlatıcı ses, çocuğun kolunun gergin bir şekilde şarapneli fırlatmaya hazır olarak beklediğini vurgulayarak anlatılanların kısa bir süreç içinde çocuğun zihninden geçenleri kapsadığını işaret eder. Kardeşiyle geçmişte bir istasyonda yaşadıkları kısa bir oyun kesitini hatırlayan çocuk tekrar aktüel zamana odaklanır, fakat şarapneli nereye atacağını bilemez; elindeki şarapnelin patlamasıyla birlikte ölür.

[508]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 71-72.
[509]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 89-91.
[510]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 79-81.
[511]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 186-188.
[512]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 23-25.

3.1.4.Olay Örgüsü

Edebî eserde olay örgüsü zaman, mekân, şahıslar ve tema bağlamında ön plana çıkan kurgusal bütündür. Modern hikâyede olay örgüsünü meydana getiren unsurlar, kronolojik bir kurgu göstermez; olay örgüsünün anlatımında bırakılan boşluklar, zamanda ve olay örgüsünde karakterin bilinci vasıtasıyla kurgulanan geri dönüşler veya sürecin özetleme tekniğiyle aktarımı, olay örgüsünde kronolojik sapmalar oluşturur. Bahar Dervişcemaloğlu, kurgusal kesitin hikâye düzlemine aktarımında, hayat gerçekçiliğinde olduğu gibi olay örgüsünün her ayrıntısıyla kronolojik bir düzende yansıtılmayıp estetik bir yapıda kurgulanışını Tomashevsky'in "sujet-fabula" kavramları bağlamında şu cümlelerle ifade eder:

> "*Sujet*, *fabula*nın motiflerinin sanatsal bir biçimde ilişkilendirilmesinin ve yeniden düzenlenmesinin bir sonucudur. Bir başka deyişle *sujet*, sanatsal bir biçimde düzenlenmiş motif dizilerini belli bir perspektiften sunmaktadır. *Fabula* ise belli bir mantık dahilinde nedensel ve zamansal olarak birbirine zincirlenmiş motiflerin toplamıdır."[513]

Bu anlamda hikâye, (sujet) olay örgüsünün sanatsal biçimde yeniden kurgulanarak aktarımıdır. Modern kurguda hikâyenin ana zeminini oluşturan (fabula) fikir, tema veya bağlam, zamana ve mekâna, karakterlerin algı biçimlerine, olay örgüsündeki fizikî veya metafizik gerilime göre farklılık gösterebilir. "Fabula"nın yeni bir kurguyla, yaşam düzleminden farklı bir estetik algıya bürünerek aktarımını "sujet" oluşturur.

Rasim Özdenören'in kısa hikâyelerinde olay örgüsü kronolojik bir düzende yansıtılmaz. Modern hikâyenin temel özelliklerinden biri olan "anlatımda alışkanlığı kırma", Rasim Özdenören'in hikâyelerinde bir olay veya durumu başlangıçtan sona uzanan bir düzende yansıtmak yerine anlatmak istediği ayrıntılar üzerinde yoğunlaşıp zaman kronolojisinde dairesel bir çizgi izlemesi, anlatıma sondan başlayarak başlangıca ulaşması veya olay örgüsü içerisindeki iki ayrı düzlemi tek bir düzlemde birleştirmesi gibi birçok yöntemle kurgulanır. "Profil" hikâyesinde rüya ile gerçek düzlemi olay örgüsünde ayrı ayrı ilerlerken gerilim noktasında her iki düzlem bütünleşir. "Yıkıntı" hikâyesinde anlatım, aktüel zamandan geri dönüşle dairesel bir olay örgüsü çevresinde kurgulanır. "Kundak" hikâyesinde anlatım kronolojik bir çizgi izler. "Şimdi Çok Uzaklarda" hikâyesinde, karakterin aktüel zamanda dalıp gittiği noktada mâzi içinde mâzi

[513]Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 78.

ve aktüel zaman yan yana ilerler. “Sedir Yaprağı” hikâyesinde olay örgüsü, karakterlerin bilinç ve söylemlerinden yansıtılarak dairesel bir kurgu oluşturur.

Yazarın olay örgüsü kurgusu oluşturmada durum ve olay hikâyelerinde kısmen benzer yöntemler izlediği tespit edilebilir. Durum hikâyelerinde karakterlerin bilinci ön plana çıkarken yer yer olay örgüsü eşzamanlı olarak ilerler. Olay ağırlıklı hikâyelerde ise bağlam ön plana çıkar; yazar, toplumsal temalı hikâyelerinde ağırlıklı olarak olaya dayalı bir örgü izlerken bazı hikâyelerinde kronolojik bir yöntem izler ve bazen de karakterlerin bilinçleri vasıtasıyla zaman ve olay örgüsü kronolojisinde sapmalar oluşturur. “Çok Sesli Bir Ölüm” hikâyesinde olay örgüsü kronolojik bir düzende yansıtılırken yine toplumsal temalı hikâyelerden biri olan “Kan” hikâyesinde olay örgüsü dairesel bir gelişim gösterir ve karakterlerin bilinci vasıtasıyla kronolojik sapmalar sağlanır. “Sabah Aralığı” hikâyesinde olay örgüsünün kurgulanışında eşzamanlılık söz konusudur; ana olay örgüsü kronolojik bir düzende ilerlerken yan olay örgüsü de ana örgü ile eş zamanlı olarak ilerler ve hikâyenin gerilim noktasında her iki düzlem kesişir.

Özdenören’in bazı kısa hikâyelerinde olay örgüsünün ağırlıklı olarak gerçek ile düşün iç içeliğinden oluştuğunu söylemek mümkündür. Yazar, yaratmak istediği metafizik gerilim ve atmosferi, düşlerin dünyasına yaslanarak sağlar. Düş, sadece rüya düzleminde bilinçdışı yaşanan bir gerçeklikle değil; karakter/öznenin gerçek düzleminde yaşadığı olağanüstü bir tecrübe ile de sağlanır. Her iki bağlamda da düşsel atmosfer, Özdenören’in kısa hikâyelerinde olay örgüsünün önemli bir parçası olarak dikkati çeker. Kurgusal eserde “fabula”nın sanatsal bir biçimde yansıtılması, “sujet”in kurgusal farklılıklarıyla mümkündür. Bu farklılıklar genellikle olay örgüsünün aktarımında kronolojik kırılmalarla sağlansa da Özdenören’in kısa hikâyelerinin olay örgüsünde oluşturduğu kırılmaların önemli bir noktasını da düşsel kırılmalar oluşturur. Onun hikâyelerinde düş, bazen olay örgüsünün akışını kesen ikinci bir düzlem olarak ön plana çıkarken bazen gerçeklik düzlemiyle paralel ilerleyen, gerçeklikle kesişen veya gerçekliği şekillendiren önemli işlevlere sahiptir. Özdenören’in özellikle de tasavvufî temalı hikâyelerinde ve bireysel bunalımın yansıtıldığı hikâyelerde düş, olay örgüsünün kurgulanmasında önemli bir unsuru oluşturur. “Profil” ve “Kundak” hikâyelerinde düş hem karakterlerin sanrılı yaşamlarını yansıtır hem de olay örgüsünün kurgulanmasında gerçeklikle iç içe geçer. “Okaliptüs”, “İskelet” ve “Yırtılma” gibi hikâyelerde ise düş, olay örgüsünün temel çizgisini oluşturur.

Özdenören'in eserlerinde zaman kronolojisinin deformasyonu ağırlıklı olarak anlatım teknikleri vasıtasıyla sağlanırsa da yazar, birçok hikâyesinde anlatıma sondan veya gerilim noktasından başlayarak kronolojik sapmalar oluşturur. Özdenören'in kısa hikâyelerinin kurgusundaki zaman boşlukları aktarılmak istenilen duygu, düşünce veya olayın çarpıcı kesitlerini yansıtma amacını taşır. Zaman boşlukları aktarılmak istenilen kesitleri yansıtma amacının dışında, olay örgüsünde yansıtılan ikinci düzlemin aktarımına geçişte bir vasıta olarak kullanılırken aynı teknik, yansıtılmak istenilen ana fikri vurgulayıcı dramatik bir öğe olarak da kullanılır. Örneğin, "Aile" hikâyesinde zaman, kronolojik ilerleyişiyle ana fikrin bir parçası olarak ön plana çıkar. Yazar, zamanın kurgusal düzleme aktarımında hayat düzenindeki gibi kronolojik bir sıralama izlemez. "Ay Doğarken Geceleri" hikâyesinde olay örgüsünü oluşturan asıl kurgunun adeta zaman ve mekân ekseninde geliştiğini söylemek mümkündür.

Rasim Özdenören'in kısa hikâyelerinde olay örgüsünün aktarımı genellikle hâkim/ yarı hâkim bakış açısına sahip anlatıcı tarafından yansıtılır. Yazarın bu anlatıcı tipini yoğun olarak kullanmasının nedenlerinden birinin modern hikâyede şahısların söylemlerinden çok düşünceleri ve iç monologlarıyla ön plana çıkmaları olduğu söylenebilir. İç dünyaların yansıtımında odaklayıcı bakış açısının her şeyi bilen/kısmen bilen bir konumda olması, anlatıcıyı karakterlerin veya aktarılmak istenilen duygu ve düşüncenin sözcüsü konumuna sokar. Hâkim anlatıcının kullanımının hikâyelerdeki işlevsel özelliklerinden biri de eşyaya dikkat hususunda ön plana çıkar; Özdenören'in hikâyelerinde metafizik gerilim ve atmosfer oluşturmada önemli bir değer olan mekân ve eşya hâkim anlatıcı tarafından yansıtılırken şahısların eşya ve mekâna dair tutumları, bakış açıları da hâkim anlatıcı vasıtasıyla vurgulanır. Nitekim durum ağırlıklı hikâyelerde olay örgüsü kurgusu da genellikle eşya ve ruh dünyası çevresinde yoğunlaştığı için hâkim bakış açısı vasıtasıyla fikrin yoğunluğu eşya ve düşüncelerde belirginleşir. Özdenören'in olay örgüsü aktarımında kullandığı diğer anlatıcı tipleri, birinci şahıs ve ikinci şahıs çekimli anlatıcılardır. Bu anlatıcı tipleri, genellikle bireysel temalı hikâyelerde ön plana çıkarlar. Yazarın kurguda gerçekçiliği ve gerilimi yansıtmak için birinci şahıs çekimli anlatımı kullandığı düşünülebilir. İkinci şahıs anlatım ise genellikle okuru bir duygu veya düşüncenin içine çekme, empati oluşturma amacıyla kullanılır.

3.2.Rasim Özdenören'in Minimal Hikâyelerinde Yapı ve Kurgu

Minimalist yönelimlerle kaleme alınan hikâye, 20. yüzyılda modern insanın ihtiyaçlarına cevap verebilmek amacıyla, yapısal olarak kısa hikâyeden oldukça sınırlı fakat anlam yoğunluğu çok daha fazla olan bir tür olarak ön plana çıkar. Modern yaşamın insan hayatında yarattığı zaman sorunsalının bir neticesi olarak çok kısa bir sürede okunabilecek yoğun anlam katmanlarına sahip ve felsefî temelleri olan bir tür olarak ön plana çıkan minimal hikâye, tematik olarak da modern bireyin düşünce dünyasına hitap eder. Türün anlatmaktan çok göstermeye dayalı olduğunu ifade eden Ramazan Korkmaz, minimal hikâyenin Türk ve Dünya edebiyatlarındaki tanımlarını şu cümlelerle aktarır:

> "Dünya edebiyatında 'flash fiction', 'short-short story', 'sudden fiction', 'yıldırım kurmaca', 'hızlı kurgu' (fast fiction), 'cılız kurgu' (skinny fiction), mini kurgu, çabuk kurgu (quick fiction), 'mikro kurgu', 'bir sigara içimi öyküler' (smoke long stories), 'avuç içi öyküler', 'çelimsiz kurmaca', 'mini kurmaca' diye tanımlanan küçürek öykü, Türk edebiyatında; 'minimal öykü', 'çok kısa öykü', 'öykücük', 'kısa kısa öykü' 'kıpkısa öykü', 'sımsıkı öykü', 'kısa kurmaca', 'kısa öykü', 'minik öykü', 'mini öykü', 'küçük öykü', 'küçük ölçekli kurmaca', 'mesel', 'küçük ölçekli kurmaca' gibi adlandırmalarla bilinmektedir."[514]

Minimal hikâye, yoğun anlam katmanlarıyla kısa ve uzun hikâyelerde sağlanan anlam ve iletiyi birkaç cümlede yansıtabilecek zengin bir yapıya sahiptir. Türün sözcük sayısının oldukça sınırlı oluşu, yazarı sözcük seçiminde çağrışımlara açık, düşünceyi uyaran sözcükler üzerinde yoğunlaşmaya yöneltir.

Necip Tosun, minimal hikâyelerde kullanılan sözcük sayısı sınırının belirlenmesinde ortak bir kanaat olmadığına işaret ederek "iki binden daha az" sözcükle yazılan hikâyelerin minimal hikâye olarak kabul edildiğini, Roberta Allen'in bu ölçüyü "yüz ile bin sözcük arasında" olarak tanımladığını ifade eder ve minimal hikâyenin okunması için gereken sürenin beş dakika olarak öngörüldüğünü bildirir.[515] Ramazan Korkmaz ise 250 veya 500 sözcüğün minimal hikâyede yeterli süreyi hazırlayan bir

[514]Ramazan Korkmaz, Mutlu Deveci, *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*, Grafiker Yayınları, Ankara 2011, s. 12., Türün adlandırılmasında ortak bir tanıma ulaşılamadığını ifade eden Necip Tosun ise türün şu adlandırmalarla tanımlandığını ifade eder: "Mini öykü, "minimal öykü", "kısa kısa öykü", "ani öykü", "çok kısa öykü", "mikro kurmaca", "küçük öykü", "küçürek öykü", "en azcı öykü", "kıpkısa öykü". Bkz: Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara 2014, s. 271.

[515]Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara 2014, s. 271-272.

anlatım örgüsü oluşturduğunu, bu nedenle ancak 100 sözcüğü geçmeyecek anlatıların minimal olarak adlandırılabileceğini ifade eder.[516]

Minimal hikâyede anlam, bütünü temsil eden en küçük birime indirgenir. Bu nedenle minimal hikâye yazarı, anlamı en etkili biçimde verebilecek olan sözcükleri seçmek için seçici davranır.[517] Anlamın en küçük birimde yoğunlaşması, minimal hikâyede yoğunluk ve derinliği sağlar ve şiirsel etkiyi oluşturur. Az sözcükle çok anlam ifade etme sanatı olarak tanımlanabilecek olan minimal hikâyede sözcük sayısı gibi hikâyeyi oluşturan unsurlar da oldukça sınırlıdır. Ucu açık bir anlatımla okura felsefî bir ileti taşıyan minimal hikâyede etki, düşünceyi ve birikimi uyaran imgelerle sağlanır.

Rasim Özdenören'in minimal nitelikteki hikâyeleri,[518] yazarın yansıtmak istediği felsefî ve insanî iletiyi örtük ifadeler ve anlam yoğunluğuyla sağladığı hikâyelerdir. Bu çalışmada minimal hikâyeler hem yazarın hikâyelerde kullandığı sözcük sayısı hem de hikâyelerin eserlerdeki hacimleri açısından tasnif edilmiştir. Sözcük sayısı 500'ü ve hacim olarak en fazla iki sayfayı kapsayan hikâyeler miminal hikâye kategorisinde değerlendirilmiştir. Minimal hikâyelerin sınıflandırılmasında, yazarın kullandığı sözcük ekonomisinin yanı sıra hikâyelerin taşıdığı örtük anlam katmanları da göz önünde bulundurulmalıdır. Yazar, kısa hikâyelerinde yansıtmak istediği duygu, düşünce ve insanî meseleleri minimal olarak nitelendirilebilecek olan hikâyelerinde örtük bir anlam dairesi içinde yer yer şiire yakın imgesel bir atmosferle kurgular.

Özdenören'in minimalist yönelişle kaleme aldığı hikâyelerde tema, türün özelliğini yansıtıcı niteliğiyle bireyin dünyası üzerinde yoğunlaşır. Bu hikâyelerde zaman ve mekân unsurları tasvirlerle ön plana çıkarılmayıp öznenin dünyasındaki etkileri ve özneyle etkileşimi bağlamında belirginleşir ve hikâyenin iletisinde düşünceyi uyaran bir anlam alanı oluşturur. Sözcük seçimlerinin yanı sıra yazarın kullandığı üslup ve cümle yapısındaki değişimler, hikâyelerde şiirsel atmosferi oluşturan yönüyle dikkat çekicidir.

---

[516]Ramazan Korkmaz, Mutlu Deveci, *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*, Grafiker Yayınları, Ankara 2011, s. 14.

[517]Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara 2014, s. 272.

[518]Necip Tosun, Rasim Özdenören'in minimalist yönelimle kaleme aldığı hikâyelerini yazarın *İmkânsız Öyküler*'deki hikâyeleriyle sınırlar ve bu hikâyelerin büyük bir bölümünün deneme türünün özelliklerini gösterdiğini, "Ayak İzleri", "Temmuz", "Hasta" ve "Bir Odanın Fotoğrafı" hikâyelerinin "minimal öykü yaklaşımının iyi örnekleri" olduğunu ifade eder. Bkz. Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 176., Eyüp Ünal, Rasim Özdenören'in minimal yönelişle kaleme aldığı hikâyelerin sayısının 25 olduğunu tespit etmiştir: "Kel Satıcı, Kör Kemancı, Kuklacı, Derinlerdeki Oyun, Baş, Ex., Kavga, Uçağın Arkasından Koştum, Çölde Bir Kâşane, İki İstasyon Arasında, Taverne Kapısının Önünde, Öyle Bir Gece, Fitil, Böcekler, Bayrama Giderken, Çocukluğun Labirentinde, Karmanyola, Çelik Işıltısı, Perdeler, Piknik, Sonsuz Kahvaltı, Kırık Bir Dil, Otel Duvarları, Karanlık Bir Geçit, Aramak." Bkz. Eyüp Ünal, *Rasim Özdenören'in Gül Yetiştiren Adam Romanında ve Hikâyelerinde Modernizm,* Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu 2019, s. 139.

3.2.1.Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri

"Sabah" hikâyesinde anlatım, hâkim bakış açısına sahip anlatıcı vasıtasıyla sağlanır. 286 sözcükten oluşan hikâyede öznenin yaşadığı metafizik durumun yansıtılmasında yoğun bir dil atmosferi kullanılır. Uyku ile uyanıklık arasındaki hikâye kişisinin eşyanın fizikî boyutlarını aşarak metafizik boyuta ulaşması şiirsel bir üslupla anlatılır:

> "Yaprakların üzerinde iri taneli çiğler o geçerken göz kırpıştırdılar. Selâm vermek için başını eğdi. Eğdi, gömülüyor gecenin karanlığına, sabahın ışığına ve eğiyor sonsuzu yakalamak, gülücüklere konuklamak için başını. Hayır, iyice açmamıştı henüz gözlerini."[519]

Hikâyede devrik cümlelerin kullanımı ve kelime tekrarları şiirsel üslubu oluşturur. Ayrıca nesnel mekândan soyut mekâna geçişte yapılan tasvirler mekânın gerçeküstü, masalsı boyutunu vurgular niteliktedir:

> "Bu ne kocaman devleri, bu ne küçük cüceleri ardında bıraktı! Doyumsuz iştihalarla uçurumlara yuvarlandı, dağları aştı."[520]

Tasvirî anlatım öğelerinin yoğunluk gösterdiği hikâyede hâkim anlatıcının yer yer iki çizgi arasında ek bilgiler verdiği görülmektedir. Bu bilgilerin öznenin ulaştığı boyuttaki durumunu açıklamada yardımcı bir işlev taşıdığı düşünülebilir:

> "Ulaşması zor bir şeyi bekler gibi, bilmeden -veya elinde olmadan- oraya doğru kayıyor, kayarken asma köprüler kuruluyordu altında, derin uçurumları, bitimsiz vâdileri, yüksek kayalıkları aşıyor, parmağının uzandığı yere doğru -çünkü hep bir yere doğru uzuyordu parmakları- büyük bir hızla akıyordu."[521]

Öznenin rüya boyutundan gerçeklik boyutuna ulaşma sürecinde yaşadığı "mistik" tecrübenin tasvirinden oluşan anlatımdaki tek monolog, hikâye kişisinin eşyaya bakışındaki değişimi vurgulayan "-Ne kadar değişmiş her şeyler, dedi, ne kadar değişmiş!"[522] cümlesidir.

"Kan Otları"[523] hikâyesinde mekân ve mekân bağlamında hikâye kişisinin yaşadığı ruh hâli anlatılır. 351 sözcükten oluşan hikâyede ahşap evin temelinden sarsılışı, kıstırılmışlık ve kaos duygusu birinci şahıs çekimli anlatıcı vasıtasıyla aktarılır. Denizleri

---

[519]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 7-8.
[520]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 8.
[521]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 8.
[522]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 8.
[523]Ali Haydar Haksal, Rasim Özdenören'in "Sabah" ve "Kan Otları" adlı hikâyelerini kısa hikâye olarak değerlendirir. Bkz. Ali Haydar Haksal, "Hastalar ve Işıklar Çevresinde", *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 42.

ve kuleleriyle birlikte tüm şehir sarsılmaktadır. Özne kendini bu sarsıntının "altında" hisseder. Ahşap evin temelinden sarsılışı, öznenin ruh hâlindeki sarsıntıyla paralellik gösterir. Ev gibi özenin iç dünyası da sarsılmaktadır. Mekânda yaşanan sarsıntı, beklenmedik bir durum değildir; ahşap evin çürüme süreci öznenin odağından yansıtılır.

"Kan Otları" hikâyesinde anlam yoğunluğu sözcük seçimleriyle sağlanır. Şiirsel anlatımın yoğunluğu, mekânın ve insanın sarsılmasını çok anlamlı boyuta taşır; sarsılmakta ve çökmek üzere olanın sadece mekân değil insan olduğu vurgulanır. Hikâyede "kurtuluş" düşüncesi de anlatım yoğunluğunun derinlik kazandırdığı çok anlamlı yapılardan birini oluşturur:

> "Bu deniz fenerleri, çarşambalar, geçer tek tek yanınızdan, o sallantı. Turnalar uçar, o ne güzel cumalar, geçer bir bir yanınızdan. Dalgalar bir âzap gibi sarıyor derimi, derimin altında etimi. Yorganlarıma bürünüyorum. Korku başucumda bekleyen bir gülle. Varsam kapıya -biraz cesaret, cesaret Tanrım- varsam kapıya: bir kocaman boşluk, bir rahat nefes."[524]

"Kapıya varmak" arzusu, iki ayrı anlam düzeyini işaret eder; hikâye kişisinin yıkılmak üzere olan mekândan kurtulma düşüncesi ilk düzeyi, Tanrı'ya yakınlaşma arzusunu ise ikinci anlam düzeyini oluşturur.

"Ayak İzleri"[525] hikâyesi ikinci şahıs çekimli anlatıcı vasıtasıyla kurgulanır. Anlatıcı sesin okura yönelik oluşu, metin-okur bütünleşmesini sağlar. 121 kelimeden oluşan hikâyede tadına varılamayan mutlulukların peşinden koşmak düşüncesi olay örgüsünü oluşturur. Öznenin "mutluluğu yeniden tatma" arzusunun imkânsız bir düş olduğu, anlatıcının mekân tasavvuruyla vurgulanır. Anlatıcı sesin mekân tasavvuru, yeniden yaşanmak istenilen mutluluğun "hayat" imgesine bürünmesini sağlar. M. Fatih Kanter, öznenin varoluş kaygısı taşıyarak "ötelere/maveraya" yönelik bir arayış içine girdiğini fakat bu arayışın hedefi olan özne/nesnenin belirsiz olduğunu ifade eder.[526] Her biri farklı bir yöne doğru geçip giden milyarlarca ayak izinin arasında bir ayak izini aramak, hikâye öznesini eksik yaşadığı hayatın arayışı içinde imgesel bir kişiliğe de büründürür.

"Temmuz"[527] hikâyesi, üçüncü şahıs ve ikinci şahıs çekimli anlatımla aktarılır. 197 sözcükten oluşan hikâyede olumsuz bir Temmuz tablosu çizilir. Temmuz, yıkıntı ve

[524]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 28.
[525]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 63.
[526]M.Fatih Kanter, "Öykünün İmkânsızlığı: Rasim Özdenören'in Öykümsüleri", *Erdem,* S. 65, Atatürk Kültür Merkezi, Aralık 2013, s. 120.
[527]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 64-65.

kuraklık getirmiştir. Henüz konuşamayan bebeğin "anne" diyen sesi ve ablanın tehdit ediciliği bir boşluğa doğru dökülür. Hikâyede imgesel atmosfer, gözlemci bakış açısıyla yansıtılır. İnsanın kendinin ve güvenmek istediği birtakım şeylerin varlığına inanma ihtiyacı, yok oluşla birlikte sarsıntıya dönüşür. Doğanın görüntüsü, varlığına inanılan duygular ve benliklerin yok oluşuyla bağdaşım gösteren bir solgunluk içindedir. Hikâyede soyut ve tasvir ağırlıklı anlatım ön plandadır. Anlatıcı tipinin değişim gösterdiği cümleler yazarın okurun dikkatini çekmek, metinle iletişim kurmasını sağlamak istediği cümlelerdir.

"Temmuz" hikâyesinde yapısal farklılıklar, cümlelerin parantez içi kullanımına yer verilmesi ve italik sözcük kullanımıyla ön plana çıkar. Anlatıcı ses odaklandığı kavram, kişi, canlı ve nesnelere dair açıklamak istediği ek bilgileri parantez içi anlatımla sağlar. Hikâyede kullanılan tek italik sözcük olan *"özel"*, Özdenören'in birçok hikâyesinde tespit edilen italik kullanımların işaret ettiği anlamlarla benzeşim gösterir. Bu kullanım, tür içinde ayrıcalıklı bir varlığı işaret eder.

"Hasta"[528] hikâyesi hâkim anlatıcı vasıtasıyla yansıtılır. Bir hastane odasında iyileşmeyi, arkadaşlarına ve sevdiğine kavuşmayı bekleyen hastanın mekâna bakış açısı ve monologları, anlatıcı vasıtasıyla yansıtılır. Hastanın iç dünyasına odaklanan anlatıcı, dış mekân ile hastanın arzuları arasındaki tezatları tasvirlerde kullandığı nitelemelerle belirginleştirir. Hastaya ait olan ses, monologlar vasıtasıyla belirginleşir. Bu monologların kullanımı, hastanın yalnız olduğunu imler gibidir.

"Bir Odanın Fotoğrafı"[529] hikâyesinde anlatım, deneme türünün özellikleriyle benzeşim gösterir. 107 sözcükten oluşan hikâyede bakış açısı, yazarla özdeşleştirilebilecek olan anlatıcıya aittir. Anlatıcı özne, düz bir duvarın herhangi bir kişilik taşımayacağı bu nedenle de boş bir odanın fotoğrafının çekilmesinin "kişiliksizliğin belgesini resmetmek" olacağı düşüncesinin yanlış olduğunu açıklar. Anlatıcı özne, düşünceyi desteklemek için fotoğraftaki gerçekliği yansıtan ve fotoğraf kompozisyonunu anlamlandıran asıl unsurun bir duvar olduğunu savunur. Duvar, anlatıcı öznenin bakış açısıyla anlam kazanır.

"Işıklar Sönünce"[530] hikâyesinde de anlatım, deneme türünün özelliklerini taşır. 226 sözcükten oluşan hikâyede anlatım sadece düşünceyi destekleyici bir nitelik

[528]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 66-67.
[529]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 68.
[530]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 69-70.

taşımaktadır. Anlatıcı özne, savunduğu düşünceyi ispatlamak için karanlık ve yapay aydınlık ortamın sağladığı olanaklar üzerinde durur. Elektrik ışığının yapay aydınlığında görünenlerle karanlık bir atmosferde görünenlerin mukayesesini yaparak hikâyenin ana fikrini oluşturan "her görünen şeyin gerçekte göründüğü gibi olmadığı" görüşünü savunur.

"Arınma"[531] hikâyesinde anlatım, hâkim bakış açısına sahip anlatıcı vasıtasıyla kurgulanır. 229 sözcükten oluşan hikâyede mekân ve düşünceler hâkim bakış açısıyla yansıtılırken hikâye kişilerinin söylemlerine de yer verilir. Diyaloglarda hikâye kişilerinin söylemleri alıntılama yöntemiyle aktarılır. Bir cami avlusunda oruçlu çocukların şadırvanın akan suyuna bakarak iç geçirmeleri, abdest almanın orucu bozmayacağı düşüncesiyle aydınlanıp abdest almaları, hikâyenin atmosferini oluşturan genel odaklanmadır. Abdestin bedeni, orucun ise nefsi temizleyeceği düşüncesi hikâyenin fikrî cephesinin oluşturur. Ana temayı işaret eden varlığın somut ve soyut yönünün birbirinden ayrılması düşüncesi, anlatıcının çocuklardan birinin düşüncelerini aktarmasıyla yansıtılır. Bedenine fazlaca hizmet etmiş olduğunu anlayan çocuk, nefs ile bedensel varlık arasında sıkışır. Varlık olarak beden, sürekli arzulama hâlindedir ve bu nedenle arındırılması gerekir. Oruçla bunun gereği yerine getirilecektir.

"Sevgililer" hikâyesi hâkim anlatıcı vasıtasıyla yansıtılır. 142 sözcükten oluşan hikâyede aşk, âşık ve mâşuk arasındaki döngü anlatılır. Sevgilinin yüzünü görebilmek için evinin yakınlarında bekleyen âşığın durumunun anlatımında şiirsel ifadelere yer verilirken cümle yapılarındaki değişimler de anlamı destekler:

> "Parçalanmış şiir kâğıtlarını uçsuz bucaksız denizlere savurup onlardan donanma yapmak
> Donanmayı ağır aşklara refakatçi kılmak
> Ve böyle böyle yolculuğu sürdürmek: beklediği budur."[532]

Sevgilinin sokağında tüm zorluklara katlanarak bekleyen âşığın şiirler okuduğu ifade edilirken eserde mısra tekniğini çağrıştıran kesik cümle yapısının kullanımı yapı ile içeriğin yakınlaştırılmasını sağlar.

"Yitirilmiş Yüz" hikâyesi 200 sözcükten oluşur. Birinci şahıs anlatım, duyguların aktarımında işlevsel bir yöntem olarak kullanılır. Anlatımda geçmiş zaman kipinin kullanılması ise anlatıcı öznenin yaşananlara belirli bir mesafeden yaklaştığını işaret eder. Sevgiliden ayrılmak ve ulaşamamak durumu, sembolik anlamıyla "savaş" kavramı

[531]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 73-74.
[532]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 160.

etrafında kurgulanır. Anlatıcı özne, hayatı boyunca hiçbir savaşa şahit olmadığını ifade ederken sevgiliye ulaşmak için verdiği mücadele ve ruhi olarak içinde bulunduğu durumla savaşın toplumsal ya da siyasî boyutlarının yanı sıra duygusal olarak da yaşanabileceğini ima eder.[533] Hikâyenin dikkati çeken yapısal özelliklerinden biri mısra tekniğinin kullanımıdır. Hikâyede üç nokta ile biten tamamlanmamış ve devrik cümlelerin kullanımı, lirizmi sağlayan özellikler olarak ön plana çıkar.

3.2.2.Mekân

"Sabah" hikâyesinde mekân, nesnel boyutlarının ötesinde metafizik dönüşümüyle ön plana çıkar. Ali Haydar Haksal, "Sabah" hikâyesinde dış mekânın İstanbul olduğunu, bu izlenimi oluşturan unsurun sadece vapur imgesiyle olmayıp hikâyenin büyük kentin ruhunu taşıdığını ifade eder.[534] Hikâyede dış mekân somut özellikleriyle ön plana çıkmasa da taşıdığı izlekler bakımından kent mekânı sezdirilir. Bilinçdışından bilinç düzlemine geçme eşiğinde olan öznenin odağından yansıtılan mekânda eşya, güneşin henüz aydınlatmadığı yarı karanlık bir atmosferdedir. Uyku ile uyanıklık arasındaki öznenin bir odada olduğu anlaşılmaktadır. Odanın penceresi denize bakmaktadır. Anlatıcı ses, denizin sonsuzluğu çağrıştıran bir sembol olduğunu işaret eder:

> "Penceresi, tabiatın, içinde deniz met ve cezirlerinin boğuştuğu bir köşesini çerçevelemişti. Oraya mı gitmek, burada mı kalmak? Burası neresiydi?"[535]

Varlığın tanımlanabilen konumu öznenin zihninde belirsizliğe bürünürken deniz, özneyi çevreleyen maddî âlemin ucundaki sonsuzluğun sembolüdür. Öznenin varlığın nesnel boyutunu aşması "uzanmak" eylemi ile ifade edilir. Eşya saydamlaşır; özne deniz gibi sonsuzluğu imleyen gökyüzüne de eşyanın fiziksel katılığından geçerek ulaşır. Gökyüzüne yükselmeyle birlikte mekân, gerçekçi boyutlardan masalsı boyutlara ulaşır. Metafizik boyutta ulaşılan olağanüstü mekânda da öznenin sürekli ilerleme hâlinde oluşu dikkati çeker. Âlim Kahraman, öznenin eşyanın ve mekânın ötesine geçişini bir uzaklaşma olarak değil, eşyayı "derinden ve yeniden keşfetme hali" olarak yorumlar.[536] Eşyanın yarı karanlık atmosferden aydınlığa geçişiyle birlikte öznenin yaşadığı aşkınlık durumu sona erer; mekân nesnel boyutlarına ulaşsa da öznenin bakış açısında farklı bir

[533]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 199-200.
[534]Ali Haydar Haksal, "Hastalar ve Işıklar Çevresinde", *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 43.
[535]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 7.
[536]Âlim Kahraman, "Hastalar ve Işıklar", *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri,* Akabe Yayınları, İstanbul 1985, s. 84.

görünüm kazanır. Ayhan Bulut, bu değişimin sosyolojik bir bağlama dikkat çektiğini ifade eder ve eşyadaki değişimi kendi kimliğini arayan öznenin arzusuyla açıklar.[537] Öznenin bakış açısındaki değişim, mekânı psikolojik bir algı biçimine ulaştırır.

"Kan Otları"[538] hikâyesinde mekân, sembolik anlamlarıyla ön plana çıkar. Bir deprem anı atmosferinin hâkim olduğu iç ve dış mekân, anlatıcı öznenin bakış açısıyla kendi bağlamından çıkarak ölümü temsil eden bir sembole dönüşür. Ev, tehlike unsuru olarak öznede gerilim, korku ve kaçış duygusu oluşturur. Ahşap ev temelinden sarsılmakta, çürüyüşün ve çöküntünün sesleri her tarafından duyulmaktadır. Yağmur sularını emen tahtalar kabararak ayrılmış, zamanla gıcırdamaya başlamış ve gıcırtılar büyük sarsıntılara dönüşmüştür. Öznenin yaşadığı ruhi sarsıntıyla evin somut çöküşü bütünlük gösterir; mekân, psikolojiyi yansıtıcı bir unsur olarak da ön plana çıkar. Kapalı mekân gibi dış mekân da sarsılmakta, toprak sallanmaktadır. Mekânda sarsıntının hâkim oluşu, deprem atmosferinin yansıtıldığını gösterir.

"Ayak İzleri" hikâyesinde ikinci şahıs anlatıcının tasavvur ettiği mekân, hikâyenin temel düşüncesinin sembolik yansımasını oluşturur. Öznenin eksik yaşanmış mutluluk ve kendi varlığını eksik yaşamak duyguları çevresinde harekete geçmesi, anlatıcı tarafından imkânsızlık olarak yansıtılır. Öznenin arayışını gerçekleştirdiği/gerçekleştireceği mekânı anlatıcı ses şu cümlelerle açıklar:

> "Mizansen şudur: eski kütüklerden yapılı, yangın bozması bir istasyon binası. İz bırakmadan geçip gitmiş milyarlarca ayak.. ayaklar betonda iz bırakmaz: yalnızca şaşkın istikametlere yürümüş lekeler kalır artlarında. Şimdi hangisini izlemek istiyorsun? Hangi lekenin üstüne basarak bu istasyonun dışına çıkacaksın?"[539]

İnsanın kendi varlığını ve mutluluk duygusunu yaşayamayışı, hayatın geri dönülemez olan zaman çizgisinde, geçmişte kalmıştır. Anlatıcı ses, arayışın imkânsızlığını vurgulamak için mekân tasavvuru vasıtasıyla hayat ve ölümü sembolize eder. İstasyon dünyadır; ayak izi bırakmadan geçip giden milyarlarca yolcu, insanoğlunu temsil eder. Arayış içinde olan hikâye kişisinin imkânsız girişimi, mekânın çözülmesi mümkün olmayan belirsizliklerle dolu oluşuyla vurgulanır.

---

[537]Ayhan Bulut, *Rasim Özdenören Hakkında Bir Monografi Çalışması*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara 2013, s.94.
[538]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 27-28.
[539]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 63.

"Temmuz"[540] hikâyesinde mekân, gökyüzü ve tabiatıyla doğadır. Temmuz ayı, yaz mevsiminin canlı atmosferiyle değil; hasta çiçekleri, büyüyemeyen ağaçları ve susuzluğuyla kurak bir tabiat atmosferi içinde anlatılır. Hikâyede mekânın görünümü savaş ya da eziyetin hırpaladığı insanların görünümüyle bütünleşir.

"Hasta" hikâyesinde hayatın, canlılığın sembolü olan dış mekân ve hastanın kurtulmak istediği iç mekân anlatılır. Dış mekânın canlı, pozitif tasviri karşısında iç mekân öznenin "hapishane" olarak tanımladığı hastane odasıdır. Dış mekânı oluşturan kent renkleri, insan uğultuları ve hareketliliğiyle hayatı simgelerken hastane binası öznenin bakış açısında "dünyanın dışına fırlatılıp atılmış [...] hiçbir gerçek uzamda yer tutma[yan]"[541] bir mekândır. Hastane, öznenin kurtulmak istediği olumsuz mekânı, dış mekân ise içinde barındırdığı unsurlarla -sevgili, arkadaşlar- arzulanan mekânı temsil eder.

"Bir Odanın Fotoğrafı"[542] hikâyesinde mekân, anlatıcının düşünce bağlamında ele aldığı "oda" kavramı etrafında belirginleşir. Deneme türünün özelliklerini taşıyan hikâyede mekân nesnel boyutlarıyla özel bir konumu işaret etmez; genel anlamda bir "oda" düşüncesi etrafında şekillenir. Mekânın işlevleri hususunda anlatıcının ve fotoğrafçıların bakış açıları farklılık gösterir. Anlatıcıya göre duvar, fotoğraf gerçekliğinde kompozisyonu ön plana çıkaran bir unsurdur fakat fotoğrafçılar için önemsiz, fotoğrafı çekilemeyecek olan "kişiliksizliğin belgesi" niteliğindedir.

"Işıklar Sönünce"[543] hikâyesinde mekân tasavvur edilen, düşünceyi desteklemek için kullanılan bir misaldir. Karanlık mekân, anlatıcıya göre önceden duyulmayan seslerin duyulduğu, tabiatın ve zamanın mevcudiyetinin farkına varıldığı bir yerdir. Işıklarla aydınlatılmış olan bir mekânda ise görünmek ve görmek gerçekliğin kendisi olmayabilir. Mekânlar bağlamında örneklendirilen karanlık ve aydınlık, anlatıcının gerçek/doğru hakkındaki düşüncelerini yansıtır.

"Arınma"[544] hikâyesinde mekân bir cami avlusudur. Mevsimin yoğun sıcaklığı karşısında avlunun serinliği vurgulanır. Ramazan ayı olduğu anlaşılan sıcak bir yaz ayında oruç tutmakta olan çocuklar için mekân, ibadet ve nefsî terbiye unsurudur. Abdest

[540]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküleri* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 64-65.
[541]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 67.
[542]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 68.
[543]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 69-70.
[544]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 73-74.

almak için taburelere oturan hikâye kişileri, oruçlu oldukları için şadırvanın serin suyundan içemezler.

"Sevgililer"[545] hikâyesinde mekân sevilenle bütünleşir. Sevgilinin mekânı olarak ev, sevilen şahsa ait oluşuyla önem kazanır. Âşık, sevgiliye ait olan mekânın yakınında olmaktan büyük mutluluk duyar. Hikâyede mekânın sevgili ile bütünleştirilmesi, klasik edebiyatın mekân-insan ilişkisini çağrıştırır. Sevgiliyi barındıran mekânda âşık her türlü zorluğa katlanır.

3.2.3.Zaman

"Sabah"[546] hikâyesinde zaman, uykuyla uyanıklık arasındaki öznenin bilinç dışı düzlemden bilinç düzlemine geçiş sürecini kapsar. Hikâyede zaman aralığı, "ışık" vasıtasıyla bildirilir. Sabah saatlerine yakın bir süreçte başlayan anlatım, güneş ışıklarının odayı aydınlatmasıyla son bulur.

"Kan Otları"[547] hikâyesinde zaman, karanlık atmosferiyle vurgulanan gece vaktidir. Mekânın yarattığı gerilimin ve öznenin iç dünyasının anlatımında zaman, belirsiz bir unsurdur. Hikâyenin anlatım süreci ve anlatımın geçtiği zaman dilimi de belirsizdir.

"Ayak İzleri"[548] hikâyesinde zaman, eşya vasıtasıyla vurgulanır. Mutluluğun ve kendi benliğinin farkına varamamış olan öznenin elindeki eski fotoğrafların solgun olması, zamanda uzun bir mesafe kat edildiğini gösterir. Nesne vasıtasıyla geçmiş zamana odaklanan özne için mâzi eksik bırakılmış, tekrar yaşanması arzulanan zaman dilimidir.

"Hasta"[549] hikâyesinde zaman, somut çizgilerle yansıtılmaz. Hikâyede anlatım, bir hastane odasında günlerini geçirmek zorunda olan öznenin duygularının ve düşüncelerinin yansıtılma sürecini kapsar; anlatılanlar, öznenin hastanede geçirdiği belirsiz sürecin bir kesitini yansıtır.

"Arınma"[550] hikâyesinde zamanın yaz mevsimi olduğu havanın sıcaklığıyla vurgulanır. Anlatı zamanı ise çocukların abdest alış sürecini kapsamaktadır. Sıcaklığın

[545]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 160-161.
[546]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 7-8.
[547]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 27-28.
[548]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 63.
[549]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 66-67.
[550]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 73-74.

yoğun oluşuyla vurgulanan mevsimsel zamanın yanı sıra hikâye kişilerinin oruçlu oluşu da Ramazan ayının yaşandığını işaret eder.

3.2.4.Olay Örgüsü

Minimal hikâyeler kesitler hâlinde sunulan düşünce yoğunluğu ön planda olan kısa hikâyeler oldukları için olay örgülerinin "genel karakteri epizodiktir."[551] Kesitler hâlinde sunulan, giriş, gelişme ve sonuç bölümleri olmayan minimal hikâyelerde olay örgüsü girift özellikler taşımaz. Zaman, mekân ve şahıs kadrosunun sınırlı oluşu, minimal hikâyelerde dıştan çok içe yönelişin bir göstergesidir. Küçük hikâyelerde mekânın ve zamanın tasvirî ve sembolik derinliği karakterlerin ruh dünyasında ve hikâyenin olay örgüsünde önemli bir yer tutarken minimal hikâyelerde kesitler hâlinde ön plana çıkan zaman ve mekân yorumlamalara açık özellikleriyle dikkati çeker. Bu anlamda minimal hikâyelerde zaman ve mekân olay örgüsünün kurgulanışında temel unsurlar olmaktan çıkar.

Ramazan Korkmaz ve Mutlu Deveci minimal hikâyelerin klasik hikâyelerin olay örgüsünü oluşturan zaman, mekân ve şahıslara bağlı olarak şekillenen giriş, gelişme ve sonuca sahip olmayışını "epizodik" yapı olarak tanımlar ve bu durumun minimal hikâyeleri "kesit hikâyesi" olarak değerlendirilmesini sağladığını ifade ederler.[552] Bu anlamda Özdenören'in minimal hikâyeleri de olay örgüsünü oluşturan öğeler bakımından sınırlılıklarıyla ön plana çıkarlar. Karakterlerin yaratımı, mekân ve zamanın kurgulanışı sadece yansıtılmak istenilen kesiti vurgulayıcı yönleriyle dikkati çeker.

Rasim Özdenören'in minimalist yönelimle kaleme aldığı hikâyelerde şahıs kadrosu oldukça sınırlıdır. Yazar, tek bir özneye odaklanarak yansıtmak istediği özü öznenin şahsında veya duygu dünyasında yoğunlaştırır. Minimal hikâyelerde şahısların karakteristik özellikleri her cihetiyle yansıtılmaz; aktarılmak istenilen duygu ve düşüncenin yansıması şahısların dünyaları vasıtasıyla kesitler hâlinde sunulur. Minimal hikâyelerin bir özelliği, karakterlerin zaman içinde gelişimine yer verilmemesidir.[553] Özdenören'in minimal hikâyelerinde karakterler, uzun ve kısa hikâyelerinde olduğu gibi

[551]Ramazan Korkmaz, Mutlu Deveci, *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*, Grafiker Yayınları, Ankara 2011, s. 28.
[552]Ramazan Korkmaz, Mutlu Deveci, *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*, Grafiker Yayınları, Ankara 2011, s. 28.
[553]Roberta Allen, "Kısa Kısa Öykülerle Daha Uzun Öykülerin Mukayesesi", (çev. Deniz Gemici), *Hece Öykü,* S. 20, Nisan-Mayıs 2007, s.105.

bir süreç içerisinde gelişim göstermezler. Yazar olaylara, betimlemelere, tiplemelere ve ayrıntılarla, şahsiyetlerinin farklı cepheleri ön plana çıkarılmış derinlemesine karakter tahlillerine uzak durarak hem olay örgüsünü hem de karakterleri kesitler hâlinde yansıtır.[554] Karakterler, bazen bir düşünce ve durumu yansıtan sembolik kişiler, bazen de çarpıcı bir durumu yaşayan kişiler olarak yansıtılırlar. Bu anlamda yazarın minimalist hikâyelerinin zaman, mekân, şahıslar ve olay örgülerini başı ve sonu olmayan, yalnızca düşünceyi yansıtan birer kesit hâlinde kurguladığını ifade etmek mümkündür.

Rasim Özdenören'in alışılmışın dışında bir yönelişle bazı minimal hikâyelerinde vurgulamak istediği düşünceyi mekân ve insanın sıkı ilişkisi veya benzerliğiyle yansıttığı tespit edilebilir; "Kan Otları" bu bağlamda değerlendirilmesi gereken bir örnektir. "Hasta" hikâyesinde ise mekân, sadece dekoratif bir arka plan olma özelliği taşır. "Sevgililer" hikâyesinde mekân, sevilen kadınla bütünleşerek somut özellikleri yerine anlamsal özellikleri ile yansıtılır. "Işıklar Sönünce" hikâyesinde de mekân düşünceyi destekleyen yönleriyle dikkati çeker. Zaman da mekân gibi çoğunlukla dekoratif, düşünceyi destekleyen bir sembol olarak kullanılır; "Ayak İzleri" hikâyesinde zamanın geçişi olay örgüsünü yansıtan bir unsur veya teknik olarak değil, düşünceyi destekleyen sembolik bir unsur olarak ön plana çıkar.

Minimal hikâyelerde tek bir anın veya duygu/düşünce durumunun yansıtılması, olay örgüsünün kısıtlanmasını beraberinde getirir. Uzun ve kısa hikâyelerde bir olay örgüsünün olaylar dizgesinden, yan olaylardan ve süreçlerden oluşmasına rağmen minimal hikâyelerde olay örgüsü tek bir kesit üzerinde odaklanır. Bu nedenle minimal hikâyelerde geniş bir olay örgüsünün varlığından bahsetmek imkânsızdır. Rasim Özdenören'in minimal hikâyelerinde olay örgüsü genellikle durumun veya bir düşüncenin yansıtılması amacıyla kurgulanmış tek bir kesitten ibarettir. Yazar, hikâye kurgusunda karakter bilinciyle yer yer geri dönüşler sağlasa da bunlar yansıtılmak istenilen ana fikrin ve kırılma noktasının sadece bir parçasını temsil ederler. Özdenören'in minimal hikâyelerinde uzun ve kısa hikâyelerinde olduğu gibi başlangıç, gelişme, geri dönüş veya özetleme gibi tekniklerin bulunmadığı, olay örgüsünün sadece fikrî temelli bir kesiti yansıtmaktan ibaret olduğu ifade edilebilir.

[554]Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 177.

3.3.Rasim Özdenören'in Uzun Hikâyelerinde Yapı ve Kurgu

Uzun hikâye, hikâye türünün geçirdiği evrelerde önemli bir yapı taşını oluşturur. Hikâyenin yapısal özellikleri bakımından sınırlandırılmadığı modern öncesi dönemde, türün kapsamlı özellikleriyle ön plana çıktığı görülmektedir. Uzun hikâye hem yapı hem de anlatım çerçevesi açısından sınırları olsa da küçük ve minimal hikâye türleri gibi keskin bir sınırlılık göstermez. Romanla aynı nitelik ve kapsamı taşımamakla birlikte uzun hikâyenin hacim olarak küçük bir roman özelliği gösterdiğini söylemek mümkündür. Nitekim, türün Türk ve Dünya edebiyatlarında yüz sayfanın üzerinde örneklerinin olması, uzun hikâyeyi hacim bakımından romana yaklaştırır.[555] Mustafa Nihat Özön, "roman" ve "uzun hikâye" türleri arasında herhangi bir ayrım yapmadan her iki türü bazen "hikâye" bazen de "roman" olarak değerlendirir ve "kısa hikâye" türünü "küçük hikâye" olarak adlandırır.[556] Cumhuriyet Dönemi'nde de hikâye türünün niteliği hakkında birtakım düşünceler ön plana çıkar. Nâhit Sırrı Örik, "Roman, Büyük Hikâye ve Hikâye Hakkında Mülâhazalar" başlıklı yazısında, "roman ve büyük hikâye ve hikâye ayrımının anlatılacak konunun sınırları ile ilgili olduğunu" ve "İyi bir hikâyenin nadiren uzatılmamış bir roman" olduğunu ifade eder.[557] Uzun hikâye türünün modern Türk edebiyatının erken dönemlerindeki birkaç örneği arasında Nâbizâde Nâzım'ın *Karabibik*, Halit Ziya'nın *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* ve *Valide Mektupları*, Mehmet Rauf'un *Garâm-ı Şebâb* adlı eserleri örnek gösterilebilir.

Uzun hikâye, hacim olarak romana yaklaşan yapısına rağmen romandan ve kısa hikâyeden ayrı birtakım özellikler gösterir. Uzun hikâyeler, olay örgülerinin kapsadığı zaman dilimi ve mekânlar bakımından romana göre çoğunlukla daha sınırlı/dar, tasvir özellikleri ve kişilerin iç ve dış dünyalarının yansıtılması bakımından daha yüzeyseldir. Kısa hikâyelerde zaman dilimi uzun bir süreci kapsasa da özetleme tekniği kullanılarak ve anlatımda boşluklar bırakılarak zamanın aktarımında daha yüzeysel bir yöntem izlenir. Uzun hikâyelerde ise zaman, olay örgüsünün ayrıntılı anlatımı nedeniyle geniş bir süreci kapsar.

---

[555]S. Dilek Yalçın Çelik, Ahmet Mithat Efendi'nin *Letaif-i Rivâyat* adlı 25 kitaplık serisinde uzun hikâye tarzında yazılmış metinler bulunduğunu yine aynı seride yer alan diğer hikâyelerin de kısa hikâye olmayıp kısa hikâyelere bir hazırlık aşaması olarak değerlendirilmesi gerektiği ifade eder ve Emin Nihat Bey'in *Müsameretnâme* adlı eserinin de geleneksel anlatıdan gelen birçok unsuru kullanırken kısa hikâye formunu zorladığı için kısa hikâyeye örnek olarak gösterilmemesi gerektiğini ifade eder. Bkz. S. Dilek Yalçın Çelik, "Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar", *Türkbilig,* S. 3, 2002, s. 106.

[556]Mehmet Güneş, "Türk Edebiyatı Tarihçiliğinde Mustafa Nihat Özön ve Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED],* S. 45., Erzurum 2011, s. 180.

[557]Mehmet Güneş, *Hayat Mecmuasında Edebî Muhteva (Şiir ve Hikâye, 1926-1929)*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2004, s. 12.

Roman türünün bir özelliği olan geniş mekân tasvirleri ve ayrıntılı karakter tahlilleri uzun hikâyenin de bir özelliğidir. Uzun hikâyelerde tasvir ve tahlil, roman türünün en ince ayrıntıları kapsayan tasvir ve tahlil biçiminden daha yüzeysel ve daha kısa olma yönüyle ayrılır; tasvir edilen mekânın hikâyede önemli olan yönleri yansıtılır. Uzun hikâyelerin tasvir öğeleri gibi karakter tahlillerinde de romana yaklaşan biçimi dikkat çeker. Kısa ve minimal hikâyelerde genel olarak "karakter" olma niteliği taşımayıp "kişi"/"özne" olarak adlandırılan insan tiplerinin uzun hikâyelerde hem iç dünyasına hem de eylemlerine odaklanılarak karakteristik portreleri oluşturulur. Kişilerin iç dünyalarına odaklanma, modern kısa hikâyede de ön plana çıksa da bu yaklaşım, yansıtılmak istenilen duygu veya düşüncede yoğunlaşır. Uzun hikâyelerde ise odaklanılan kişilerin iç ve dış dünyalarının çeşitli cepheleriyle yansıtılması ve toplumsal kimliklerini belirleyici yönlerinin ön plana çıkarılması, şahısların tip veya kişi boyutundan sıyrılarak karakteristik özellikler kazanmalarını sağlar.

Rasim Özdenören'in uzun hikâyeleri[558] hem hacim hem de tasvir ve tahlil özellikleri bakımından kısa ve minimal hikâyelerinden farklılık gösterir. Yazar, kısa ve minimal hikâyelerinde ağırlıklı olarak imgeye yaslanan, yer yer sembolik ve yoğun bir anlatımı tercih ederken uzun hikâyelerinde anlam geniş bir çerçeveye yayılır. Özdenören'in uzun hikâyeleri düz bir kronolojinin yansıtıldığı anlatılar değildir; yazar, modern bir yaklaşımla zaman ve olay örgüsünde dairesel ya da ortadan başlayıp sonuç çizgisinde biten bir kurgu oluşturur. Kişilerin kurgulanışında da yazarın iç ve dış odaklanmalarla karakter portreleri oluşturduğu görülmektedir. Özdenören uzun hikâyelerinde yansıtmak istediği kurguyu karakterlerin kişilik ve ruh özellikleriyle destekler; karakterlerin eylemleri, şahsiyetleri vasıtasıyla doğrulanır.

3.3.1.Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri

Kuyu hikâyesi 33 bölüm, 111 sayfadan oluşmaktadır. Hikâyede anlatım, ağırlıklı olarak karakterin iç dünyasına odaklanan hâkim bakış açısı vasıtasıyla yansıtılır. Hikâyenin birinci bölümünde karakterin odağından istasyon ve kent anlatılır. Sessizlik ve karanlığın hâkim olduğu istasyon mekânının anlatımında, konuma dair bilgiler iki çizgi arasında verilir. Hâkim anlatıcının zaman ve mekânın anlatımında sınırlı bilgiye sahip

[558]Rasim Özdenören, hikâye türünün "uzun" ve "kısa" olarak sınıflandırılmasının hikâyenin hacmiyle ilgili bir durum olmadığını ifade eder ve "Çözülme", "Çatışma", "Kundak" hikâyelerini geniş hacimlerine karşılık "kısa hikâye" olarak değerlendirir. Bkz. Kamuran Eronat, *Türk Hikâyeciliği ve Rasim Özdenören,* Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ 1995, s. 38.

olması dikkati çeker. Anlatıcı, mekân ve karakter arasında sürekli odak noktasını değiştirir.

İstasyondan çıkıp kente doğru yürümeye hazırlanan karakterin geçmişine, geçmişte bulunduğu mekânlara, zihninde oluşan düşüncelere ve tahminlerine hâkim olan anlatıcının, karakterin şehre girmek üzereyken yaşadığı bocalayışı ve köpek sürüsü karşısındaki şaşkınlığını tahmine dayalı ifadelerle değerlendirmesi dikkati çeker. Kente adımını atarken bocaladığı vurgulanan karakterin anlatıcı tarafından yansıtılan şu düşünceleri, fiziksel bocalamanın ruhsal durumla da ilintili olduğunu gösterir:

> "Özlemle karışık bir çekinmeyle gelmişti buraya: her şey kendiliğinden olup bitsin istiyordu, dahası, böyle olacağını beklemiş, böyle olması 'gerektiğine' inanmıştı. Belki de bu kent istemiyordu kendisini, şimdiden dirsek çevirmişti. Bunu hesaba katmalıydım, diye düşündü. Belki de sınanıyordu."[559]

Karakterin şehre ulaşmak hususunda ruhsal olarak yaşadığı ikilem durumu, anlatıcının gözlemleri vasıtasıyla önce sezdirilir daha sonra iç odaklanma yöntemiyle belirginleştirilir. Anlatımın kurgulanışında hâkim anlatıcının her şeyi açıklamayıp sezdirme işlevini de üstlendiği görülmektedir. Kente adım atan hikâye kişisinin odağının yöneldiği mekânlar tasvir edilirken anlatıcının karakterin yürüme hâlinde olduğunu birkaç defa vurgulaması, mekânın anlatımında odak değişimlerini sağlar.

Hikâyenin birinci bölümünde diyaloglar kısıtlıdır. İç monoloğu işaret eden söylemlerden birini, anlatıcının aradan çekilerek karakterin bilinci vasıtasıyla yansıttığı mekâna dair tahminî söylemler oluşturur.[560] Kentte nereye gideceğini bilmeden yürüyen karakterin yolda karşılaştığı adamla arasında geçen diyaloglar, şivelerin kullanımlarıyla ön plana çıkar. Karakterin söylemleri dolaylı aktarılırken adamın söylemleri vasıtasız ve şiveli olarak yansıtılır:

> "Nere gidisin gardaş? Otel mi arîsin?
>
> [...]
>
> Evet, dedi, bu yakınlarda bir otel var mı?
>
> Şoseyi geç. Aha şu ışıkların orda bi otel var. Gidince görürsün."[561]

Adama ait söylemlerin vasıtasız ve şiveli olarak aktarımı, mekânın bulunduğu coğrafya hakkında çıkarımlarda bulunmayı sağlar. Coğrafî olarak hangi bölgede

[559]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 8-9.
[560]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 7.
[561]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 9-10.

bulunduğu belirtilmeyen mekânın şive kullanımından da anlaşıldığı gibi Doğu Anadolu illerinden birinde bulunduğu düşünülebilir.

İkinci bölüm, kısa diyalogların yansıtıldığı bir bölümdür ve üçüncü bölüme giriş niteliğindedir. Karakterin adı eserde ilk defa bu bölümde otel kâtibi vasıtasıyla anılır. Hikâyenin üçüncü bölümünde Yusuf'un iç dünyası, düşüncelerin yansıtılmasıyla belirginleşir. Bu düşünceler tren yolculuğu, tekkeye ulaşma ve karakterin varoluş sorunsalı etrafında toplanır. Anlatıcı, Yusuf'un "var olmak" ve "insan nedir" soruları etrafında yaşadığı çıkmazın uzun süredir zihnini meşgul ettiğini bildirerek hem karakterin iç dünyasını, problemlerini ayrıntılarıyla yansıtır hem de yaşanılan durumun uzun bir süreci kapsadığını işaret eder.[562] Hikâyenin birinci bölümünde Yusuf'un kente girerken yaşadığı tereddüt anına odaklanan anlatıcı, karakterin tekke mekânına dair düşüncelerini iç odaklanma vasıtasıyla yansıtır. Yusuf'un tekkeye gitmek hususunda yaşadığı bocalayışının altında yatan sorunsalın günah duygusuna bağlı olduğu, anlatıcının "hangi yüzle gidecekti? Hangi yüzle?"[563] söylemiyle belirginleşir. Karakterin iç monologlarla ya da düşüncelerinin yansıtılmasıyla ifade edilemeyen bazı yönlerinin anlatıcının söylemleri vasıtasıyla sezdirildiği görülür.

Eserin dördüncü bölümünde geçmişe dönülür ve hatırlanan otel mekânları anlatılır. Karakterin bilincinden yansıtılan her iki otel mekânında da cinselliği çağrıştırıcı imgeler ön plandadır ve bu çağrışımlar vasıtasıyla aktüel zamanda bulunulan mekânda da yaşanacaklar sezdirilir. Beşinci bölümde izlenimci bakış açısı hâkimdir. Yusuf, otelin lavabosunda bir kadınla karşılaşır ve onun çağrısını kabul ederek odasına girer. Kadın karakterin otele yerleşme sürecine, yaşadığı maddî zorluklara ve zaaflarına ilişkin ayrıntılar diyaloglar vasıtasıyla aktarılır; bu bölümde diyaloglar, kadın karakterin kimliğini belirginleştirme işlevi taşır.

Eserin altıncı bölümünde anlatım, diyaloglar ve bilinç akışı vasıtasıyla kurgulanır. Yusuf, Züleyha'nın düşkün bir kadın olduğunu anlayınca kendi geçmişine odaklanır ve geçmişte tanıdığı düşkün kadınları hatırlar. Yusuf'un zihninden geçenler, bilinç akışı vasıtasıyla ve şiirsel bir yöntemle anlatılır:

> "[...] kirli, basma perdeleri sürekli örtülü duran odacıklarda/ meslekten orospularla bile/ kendini yalnızlığa çekilmiş/ yalnızlığınsa içine çekildiği o anlarda/ üç aylık gebelikleriyle yuvarlacık olmuş karınlarına bakarken/ ve yapay gevezeliklerini dinlerken onların/ [...]/ 'ben yıkandım şekerim, gel,

[562]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 15.
[563]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 14.

seni de yıkayayım'/ böylece çıplaklığını önlerine serdiği niceleri/ mahcup ve arsız olanlar/ masum ve kösnül olanlar/ beni seçtin öyle mi onyedisindesin benim yarı yaşımdasın/ [...]/ karartılmış ışıklar/ kimseye ait olmayan yataklar/ dar sokaklar/ parke taşları/ eski basma perdeler/ kaba şen kahkahalar gürültüler/"[564]

Kuyu hikâyesinde karakterin ruhi cephesini yansıtan hatırlayışlar, iç odaklanma ve bilinç akışı teknikleriyle sağlanır. Düşkün bir kadın olan Züleyha'nın çağrıştırdığı imgeler, Yusuf'un geçmişi hakkında bilgi vermek için geri dönüş işlevindedir. İmgelerin çağrıştırdığı geçmiş yaşantının anlatımında kullanılan kesik cümleler ve mısra tekniği bilinç akışını belirgin kılar; Yusuf'un "düşkün kadın" imgesi etrafındaki tüm geçmiş yaşantısı bir sayıp dökme niteliğinde kesik cümlelerle aktarılır.

Hikâyenin altıncı bölümünde Yusuf ve Züleyha arasında geçen diyaloglar, geçmiş bir yaşantıyı tekrar etme ve Hz. Yusuf (a.s) kıssasına telmihte bulunma işlevlerine sahiptir.[565] Rasim Özdenören, kadın ve erkek karakterin diyalogları ve eylemleri vasıtasıyla kıssa ile hikâye arasında bağlantılar kurarak "günah" kavramının insanî ve evrensel boyutlarını işaret etmiştir. Yılmaz Taşçıoğlu da eserin kurgusal yapısındaki soyutlamalara dikkati çekerek yazarın tek bir kişinin şahsi tecrübesini değil, genel olarak insanlık durumunu yansıttığını, bu nedenle de hikâye kurgusunu oluşturan tüm unsurlarda soyutlama yöntemine başvurduğunu ifade eder.[566]

Olay örgüsünde boşluklar bırakılan yedinci bölümde Yusuf'un bilinci vasıtasıyla geri dönüş sağlanır ve Züleyha ile birliktelik zamanı kesitler hâlinde aktarılır. Yusuf'un bilincinden yansıtılan kesitlerin anlatımında ayrıntılar parantez içi cümle kullanımıyla aktarılır.[567] Yusuf ile Züleyha'nın birlikteliğinden sonra hatırlanan kesitler anlatılırken müşahit bakış açısı yer yer karakterin ruh dünyasına, hislerine odaklanır. Bu odaklanış, karakterin iç hesaplaşmasını ve zaaflarını belirginleştirir. Yakın geçmişteki hatırlanan yaşantıdan anlatıcının "Ah, nasıl özlemişti onu. Oysa ondan ayrılması daha ancak dakikalarla sayılabilirdi"[568] cümlesiyle aktüel zamana dönülür.

Sekizinci bölümde iç odaklanma devam eder; karakterin bilincinden cinsellik imgesiyle hatırlanan kadınlar yansıtılır. Yusuf'un geçmiş yaşantısına dair kesitlerin anlatımında kesik cümlelerin kullanılması, şiirsel ve düşsel bir atmosfer oluşturur.

[564]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 25.
[565]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 26.
[566]Yılmaz Taşçıoğlu, "Rasim Özdenören'in *Kuyu* Adlı Hikâyesindeki Anlatım Özellikleri Üzerine Bazı Dikkatler", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 44.
[567]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 30.
[568]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 33.

Anlatımın kurgulanışında geçmişe odaklanma, şimdiki zamanda yer yer karakterin ruh hâlinin yansıtılmasıyla bölünür. Hikâyenin dokuzuncu bölümünde geçmişin aktarımından aktüel zamana dönülür. Yusuf'un duştan çıkan kadının oda kapısına gelmesi fakat odaya girememesi gözlemci bakış açısıyla anlatılır. Her bölümde farklı cepheleriyle karakter özellikleri belirginleştirilen Yusuf'un bu bölümde "edilgen" bir kimliğe sahip olduğu hem anlatıcının söylemleri hem de karakterin eylemleri vasıtasıyla vurgulanır.

Onuncu bölümde Yusuf'un rüyası ön plana çıkar. Hikâye ekseriyetle görülen geçmiş zaman kipi kullanılsa da rüyanın anlatımında şimdiki zaman kipi kullanılır. Rüya düzlemindeki mekânlar ve eylemler sembolik özellikler taşımakla beraber anlatımda kullanılan sözcükler, rüya atmosferiyle oluşturulan iletinin tek boyutlu olmadığını gösterir. Rüya düzleminde ikinci mekân, bir vadidir ve bu mekânı niteleyen sözcükler, anlamın üst katmanları olan "cehennem" ve "azap" atmosferini çağrıştırır. Rüya atmosferinde iki ayrı mekânda bulunan karakterin vadi mekânında yaşadığı trajedinin anlatımında şiirsel cümle yapıları kullanılır:

"kimse yok mu

neresi burası

yeryüzü mü

yerle gök arasında

cehennemden bir parça mı

[...]

ben kimim

ben niçin burdayım"[569]

Karaktere ait söylemler gibi anlatıcıya ait söylemler de mısra tekniğiyle aktarılır. Rüyanın anlatımında bahsi geçen tekniğin kullanımı, karakterin yaşadığı trajediyi belirginleştirme işlevi taşır.

On birinci bölümde anlatım, Yusuf'un rüya düzeyinden bilinç düzeyine geçtikten sonra yaşadığı sarsıntı üzerinde yoğunlaşır. Rüyanın etkisiyle mekân algısı değişim gösteren Yusuf, günah ve pişmanlık duygusuyla abdest alır ve oteli terk eder. On ikinci bölümde karakter, sabah namazı kılmak için bir camidedir. Anlatıcı, mekâna ve

[569]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 43.

karakterin yaşadığı pişmanlık duygusuna odaklanır. Anlatımda alıntı yöntemiyle kullanılan Kur'ân-ı Kerim ayetleri, didaktik, günah ve pişmanlık duygularını pekiştiren işlevlere sahiptir. Yusuf'un pişmanlık duygusu etrafındaki düşünceleri anlatıcının odaklanmaları vasıtasıyla yansıtılır. Yusuf'un düşünceleri dolaylı olarak aktarılırken pişmanlığının yansıtılmasında "ben" anlatım ön plana çıkar. Tasavvufî anlamda "bağlanmak" eyleminin sözcülüğünü üstlenen cami avlusundaki adamın söylemleri, üslubun ve konuşma özelliklerinin yansıtılması bakımından dikkat çekicidir:

> "Sen başıboşlardan mısın kardeş? [...] Köpekler de, dedi adam, başıboş gezerler, insanların köpeklerden farkı.. bir yere bağlı olmaları.. bağlandıktan sonra köpek gibi bağlı olmaları.. sadakatle.."[570]

Söylemlerin aktarımında bazı sözcüklerden sonra kullanılan iki nokta, hikâye kişisinin cümlelerini kurarken yer yer duraksadığını aksettirir. Kullanılan kelime kadrosu ise tasavvufî literatürün ve bakış açısının izleklerini taşır. Yusuf'un yaşadığı pişmanlık duygularının anlatımında mısra tekniğinin kullanımı hem duyguları yoğunlaştırır hem de karakterin yürüyüşü esnasında odaklandığı mekânların birer kelimeyle yansıtılmasını sağlar:

> "Allahın adıyla
>
> Rahman olan
>
> Rahim olan
>
> adıyla..
>
> /kocasından başkasına bakmamış kadınlar/ anasını düşündü/ bir yangın yerinde yürüyordu/ her taraf çürümüş ev, çürümüş dükkânlar/
>
> kapılar
>
> demirler
>
> [...]
>
> çorba içmeler
>
> Elinin tersiyle ağzını sildi.
>
> Hesabı ödedi."[571]

[570]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 48.
[571]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 49-50.

Şiir yapısıyla kurgulanan anlatımda mısra düzeni içinde sıralanan cümlelerin arasında boşluk bırakılması, anlatı zamanında geçişler yapıldığını gösterir. "Yangın yeri" olarak nitelenen mekânların tek kelimeyle anlatılmaları, karakterin yürüyüş hâlinde olduğunu vurgular. Nitekim, anlatımda bırakılan boşluktan sonraki satırlarda da karakterin mekân değiştiği belirtilir.

On üçüncü bölümde anlatım, karakterin manevî kirlerinden arınma çabasının somutlaştırılması üzerinde yoğunlaşır. Hamama giden Yusuf'un ruhunda arınmayan bir yer olduğunu duyumsaması kesik cümle yapılarıyla anlatılır. On dördüncü bölümde ise anlatım, mekânlar ve mekânların karakterin zihninde yarattığı çağrışımlar üzerinde yoğunlaşır. Kentin mezarlığında dolaşan Yusuf, gözüne çarpan bir mezar vasıtasıyla cami avlusundaki adamın söylemlerini hatırlar. Anlatıcı, hatırlanan söyleme karşılık karakterin iç monolog niteliğindeki cevaplarını şiirsel bir yapı ve üslupla aktarır:

"ve ne tuhaf çağrışımlar
söyle kardeş başıboşlardan mısın sen de
evet köpekler gibi
başıboşlardanım ben de
ama bağlanacağım
köpek gibi sadakatle"[572]

Karakterin iç monoloğu "yol", "yolculuk", "aramak" ve "bağlanmak" izleklerinde düğümlenen iç dünyasının bir çözüm noktasına ulaştığını gösterir. Anlatımın kurgulanışında monologların şiirsel bir üslup ve yapıyla yansıtılması, hikâyenin düğüm noktası olan "amaca ulaşma" sorunsalını tasvir öğelerinden ayırır.

Hikâyenin on beşinci bölümünde anlatım, karakterin gerçeklik duyguları üzerinde yoğunlaşır. Hikâyenin olay örgüsünde atlamalar yapıldığı anlatıcı ses vasıtasıyla bildirilir. Mezarlıkta bir mezar taşına odaklanan karakter, gördüğü manzaranın gerçek olup olmadığı hususunda şüphe duyar. Görülen manzaranın gerçekliği, bir çobanın alıntılanan söylemleriyle bildirilir. On altıncı bölümde karakterin mekâna bağlı zaman algısındaki karmaşa "şimdiki geçmiş" olarak ifade edilir.[573] Anlatıcının Yusuf'un iç dünyasına odaklandığı bu bölümde, karakterin hiçbir yere ait olmayışı ve kendini her yere ait hissedişi, eksik bulduğu yönleri anlatılır.

[572]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 54.
[573]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 59.

Hikâyenin on yedinci bölümünde anlatım, sembolik bir anlam taşıyan "köpek" izleği etrafında şekillenir. Anlatıcının köpeği kendi cinslerinden ayıran özellikleriyle tasvir etmesi, köpeğin evcil bir hayvanı değil sembolik bir kavramı işaret ettiğini sezdirir. Köpek ile Yusuf arasında geçen diyaloglarda anlatıcı ses aradan çekilir, karakter ve köpeğe ait cümleler kendi söylemlerinden aktarılır:

> "Aynalarla aran nasıl?
>
> Aynalara bayılıyorum, aynalarla aram harika! Nerde bir ayna görsem kendimi incelemeye geçiyorum.
>
> Beğeniyor musun kendini?
>
> Elbette. Bir köpek kendini beğenmedikçe başka hiç bir köpeğin onu beğenmesi beklenemez."[574]

Kuyu hikâyesinde sembolik anlamıyla nefsi temsil eden köpeğin kendi söylemleriyle ön plana çıkması, nefsin önemli özelliklerinden biri olan "benlik" duygusunun vurgulanmasını sağlar. Hikâyenin bütününde ağırlıklı olarak hâkim bakış açısına sahip üçüncü şahıs anlatım kullanılırken, köpeğin diyaloglarında "ben" anlatımın kullanılması sembolik varlığın karakteristik özelliklerinin söylem düzeyinde temsilini işaret eder.

On sekizinci bölümde anlatıcının karakterin iç dünyasındaki karmaşıklığa dair yorumları ve yaklaşımları dikkati çeker. Kendinden kaçmak isteyen Yusuf'un bu eylemi gerçekleştirmek için geçmişteki ve aktüeldeki çabaları, soru cümleleriyle ve anlatıcının öznel yorumları, yön göstericiliğiyle anlatılır:

> "Hayır, durumu mantık düzlemine getirip incelemiyordu: orada her şeyin cevabı bulunur, cevabı bulunan bir şeyin aslında sorusu da yok demeye gelir, oysa o şimdi, yalnızca soruların içinde dönenmektedir."[575]

Anlatıcı, kendi düşüncelerinin doğruluğunu kanıtlamak için referans ifadelere başvurur. Kur'ân-ı Kerim kıssalarından alıntılama yöntemiyle yapılan metinlerarasılık, anlatımda referans ifadelerin kullanımını sağlar. Hikâyede ana fikir, anlatıcının karakter hakkındaki yorumları etrafında netleşir. Yusuf'un iç çatışmaları hakkında çıkarımlarda bulunan anlatıcı, karakterin çıkış noktasının "bir köpeğe dönüşmek" olduğunu ifade eder; fakat insanın yaratılış gereği hiçbir zaman köpeğe dönüşemeyeceğini belirterek öznel görüşlerini vurgular.[576] Anlatıcının karakterin yaşadığı ruhsal karmaşaya dair yorumları,

[574]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 61-62.
[575]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 63.
[576]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 64.

"köpek" izleğinin sembolik anlamını güçlendirir. Düşüncelerin aktarıldığı pasajda, "insan" sözcüğünün italik olarak kullanımı da insanı köpekten ayrıştıran, yaratılışının özelliğini vurgulayan bir işleve sahiptir.

On dokuzuncu bölümde anlatıcı, Yusuf'un iç dünyasına odaklanır. Yirmi ve yirmi ikinci bölümler arasında Yusuf'un geçmişine dönülür ve yaşadığı aşk ilişkisi anlatılır. Yirminci bölümde karakterin çocukluk ve gençlik çağları hakkındaki izlenimleri yüzeysel olarak yansıtılır ve Yusuf'un aktüel zamanda yirmi dört yaşında olduğu bildirilir. "Gençlik" imgesi, karakterin zihninde "aşk" duygusuyla birleşir ve bu vasıtasıyla anlatıcı ses, Yusuf'un mâzisine odaklanır. Yusuf ile âşık olduğu genç kız arasında geçen konuşmalar, diyalogları yansıtan alt alta sıralı cümleler olarak biçiminde değil, nesir cümleleri biçiminde kurgulanır.[577] Diyalogların kurgulanışında anlatım, hâkim anlatıcıdan birinci şahıs çekimli anlatıma aktarılır.

Yirmi birinci bölümde anlatım Yusuf'un sevgi anlayışı üzerinde yoğunlaşır, Yusuf'un düşüncelerine odaklanan hâkim bakış açısı sevginin tanımını yapar. Tekrar mâziye odaklanarak Yusuf ile genç kız arasındaki ilişkinin gelişimini anlatır. İlişkiye dair bilgiler, Yusuf'un bildiği kadarıyla sınırlıdır. Yirmi ikinci bölümde bakış açısı, Yusuf'tan sevilen genç kıza yöneltilir. Genç kız, arzularının yansıtılmasıyla kötücül, sevilmemesi gereken bir kişiliğe dönüşür.

Yirmi üçüncü bölümünde aktüel zaman ve mekâna geri dönülür. Yusuf, bir ölünün gömülmek üzere olduğunu görür. Anlatıcı, "ölüm" düşüncesine odaklanan karakterin bilinci vasıtasıyla yorumsal ifadelerle insanın yaratılış üstünlüğünü vurgular. Hikâyenin on sekizinci bölümünde anlatıcının öznel yorumlarıyla ön plana çıkan "insan-köpek" ayrımı, yirmi üçüncü bölümde insanın ve köpeğin ölümleri arasındaki fark ve insana verilen değer bağlamında tekrar ele alınır. Bu bölümde diyaloglar ile düşünceler eş zamanlı olarak aktarılır. Diyalogların aktarımında başkalarına ait olan söylemler alıntı yöntemiyle yansıtılır. Cenazede bulunan kişilerin aralarında geçen diyaloglardaki Kur'ân-ı Kerim alıntıları, hikâyenin iletisini destekleyen mesajlar içerir.

Yirmi dördüncü bölümde yine karakterin geçmişte yaşanan gönül ilişkisinin anlatımına odaklanılır. Genç kız, Yusuf'tan ayrılmak isteme nedeninin ayrı dünya görüşlerine sahip olmaları olduğunu ifade etse de Yusuf bunun ayrılık için geçerli bir sebep olduğunu düşünmez. Yusuf'un düşüncelerini onaylayan anlatıcı, öznel bakış

[577]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 70-71.

açısıyla "aşk" ve "mantık" kavramlarını yorumsal bir yaklaşımla açıklar ve aşkta mantık aranmaması gerektiğini ifade ederek aşk hakkındaki öznel düşüncelerini yansıtır.[578] Yusuf'un yaşadığı hayal kırıklığından sonraki durumu ve aile yaşantısına dair ayrıntılar özetlenerek aktarılır. Yirmi beşinci bölümde mâziye yönelik anlatım devam eder. Karakterin ruh hâli, korku duygusuyla pekiştirilir. Korku ve parçalanmışlık hâline eşlik eden tren sesleri, kaçış duygusunu hissettirir. Geçmişin aktarımında "hastalık" imgesi, karaktere annesini hatırlatır.

Yirmi altıncı bölümde anlatım, sembolik bir atmosfer olan "kuyu" izleğine odaklanır. Kuyu hem karakterin içinde bulunduğu çıkmazları hem de çıkış noktasını içinde barındıran bir kavramdır. "Kuyu" metaforunun temel anlamı, anlatıcı ses tarafından karakterin "içine düştüğü anafor"[579] olarak tanımlanır. Soyut ve sembolik bir mekân olan kuyunun ayrıntılı tasviri, metnin çok katmanlı bir yapıda olduğunu işaret eder. Anlatıcı ses, karakterin kuyuda bulunma durumu ile Hz. Yusuf (a.s) kıssası arasında benzerlikler ve ayrımlar olduğunu belirterek hikâyenin dinî metinlerle ilişkisini vurgular.[580] "Nefs" kavramıyla ilgili farklı kaynaklara ait söylemler, anlatıcının üslubundan ve dolaylı olarak aktarılır.

Yirmi yedinci bölümde insan ömrünün akışı şiirsel bir yapı ve üslupla anlatılır. Hikâyenin yirmi sekizinci bölümde ise yirmi dört, yirmi beş ve yirmi altıncı bölümlerin karakterin rüya atmosferinden yansıtıldığı bildirilir. Hikâyede "rüya" izleği bu anlamda iki ayrı kategoriyi işaret eder; birinci rüya, otelde görülen psikolojik bir rüyadır, ikinci rüya ise anlatıcının bilinçdışı düzlemde bulunan karakterin geçmişine, duygusal ve manevî tecrübelerine odaklanmasıyla yansıtılır. Karakterin bilinçdışı düzlemde "kuyu" atmosferinde yaşadığı tecrübe vasıtasıyla edindiği manevî olgunluk şu cümlelerle anlatılır:

> "Lâğımın içinde hâlâ umut yakamozlarına rastlanabiliyordu: bu yakamozlar çirkef sularının üstünde şavkısa da, vardı ve görünüyordu ya, yeterdi. Böyle düşününce kendisini sarakaya aldı, öyle ya, bu bayat dersleri, bu pörsümüş öğütleri eskiden kendisine söyleyenlere aşağılayarak iade ederdi, şimdiyse bunları kendi kendine söyleyecek kerte *ilerlemişti.*"[581]

Anlatımda "ilerlemek" kelimesinin italik kullanımı, manevî bir ilerleyiş durumunu işaret eder. Bu bölümde Yusuf'un mezarlık mekânından ayrılarak tekke mekânını aramak

[578]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 80.
[579]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 85.
[580]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 86.
[581]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 92-93.

için kente ilerleyişi, diyaloglar vasıtasıyla yansıtılır. Diyalogların aktarımında ikili mısra formlarının kullanılması dikkati çeker.

Yirmi dokuzuncu bölümde arayış zamanında boşluk bırakılarak tekkeye odaklanılır. Anlatıcının odağından yansıyan tekke atmosferinin ve kişilerin anlatımında çağrışıma dayalı ifadeler kullanılır; mekândaki kişiler "yok olmak", "kimliğini yok etmek" kavramlarıyla anlatılır. Nitekim Yusuf da bağlanmak istediği mürşidi görünce kendini düşünür ve "ben öldü" der.[582] Mürşit olduğu anlaşılan hikâye kişisinin söylemleri, alıntılanan konuşma yöntemiyle aktarılır. Mürşidin konuşmaları, Yusuf'un aydınlanmasını sağlar; karakter, "kuyu" kavramıyla sembolleştirilen nefisten kurtulmanın tek çaresinin "sâfilik" makamına ulaşmak olduğunu anlar.

Otuzuncu bölümde anlatım karakter anlatıcı ve üçüncü şahıs anlatım ile kurgulanır. Yusuf'un günah, tövbe ve hata etrafındaki düşünceleri kendi söylemleriyle aktarılır. Yusuf'un mürşide bağlanması ve tarikat halkasının kurulması ise hâkim anlatıcının odağından yansıtılır.

Otuz birinci bölümde karakterin eriştiği ruhsal olgunluk, sınanma mekânı olan otelde tekrar Züleyha ile karşılaşmasıyla belirginlik kazanır. Otuz ikinci bölümde anlatım, Yusuf'un tecrübe ettiği manevî olgunlaşma üzerinde yoğunlaşır. Anlatıcı, tren yolculuğu esnasında karakterin düşüncelerine odaklanır ve önceden çatışma unsuru olan meselelerin çözüme ulaştığını sezdirir. Kendi benliğinden kaçmak isteyen Yusuf'un düşüncelerindeki değişim, yaşadığı aydınlanmayı işaret eder. Bu bölümde Yusuf'un tarikat gereklerini yerine getirdiğinde gördüğü rüyanın yorumunun anlatımı da yansıtılır. Rüya, onu yorumlayan kişinin söylemleriyle vasıtasız olarak aktarılır.

Otuz üçüncü bölümde ise anlatım, ağırlıklı olarak diyaloglar vasıtasıyla yansıtılır. Hâkim anlatıcının odağından yansıyan karaktere ait düşüncelerde benliğe hâkim olma, nefsini yüceltmeme eğilimleri görülür. Mezarlıkta Yusuf'u darp eden serserilerin, Züleyha'nın ve köpeğin aynı trende Yusuf ile birlikte yolculuğa çıkmaları, kişilerin de köpek gibi birer sembol olarak algılanmalarını sağlar.

"Arasat" hikâyesinde anlatımın kurgulanışı diyalogların yoğunlukta olması bakımından dikkat çekicidir. Rasim Özdenören'in toplumsal temalı hikâyelerinde anlatım tekniği olarak diyaloglar ön plana çıkarken bireysel temaların hâkim olduğu hikâyelerinde monologlar ve bilinç akışı yoğunluktadır. Arasat hikâyesinde anlatım,

[582]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 96.

gözlemci bakış açısına sahip hâkim anlatıcı, hikâyenin başkarakteri olan Ejder vasıtasıyla yansıtılan birinci şahıs çekimli anlatım ve diyaloglar vasıtasıyla kurgulanır. 89 sayfadan oluşan hikâyede anlatım süreci iki günlük zaman dilimini kapsar.

Hikâyede anlatım zamanı kronolojik bir düzende ilerlemez. İki günlük zaman dilimini kapsayan olay örgüsünün başlangıç noktasını Ejder'in pamuk tarlasında çalışan ırgatlardan birinin kızına tecavüz etmesi oluşturur. Olay örgüsündeki kronolojik düzen bozularak anlatıya Ejder'in suçlu olduğunu bildiren halanın söylemleriyle başlanır. Ejder, akrabasının evinden ayrılarak önce istasyona sonra eşinin ailesinin evine yönelir. Evde yaşananlardan sonra hikâye yapısında boşluk bırakılarak iki gün önceye, olayların yaşandığı zaman ve mekâna dönülür.[583] Gerilimi oluşturan suç eyleminin işlenmesinden sonraki olay dizgesi kronolojik olarak anlatılır. Ejder'in suç işledikten sonra tarladan ayrılarak akrabalarının evinde gitmesi, anlatıda dairesel bir zaman çizgisi oluşturur.

"Arasat" hikâyesi diyaloglar, monologlar ve gözleme dayalı anlatım teknikleriyle kurgulanmıştır. Hikâyede italik cümle yapılarının kullanımı hem anlatıcının değişimini hem de diyaloglardan monologlara geçişi sağlar. Hikâyede italik cümle yapısı kullanımının işlevleri şunlardır:

1. Anlatım arasında hikâye kişileri hakkında bilgi vermek:

"Onun görmesinden nereye kaçacaksın diye fısıldadı kadın *uzak hısımlarından biri küçüklüğünden beri hala demeye alışmıştı* kapıyı arkasından kapatırken."[584]

Rasim Özdenören'in birçok hikâyesinde italik cümle kullanımının temel işlevlerinden biri olay örgüsü, karakterler ya da mekânlar hakkında bilgi vermektir.

2. Hatırlanan söylemlerin aktarılması:

"Hala dediği uzak akraba kadını düşündü onun sözlerini hatırladı *işte öyle bir ân gelecek celâl perdeleri tarafından bir nida işitilecek ey mücrimler şimdi sizler ayrılınız"*[585]

Hatırlanan söylemlerin aktarımında italik sözcük yapısının kullanımının hem söylem kaynağının üslubunu ve sesini belirginleştirir hem de vasıtasız anlatımı üçüncü şahıs aktarımdan ayırır.

3. Hatırlanan söylemlerin hâkim anlatıcı tarafından dolaylı olarak aktarılması:

[583]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 17.
[584]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 7.
[585]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 9.

"acaba o zaman mücrimlerin safında mı yer alacaktı yoksa tövbe edenlerin hiç günah işlememiş gibi olacağı vaadi gereğince onlardan ayrılacak mıydı"[586]

Karakterin hatırladığı söylemlerin aktarımında üçüncü şahıs anlatım kullanılsa da iletinin taşıdığı özel anlamı vurgulamak ve söylemin içerdiği düşüncenin başkasına ait olduğunu bildirmek amacıyla italik cümle yapısı kullanılır.

4. Anlatıcı tipinin değişiminin ve karakterin düşüncelerinin yansıtılması sağlama:

"Eli kapının tokmağına giderken düşündü *gene karşıma çıkacak o tekinsiz şeyi görüyorum bakışlarında kim o diye bağıracak ite 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 tecessüsle bir kez daha yenilecek* tokmak vuruyor kapıya ve kapının mandalına bağlı ip arkadan geriliyor kapı açılıyor"[587]

Gözleme dayalı olay örgüsü hâkim anlatıcı tarafından aktarılırken anlatıcı tipinin değişimi italik cümle kullanımıyla sağlanır. Üçüncü şahıs anlatım, karakterin düşüncelerine ve iç monologlarına odaklanmaz. Cümle yapısındaki değişim, hem karakterin iç monologlarının ve düşüncelerinin yansıtılmasında hem de anlatıcı tipinin değişiminde bir vasıta işlevi taşır.

5. Aktüel zamanda karakterin odağından geri dönüşü ve geçmişte yaşananların yansıtılmasını sağlama:

"Allah belasını versin karımın dedi Ejder *görmeye gitmiştik onu babam anamla haber salmış bu kızla evlenmezsem bir daha yüzüme bakmayacakmış bir iki kez gittik kız evine ama hiç yanımıza gelmedi [...] bir seferinde elimi yıkamak için dışarı çıktığımda kızı sofada beklerken yakaladım Sabi seni bana alacaklar dedim"*[588]

Hikâyede iç odaklanmalar gibi geri dönüşler de italik cümle yapısıyla aktarılır. Karakter mâziye odaklanarak geçmişte yaşadığı kesitleri yansıtır. Hikâyede geri dönüş teknikleri sadece Ejder'in düşüncelerinin ve diyaloglarının aktarımıyla ön plana çıkar.

6. İç konuşmaların yansıtılmasında:

"[...] az önce gördüğü gölge belki de babası değildi öyleyse niçin gördü onu niçin niçin *canı cehenneme ben ne yapacağım şimdi sahi eve niye geldim bir şey vardı mutlaka bir şey vardı bir şey mi vardı bir şey var mıydı gidip Fahriyi göreyim tarlaya o gitsin yoksa çalarlar namussuzlar orda olmadığımı bir anlarlarsa"*[589]

[586]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 10.
[587]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 11.
[588]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 21.
[589]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 27.

“Arasat” hikâyesinde iç konuşmalar, Ejder’in çevresindeki şahıslar hakkındaki izlenimlerini, yalnız kaldığı ortamlarda ya da konuşmadığı anlarda kişilere dair çıkarımlarını, tahminlerini ya da öfkesini bildirir.

“Arasat” hikâyesinde diyalogların aktarımı dolaylı ve dolaysız söylemlerden oluşur. Hâkim anlatıcı tarafından aktarılan diyaloglar bazen de vasıtasız olarak hikâye kişilerinin söylemlerinden yansıtılır. Diyaloglardan oluşan pasajlarda karakterlerin üslup düzeyleri de dikkati çeker. Uzun hikâyenin özelliklerinden biri olan karakterlerin iç ve dış cepheleriyle ayrıntılı olarak yansıtılması, “Arasat” hikâyesinde diyaloglar ve kişilerin Ejder’e bakış açısıyla sağlanır. Ejder’in karakterinin yansıtılmasında toplumsal bakış açıları diyaloglar vasıtasıyla yansıtılırken karakterin ruhsal oluşumuna etki eden ve kötücül imgeye bürünmesine neden olan etkenler, iç monologlar ve geçmişe odaklanmalarla yansıtılır; bazen de yer yer karakterin söylemlerinden aktarılır. Karakterin sezdirilen suçluluk durumu hareketin ve eylemlerin sürekliliğiyle vurgulanır. Karakter intikam duygularıyla sürekli bilinçsizce hareket eder.

“Çatışma” hikâyesinde anlatım, hâkim anlatıcının gözlemci bakış açısı, karakterlerin diyalog ve iç monologları vasıtasıyla kurgulanır. 65 sayfadan oluşan hikâyede olay örgüsü gözlemci bakış açısıyla anlatılırken, karakterlerin alıntı yöntemiyle veya dolaylı olarak aktarılan diyalogları, düşüncelerin ve iç monologların birinci şahıs çekimli anlatımla yansıtılması, bakış açısının hâkim anlatıcıdan karakterlere aktarılmasını sağlar.

Hikâyede olay örgüsü kronolojik bir düzenle aktarılmaz; aktüel zamanda hastane mekânında başlayan anlatım, olay örgüsündeki son çizgiyi oluşturur. Şermin’in babasının av tüfeğiyle yaraladığı Sadık’ın bilincinden geçmişe dönülerek olay örgüsünün başlangıç noktası anlatılır. Henüz tam olarak bilinci yerine gelmemiş olan Sadık, Şermin’in sesi, içmeye çalıştığı çorbanın tuzsuz tadı ve çayın zihninde yarattığı imgelerle geçmişe döner. Geçmişe Sadık’ın bilinci vasıtasıyla odaklanılsa da olay örgüsünü hâkim bakış açısına sahip olan anlatıcı aktarır. Anlatıcı bakış açısı sırayla Sadık, Şermin, hala ve baba karakterlerine odaklanır.

Olay örgüsünün anlatımında özetleme tekniğinin yoğun olarak kullanımı dikkati çekmektedir. Sadık’ın Şermin’i fark etme ve ona ilgi duyma süreci, Şermin ile ilk buluşmalarından sonraki süreçler, aile içinde yaşanan çatışmalara rağmen ilişkinin ilerlemesi, “birkaç gün sonra” gibi belirsiz ifadelerle özetlenerek anlatılır. Hikâyede olay örgüsünün aktarımında söylemler vasıtasıyla oluşturulan özetleme tekniklerinin yanı sıra

yapısal özelliklerle de anlatının zaman ve olay örgüsünde boşluklar bırakıldığı vurgulanır. Hikâyenin akışında boşlukların bırakılması, zaman ve uzamın değişmesi, anlatımda belirli bir kesitin atlandığını, olay örgüsünün dikkati çeken noktalarının aktarıldığını gösterir.[590] Sadık'ın Şermin'in evine gelmesi ve bu ziyaretlerin bir süreklilik içinde devam etmesi özetlenerek anlatılırken Şermin'in babasının Sadık'ı vurduğu günün ayrıntılarıyla anlatılması, anlatımda özetlemelerin olay örgüsünün belirgin yönlerini vurgulamak amacıyla kullanıldığını gösterir.

Hikâyede hastane Sadık'ın bilinci vasıtasıyla anlatılır. Mekânın anlatımında görüntüler belirsizdir; hastanın henüz tam olarak yerine gelmemiş olan bilinci mekânı idrak edemez, "ak gölgeler", "ateş", "nabız, "pansuman" ve "kloroform" sözcükleriyle karakterin hastanede olduğu sezdirilir. Sadık, yarı açık bilinciyle Şermin'in sesini tanır ve anlatımda imgeler vasıtasıyla geçmişe dönülerek olay örgüsü aktarılır.

Hikâyede karakterlere ait monologların ve diyalogların kullanımı geçmişi aktarma, olaylar karşısında bakış açısını belirgin kılma, anlatıcı tarafından veya diyaloglarda belirtilmeyen kişisel özellikleri açıklama ve hikâyenin fikrî yönlerini temsil eden düşüncelerin karakterler tarafından bildirilmesi işlevleriyle kullanılır. Diyalogların aktarımında alıntılanan konuşma, dolaylı anlatım ve anlatıcı sesin yerini karakterlerin söylemlerine bıraktığı vasıtasız anlatım yöntemleri kullanılır. Geçmişin aktarımı ise eserde sadece Şermin'in Sadık'a çocukluğundan, annesini kaybedişinden, halasıyla yaşamaya başlayışlarından bahsettiği diyaloglarda ve Şermin'in halasının savunduğu inanca dayalı "doğru" anlayışının aktarımında ön plana çıkar:

> "'Babam bir hoca kadar 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 şartlandırdı, 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."[591]

Şermin'in halasının tüm söylemleri gelenek ve inanç nizamıyla kurulan bir düzenin savunuculuğu ve sözcülüğü etrafında şekillenir. Geleneksel ailede çatışmaya neden olan ana sorun Şermin'in bir erkek arkadaşının olmasıdır. Halanın neredeyse tüm söylemleri özlemini çektiği dünyanın hâlâ yaşanılabilir olduğunu ve yaşanması gerektiğini Şermin ve Sadık'a anlatmak amacıyla kurgulanır. Şermin ile hala arasındaki çatışma dünya

[590]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 120.
[591]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 125.

görüşü ayrılığından doğar. Geleneklerine sıkı sıkı bağlı olan Şermin'in babasının şiddete kadar ulaşan sert ve geleneksel tavrına karşılık hala, inanca dayalı bakış açısıyla ön plana çıkar. Babanın geleneklerine bağlı olmasına rağmen dile getirmediği bu bağlılık, yine halanın söylemleri ve iç monologlarıyla anlatılır:

> "[...] 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, [...] Tanrı bizi bağışlamayacaktır, öğretmediğimiz için bizi, öğrenmedikleri ve bilmedikleri için onları da."[592]

Söylemler ve iç monologlardan da anlaşıldığı gibi Şermin'in halası genç kızın yaşamını kendi zamanının değer yargıları ve gelenekleriyle şekillendirmek ister. Otoriter kimliğine rağmen yine de gençlere anlayışla yaklaşıp savunduğu dünya görüşünü onlara anlatmaya devam eden halanın öğretileri Sadık'ı etkiler. Şermin halasını anlamak istemese de Sadık halanın anlattığı dünyayı "pürüzsüz, çelişmesiz, namuslu" bir dünya, kadının kendisinin yaşayamadığı ama çocuklarının yaşamasını istediği "bir çeşit adanmış ülke" olarak görür.[593] Hala, düşünceleri ve söylemleriyle yaşanmamış da olsa yaşanması gereken bir hayatın savunuculuğunu üstlenir.

Hikâyede kişilerin tasvirleri ve karakter tahlillerinde diyalogların kullanımı Şermin vasıtasıyla gerçekleştirilir. Şermin, geleneğin katı kurallarını benimsemiş olan babasıyla bir tür nesil çatışması yaşar. Sadık ile sohbet ederken babasının kişiliğini anlatarak öznel bir baba portresi çizer. Şermin'in babasının kişiliğini anlatırken kullandığı cümlelerde yer yer anlatım kipinin değiştiği, söylemlerde birinci şahıs çekimli anlatımla ikinci şahıs çekimli anlatımın birlikte kullanıldığı görülür.[594] Sadık'ın hayatı, kendi söylemlerinden aktarılmaz. Hâkim anlatıcı tarafından bekâr evinin bulunduğu konumun tasviri yapılarak maddî durumunun kısıtlı olduğu vurgulanan Sadık'ın hayatı hakkındaki kısa bilgiler de Şermin tarafından aktarılır:

> "Yüksek okula gitmek için baba evinden ayrılmış, para kazanma zorunluluğu ortaya çıkınca okulla ilişkisini kesmek durumunda kalmış. Babası, hiçbir biçimde para yardımında bulunmamış, kendi babası kendisine nasıl davranmışsa o da kendi oğluna öyle davranmayı ilke bellemiş kendine, böylece çocuklarını bir çeşit başıboşluk içinde, yardımsız bırakmış, yaşamaya karşı sertleşsinler diye. Şimdi sanıyorum hiç bağıntısı kalmamış ailesiyle."[595]

---

[592]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 97.
[593]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 134.
[594]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 108.
[595]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 99.

Şermin'in, babasına Sadık hakkında bilgi vermek amacıyla kurduğu cümleler, Sadık'ın anlatılmayan yaşamına dair yüzeysel bilgiyi ve tenkide dayalı imaları içerir. Genç kız, Sadık'ın aile hayatından hareketle geleneğin/nesillerin birbirine aktardığı olumsuz tutumları tenkit eder. Sadık'ın kişiliğine dair birkaç ayrıntının hâkim bakış açısıyla yansıtılmasına karşın hayatı hakkındaki bilgilerin Şermin tarafından aktarımı, hikâyede her şeyin anlatıcı tarafından yansıtılmadığını, anlatım kadar diyalogların da işlevsel olarak kullanıldığını gösterir.

Hikâyede anlatıcı bakış açısından aktarılan düşünce ve duyguların kurgulanışında parantez ve iki çizgi arası cümle kullanımları dikkati çeker. Bu kullanımlar, olaylara ya da duygulara ilişkin ek bilgileri içerir. Karakterlerin duygu ve düşünce dünyalarının anlatımı, odaklanma vasıtasıyla sağlanır. Anlatıcının karakterlerin zihinlerinden geçenleri eş zamanlı olarak aktarımı, fikir ayrılıklarını ortaya koyar ve nesiller arası çatışmada her iki zihniyetin ayrı düşünce yapısının kıyaslanmasını sağlar. Eş zamanlı olarak aktarılan düşüncelerde hala, manevî değeri olan bir hayat biçiminin var olduğunu ve yaşanmaya değer olduğunu Şermin'e anlatmaya çalışırken Şermin, halasını ve babasını mutluluğu önünde bir engel olarak görür.[596] Her iki karakterin düşünce dünyasına eş zamanlı odaklanış, iki neslin düşünce farklılıklarını paralel bir çizgide ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir.

Anlatımda geri dönüşler karakterlerin diyalog niteliğindeki söylemlerinin yanı sıra odaklanmalarıyla da sağlanır. Bu odaklanmalarda karakterlerin söylem ve üslupları yerine bilinçleri ön plana çıkar ve mâzi, anlatıcı tarafından yansıtılır. Halasının yüzüne odaklanan Şermin, bu yüz vasıtasıyla geçmişe döner; annesinin öldüğü ilk günü, isyanını, yalnızlığını ve annesinin ölümüne alışma sürecini hatırlar.[597] Üçüncü şahıs anlatımın objektif bakış, iç odaklanma ve yansıtma özelliklerinin yanı sıra karakterlerdeki değişim ve üslubu vurgulayıcı özelliklerinin de olduğu görülmektedir. Anlatıcı, odasında Sadık olmasına rağmen Şermin'in tayyörünü rahatça çıkarmasına, saçlarıyla oynamasına ve küçük radyosunu ararken çekmecelerdeki çamaşırlarının yere dökülmesine dikkati çekerek genç kızın, ailesinin sahip olduğu zihniyetten çok daha farklı bir düşünce ve yaşam üslubu olduğunu vurgular.[598] Hikâyede bazı dolaylı ve dolaysız diyaloglar da Şermin'in zihin yapısının ailesinden ve Sadık'tan ayrılan yönlerini gösterir.

[596]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 114-115.
[597]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 115-116.
[598]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 131-132.

"Çatışma" hikâyesinde karakterlerin kimliklerini, bakış açılarını ve iç dünyalarını belirleyen en önemli unsurlardan biri anlatım tekniklerdir. Hikâyede anlatıma ve yapıya dayalı olarak özetleme tekniğinin kullanımı olay örgüsünde vurgulanmak istenilen temayı ön plana çıkaracak olan ayrıntılara odaklanmayı sağlar. Anlatımda karakterlerin bilinç ve söylemlerine yer verilerek olay örgüsündeki tekdüzelik kırılmış ve karakterlere dışarıdan yaklaşım zaman zaman yerini "ben" söyleme bırakarak anlatıma canlılık kazandırır. Eserde diyalogların kurgulanışı da hem nesiller arasındaki çatışmayı gösterme hem de karakterlerin kişilik özelliklerini belirgin kılma işlevine sahiptir.

"Çözülme" hikâyesinde anlatım hâkim anlatıcı ve birinci şahıs çekimli anlatım vasıtasıyla kurgulanır. Altı bölüm, 58 sayfadan oluşan hikâyenin birinci bölümü bir günün sabahının ilk ışıklarından akşam saatlerine kadar olan süreci kapsar. Hikâyede anlatı düzlemlerinin ayrımı italik yazı kullanımıyla belirginleştirilmiştir.[599] Aile içi çatışma, baba-oğul ilişkisindeki kopukluk nedeniyle birtakım kötü alışkanlıklar edinen Kerim'in iç konuşmaları, geçmişe odaklanmaları ve hikâyede gerilim unsuru olan cinayetin anlatımı italik cümlelerle ve birinci şahıs çekimli anlatımla yansıtılır. Hâkim anlatıcının işlevlerinin ise ev mekânına, ailenin diyaloglarına ve zamana odaklanma olduğu söylenebilir.

Anlatım, Kerim'in monologlarıyla başlar. Bu monologlar gerilim unsurunu oluşturan, olay örgüsünde düğüm noktası olan cinayetin karakterin iç dünyasında yalanlarla bastırılmasını işaret eder. Kerim'in monologlarının ve düşüncelerinin italik aktarımı, üçüncü şahıs anlatımın yanı sıra ikinci bir anlatı düzeyini oluşturur; anlatıcı ev atmosferini yansıtırken Kerim cinayet gecesi yaşananları düşünür.[600] Kerim'in iç monologlarından sonra anlatımda boşluk bırakılarak bakış açısında değişim sağlanır ve anlatım, birinci şahıs çekimli anlatıcıdan hâkim anlatıcıya aktarılır. Gözlemci bakış açısı vasıtasıyla aile -anne, meczup kız Keriman ve ölüm döşeğindeki baba- ve ev atmosferi yansıtılır. Kerim'in iç dünyasındaki gerilimin dış yansımaları, anlatıcının odağından karakterin tavırları ve oturuş biçiminin tasviriyle vurgulanır. Ev atmosferinde olumsuzluğun hâkim olduğunun vurgulanması da hâkim anlatıcının yaşanacaklara dair ipucu verdiğini gösterir.

[599]Ali Haydar Haksal, Kerim'in iç dünyasından yansıtılan cinayetin ve hâkim bakış açısıyla yansıtılan ev ve aile atmosferinin içi içe verilen iki ayrı hikâye olduğunu ve bu yapının *Gül Yetiştiren Adam* romanının habercisi olduğunu ifade eder. Bkz. Ali Haydar Haksal, "*Çözülme*", *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 66.
[600]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz yayıncılık, İstanbul 2014, s. 47.

Kerim'in aile bağlarındaki kopukluk ve babasına olan kini iç monolog tekniğiyle anlatılır. Hikâyede Kerim'in çocukluğu, babanın çocuklarına kötü örnek oluşu ve onlara sürekli şiddet göstermesi ve tüm bunlara bağlı olarak Kerim'in zamanla kötü alışkanlıklar edinmesi neden sonuç ilişkisi içinde yansıtılır. Baba, tüm servetini ziyan ederek ailesini muhtaç duruma düşürmüştür. Kerim'in bilinci vasıtasıyla aktarılan yakın geçmiş, cinayetin işlendiği gecedir. Gergin bir bekleyiş içinde olduğu görülen karakterin düşünceleri vasıtasıyla cinayet gecesi yaşananlar tüm ayrıntılarıyla aktarılır.[601]

Hikâyede diyalogların kurgulanışı, ailenin sosyal düzeyini göstermesi bakımından da önemlidir. Geleneksel tiplerden oluşan ailede anne, ölüm döşeğinde olan eşini bitkisel ilaçlarla tedavi etmeye çalışır. Hikâyenin birinci bölümünde geçmişe dönüşler Kerim'in bilinci vasıtasıyla sağlanırken annenin söylemleri de geçmişin aktarımını sağlar.[602] Annenin geçmişte babasından öğrendiği tedavi yöntemleriyle eşinin iyileşeceğine inanması ve bu yöntemlerin işe yaradığına dair geçmiş deneyimlerin aktarımı ailenin hem ekonomik hem de kültür seviyesinin ipuçlarını verir. Nitekim, hâkim anlatıcı da ailenin geçim sıkıntısına dikkati çeker.

"Çözülme" hikâyesinin ikinci bölümünde hâkim anlatıcının gözlemci bakış açısına ve diyaloglara dayalı bir anlatım söz konusudur. Evden ayrılarak Ragıp'ın kaldığı hana giden Kerim'in cinayete dair merak ettikleri, Ragıp'la arasındaki söyleşilerle açığa çıkar. Hikâyenin birinci bölümündeki iç odaklanma, monolog ve geri dönüş teknikleri ikinci bölümde görülmez; monologların yerini diyaloglar alır. Anlatım kronolojisinde diyaloglar vasıtasıyla sağlanan geri dönüşler, Ragıp'ın kendi geçmişini hatırlaması, babası, annesi ve aile hayatları hakkında kısa anekdotlar anlatması etrafında kurguludur.

Diyalogların kurgulanışı, karakterlerin hayat tecrübelerini ve bakış açılarını yansıtması bakımından önemlidir. Ragıp'ın insanı gözlemleyip tahlil edebilme yeteneğine sahip tecrübeli bir karakter olduğu, Kerim'in ise kötü alışkanlıkları olmasına ve adının cinayete karışmasına rağmen dürüst bir şahsiyete sahip olduğu diyaloglar vasıtasıyla vurgulanır. Diyaloglar, karakterlerin suç konusu etrafındaki gelişmeleri nakletmeleri kadar kendi şahsiyetlerini de yansıtmalarını sağlar.

Hikâyenin üçüncü bölümünde anlatım, hâkim anlatıcı ve diyaloglar vasıtasıyla kurgulanır. Sabah saatlerinde ev mekânında yaşananların anlatıldığı bu bölümde Kerim'in kız kardeşi Şaziye iki küçük çocuğuyla eşi tarafından sokağa atılır ve baba evine

[601]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz yayıncılık, İstanbul 2014, s. 54-56.
[602]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz yayıncılık, İstanbul 2014, s. 63.

sığınır. Evlenmeden önce sağlıklı bir kız olan Şaziye'nin evlendikten sonra sağlığının bozuluşu, eşiyle sürekli çatışma hâlinde oluşu, hastalık ve mutsuzluğun etkisiyle sinirli bir karaktere bürünüşü anlatıcının odağından yansıtılır.[603] Ev atmosferinde aile bireylerinin her birinin yaşadığı bunalımlar, çözülüşün işaretidir. Kerim'in tutuklanışı ile babanın ölüm anının eş zamanlı anlatımı da ailenin dağılışını işaret eder.

Hikâyenin üçüncü ve dördüncü bölümlerinde anlatım ağırlıklı olarak diyaloglar vasıtasıyla sağlanır. Üçüncü bölümde dolaylı ve dolaysız anlatımlardan oluşan diyaloglarla hem aile içi kesitler yansıtılır hem de annenin karakter özellikleri belirginleştirilir. Kendisi de eşi nedeniyle yıllarca huzursuz bir hayat yaşayan anne, kızının eşinden şiddet görmesine rağmen boşanmasını istemez.[604] Bu anlamda diyaloglar, karakterlerin kişisel özelliklerini, hayata bakış açılarını yansıtan birer vasıtadır. Dördüncü bölümde ise hükümet binasına götürülen Kerim, sorguya çekilir. Sorgulamanın yansıtıldığı diyaloglar kısa, net soru ve cevaplardan oluşmaktadır. Sorgulamada diyaloglar arasında özetleme yapıldığı, Kerim'in cinayet gününe dair yaşananları tüm ayrıntılarıyla anlattığı hâkim anlatıcı vasıtasıyla bildirilir.[605] Mehmet Maraşlıoğlu, Kerim'in itirafının bir zorunluluk değil tercih olduğunu vurgular; Kerim "içindeki tanrısal sese uyarak, kendini cezalandırmayı seçmiştir."[606] Diyaloglar vasıtasıyla oluşturulan gerilim atmosferi, Kerim'in cinayet gecesinde kullanılan bıçağın kendisinin olduğunu itiraf etmesiyle ruhsal bir çözülüşe dönüşür.

Beşinci bölümde anlatımın kurgulanışında sadece italik cümlelere yer verilmesi olay örgüsünün karakterin bilinci vasıtasıyla yansıtıldığını işaret eder. Anlatım, gözlemci bakış açısından karakter anlatıcıya döner. Kerim, hapishanede kendi düşüncelerine dalar ve hikâyenin sorgulama sürecinden tutuklama sürecine kadar gelişen olay örgüsünü anlatır. Kerim'in geçmişte yaşadığı olay kesitlerinin zihninde oluşturduğu imgeler, aktüel zamana ve mekâna bakışını etkiler. Karakter, sorgulama esnasında hüküm giymesine neden olan ifadelerinin nedenini açıklarken uzak geçmişe yönelir, çocukluk çağlarında yaşadığı bir tecrübe sonucu "ahır" imgesi "hapishane" imgesiyle bütünleşir.[607] Kerim, evden çıkarken babasının öldüğünü fark eden ablasının çığlığı vasıtasıyla geçmiş zamana gider ve onu dövdüğü günü, babası tarafından cezalandırılarak ahıra hapsedildiğini hatırlar ve ahır, karakterin zihninde hapis imgesiyle bütünleşir. Karakterin yıllar öncesine

[603]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 87.
[604]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 88.
[605]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 95.
[606]Mehmet Maraşlıoğlu, "Rasim Özdenören'in Öyküsünde İnsan", *Mavera,* S. 3, Şubat 1977, s. 55.
[607]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 96.

dair hatırlamaları, geçmiş zamandaki eyleminin cezasını tekrar tekrar ödemek istediğini gösterir gibidir. Kerim, cinayet suçuna ortak olduğu için değil; adeta yıllar önce ablasını döverken bunu yapmaktaki asıl amacını o zaman açıklayamadığı için bugün adalet karşısında suçunu itiraf eder ve kendini cezalandırır. Kerim'in ailesi hakkındaki düşünceleri ve bakış açısı, fertlerdeki çözülüşü yansıtır.

Hikâyenin son bölümünde gözlemci bakış açısı hâkimdir. Anlatıcı zaman kronolojisinde geri dönerek ev mekânına odaklanır. Ölen babanın cenaze hazırlıkları, gelenek ve âdetlere bağlı komşuluk ilişkileri ve annenin ruhsal çözülüşü anlatılır. Kerim'in sorgu sürecinde aynı zaman diliminde farklı mekânlarda yaşanan olaylar, iki farklı odaklanmayla yansıtılır. Annenin yaşadığı ruhsal çöküş, eylemleri vasıtasıyla vurgulanır.

3.3.2.Mekân

Rasim Özdenören'in uzun hikâyelerinde mekân, kısa ve minimal hikâyelerinde olduğu gibi dinamik bir yapı sergiler. Yazar, mekânı karakterler ve olay örgüsü için hem bir zemin hem de tarihi ve kimliğiyle sosyal psikolojik bir atmosfer olarak kurgular. Özdenören'in uzun hikâyelerinde mekân, olay örgüsü ve vurgulanmak istenilen düşüncenin somut bir temsilidir. Mekân, bazen anlatılmak istenilen fikri doğrulayan bazen sosyal tenkidi sağlayan yönleriyle ve psikolojik bir atmosfer olarak ön plana çıkar. Bu anlamda onun hikâyelerinde karakterlerin iç dünyaları ve eylemleri kadar mekân tasvirlerinin de önemli bir yeri vardır.

Kuyu hikâyesinde mekân olayların gelişimi için bir atmosfer sunarken aynı zamanda karakterin psikolojisini ve bilinçaltını yansıtan özellikler de taşır. "Arasat" hikâyesinde çeşitli yer adlarıyla Maraş olduğu vurgulanan mekân, olayların gelişimi için bir zemin olarak seçilirken "Çözülme" hikâyesinde ise mekân sosyal, ekonomik boyutları dikkati çeker. Özdenören'in büyük şehir olarak İstanbul'u belirli izlekler çevresinde ele aldığı tek uzun hikâyesi ise "Çatışma"dır.

Kuyu hikâyesinde ana mekân küçük bir kenttir. 33 bölümden oluşan hikâyede açık ve kapalı mekânların yanı sıra bilinçaltını yansıtan psikolojik mekânlar da dikkati çeker. Hikâyenin birinci bölümünde, karakterin kente tren yolculuğu vasıtasıyla ulaştığı belirtilir ve istasyon karanlık, ıssız özellikleriyle yansıtılır. Zamanın gece yarısı oluşu nedeniyle istasyon çevresi karanlık, belirsiz bir boşluk olarak tasvir edilir.

Kuyu hikâyesinde "istasyon", "yol" ve "yolculuk" izlekleri, karakterin hem fiziksel/maddî yolculuğunu hem de manevî yolculuğunu temsil eder. İstasyon ve yol, bir mekândan diğerine ulaşmada bir vasıta olduğu gibi karakterin dönüşümünde de etkili olan zaman-uzam birlikteliğini yansıtır. M. Bakhtin, yol kronotopunun olayların hem başlangıç noktasını hem de sonucunu kapsadığını işaret eder.[608] *Kuyu* hikâyesinde de yol izleği, karakterin arayış eyleminde harekete geçiş noktasıdır. Karakter yol vasıtasıyla aramakta olduğu tekkeye ulaşır, tekkeye ulaştıktan sonra iç çatışmalarının bir senteze ulaşması ve kazandığı manevî olgunluk, yine yol ve yolculuk bağlamında ön plana çıkar. Hikâyenin birinci bölümünde istasyonun önemli işlevlerinden biri de ulaşılmak istenilen mekânla karakter arasında bağlantı kurmasıdır. İstasyonun karakterin belleğinde "terkedilmiş" imgesi uyandırması dikkat çekicidir:

> "Çevrede hiçbir canlı yoktu. Şimdiye değin gördüğü en terkedilmiş istasyon belki de burasıydı. Daha önce yüzlerce küçük istasyon görmüş, o azıcık molalarda bile su, ayran ya da çörek, gazete gibi, insanın bir anda alıvereceği tutan bir takım şeyler satan çocuklar ortalığı şenlendirmişlerdi. Bu istasyonsa sanki dünyanın dışında kalan bir yerlerdeydi."[609]

Aktüel zamanda bulunulan istasyon, karakterin zihninde hareketlilik ve canlılık imgesi oluşturan diğer istasyon mekânlarından ayrılır. Mekânın "dünyanın dışında kalan bir yer" olarak nitelendirilmesi de onun diğer mekânlardan farklı bir konumda olduğunu gösterir. Mekânın münzeviliği ve karanlık oluşu, karakterin ruh hâliyle de bağdaştırılabilir.

İstasyon binasının önünde görülen alan, karakterde aşinalık duygusu uyandırır; küçük kentlerin klâsik mimarisi bu alana da hâkimdir. Karakter, aşinalık duygusuyla zihninde mekânın ayrıntılı bir krokisini oluşturur. Bu durum, karakterin birçok kentte bulunduğunu ve bulunduğu kentlerin genellikle hep aynı mimariye sahip olduğunu işaret eder. Karakterin kente giriş ve yürüyüş esnasında odaklandığı mekânlar, tahminler doğrultusunda anlatılır. Kentte yürüyüş, konaklanacak bir mekân arayışını işaret eder. Nereye gideceğini bilmeyen karakterin kente geliş amacını oluşturan "tekke", henüz nerede olduğu bilinmeyen, "aranan" mekândır.

İkinci bölümde mekân otel lobisidir. Karakter, üç kişilik bir otel odasına kaydını yaptırmak zorunda kalır. Üçüncü bölüme geçiş niteliği gösteren bu bölümde mekân

---

[608]Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar,* (çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 317.
[609]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 6.

üzerinde ayrıntılı bilgiler verilmez. Hikâyenin üçüncü bölümünde ise mekânda yine karanlık hâkimdir. Sessizlik ve karanlığın etkisiyle kapı ve su sesleri yoğunluk kazanır.

Kuyu hikâyesinde "yol" ve "yolculuk" izlekleri, karakterin bir kentten başka bir kente ulaşması ya da kent içi yolculukları dışında kişisel deneyimleri ve metafizik yönelimleriyle de ön plana çıkar. M. Bakhtin, kurmaca eserde yol kronotopunun tesadüfleri barındırmak için uygun olduğunu ifade eder.[610] *Kuyu* hikâyesinde de tesadüfler zinciri, yol vasıtasıyla kurgulanır. Karakter, bir gece vakti geldiği şehirde, tesadüf eseri gördüğü bir adam vasıtasıyla bir otele ulaşır ve olay örgüsündeki tesadüfler otelde de yaşanmaya devam eder.

Eserin dördüncü bölümünde mekânlar, aktüel zamandan geçmişe dönülerek karakterin bilinci vasıtasıyla yansıtılır. Aktüel zamanda tekkeye gitmek için geldiği kentte bir otel odasında uyumaya çalışan karakter, geçmişte bulunduğu iki oteli hatırlar. Her iki mekân da kadın ve cinsellik çağrışımlarıyla ön plana çıkar. Geçmişte bir tren yolculuğuyla gittiği kentte tanıdığı birinin vasıtasıyla ucuz bir otele dinlenmek için giden karakterin zihninde beliren imgeler, mekânın olumsuz özelliklerini yansıtır; ilk otel mekânı kösnüllükle bütünleşen kadın imgesiyle hatırlanır.[611] İkinci otel ise alt katında düğün salonu olduğu için karakterin huzursuz bir gece geçirdiği bir mekândır. Bu mekân elverişsiz şartlarının yanı sıra yine kadın imgesiyle yansıtılır.[612] Otel mekânların karakterin zihninde kadın ve cinsellik imgeleriyle belirmesi, aktüel zamanda bulunulan mekâna dair ipuçları verir. Hatırlanan mekânların taşıdığı izlekler, bulunulan mekânda yaşanacak olanları sezdirici bir işleve sahiptir. Nitekim, beşinci bölümde karakterin gece yarısı sığınmak için yerleştiği otelin, zihninde beliren diğer otel imgeleriyle birleştiği görülmektedir; beşinci ve altıncı bölümlerde mekân, sığınılan yer olma işlevinin yanı sıra Züleyha'nın odası vasıtasıyla "günah" imgesine bürünür.

Hikâyenin yedinci bölümünde otel, yapı özellikleriyle tasvir edilir ve Yusuf'un zihninde kalıcı bir imge oluşturur. Otel ahşap ve eski bir yapıdır. Tahtalarının arasından rüzgâr uğultuları duyulmaktadır. Otel mekânının objektif olarak algılanmasına rağmen kent imgesi ruhi sarsıntıyı işaret eder:

> "Bu kenti artık hiç unutmayacaktır: şiddetli bir deprem sonunda yıkılmış, yerle bir olmuş, bırakılmış, insansız bir kent olarak, belki eski bir ahşap motel halinde yaşayacaktır belleğinde: gündüz göreceği

[610]Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar,* (çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 317.
[611]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 18.
[612]Rasim Özdenören, *Kuyu,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 19.

> asfalt caddeler, yeni yapılar, ışıklı, renkli vitrinler, zengin çarşılar, iş hanları, pasajlar, ordaki kuyumcular, bereketli arasa, bunların hiçbiri hiçbir şey değiştirmeyecektir o bırakılmış, ıssız ve yalnız kent izlenimini."[613]

Kent, karakterin amacından sapması sonucu ruhunda sarsıntı oluşturan kötü bir imgeye bürünür. Yusuf'un kente gelme amacı, arınmayı temsil eden "tekke"ye ulaşmaktır. Karakterin "günah" imgesiyle bütünleşen otel mekânında Züleyha ile birlikte olduktan sonraki mekân algısı "karanlık" ve "yalnızlık" durumlarıyla açıklanır. Henüz göremediği kent hakkındaki tasavvurları da mekânın psikolojik algılarla şekillendiğini göstermektedir.

Sekizinci ve dokuzuncu bölümlerde mekânın anlatımı önemli bir yer tutmaz. Aktüel zamanda otel odasında bulunan karakterin bilincinde "kadın" imgesinin oluşumu kesitler hâlinde yansıtılır. Hâkim anlatıcının karakterin bilincine odaklanarak aktardığı kesitlerde hatırlanan mekânlar ön plana çıkar. Bu mekânların biri karakterin on dört yaşındayken bir kadınla erkeği gözetlediği kapalı mekân, diğeri ise bir kasabadır. Hatırlanan mekânlar, kadın imgesinin yansıtılmasında dekoratif bir unsurdur.

Onuncu bölümde mekân rüya atmosferi çevresinde yansıtılır. Rüyada iki ayrı mekân vardır. Birinci mekân, soyut bir atmosfere sahiptir. Yusuf, "uzaklarda bir suyun prizmalarından yansıyan"[614] renkler vasıtasıyla adeta uzay atmosferine yükselir, burçlar arasında dolaşır. Mekânın anlatımı aynı zamanda Hz. Yusuf (a.s) kıssasının rüya izleğiyle benzeşir. İkinci mekân bir vadidir. Vadinin anlatımında kullanılan nitelemeler, mekânın olumsuz yönünü işaret eder. Vadinin soyut bir mekân olduğu, anlatıcının iki çizgi arasındaki söylemleri vasıtasıyla vurgulanır:

> "Burası neresi? Bunu kim anlayabilir? Kim bilebilir? -gökyüzünde bir bataklık: evrenin ilençlenmiş bir bölgesi.. yeryüzünden izler taşımasına karşılık yeryüzünde olmayan bir yer.. yerle gök arasında.. belki yerin içlerinde iç derinlerinde diplerinde.. şimdi bu suda (iğrenç şırıltılarını işittiği bu suda) mı gusledecek?- "[615]

Mekânın soyut bir boyutta yer aldığının belirtilmesi hem olay örgüsünün rüya atmosferinde yaşandığını hem de mekânın "manevî kirlilik"/"günahkârlık" duygusunu pekiştirici sembolik bir yer olduğunu vurgulamak için kullanılır. Nitekim mekân, "ateş" unsurunun belirmesiyle cehennem imgesine dönüşür.

---

[613]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 29.
[614]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 41.
[615]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 42.

On birinci bölümde otel, karakterin gördüğü rüyanın etkisiyle kaçınılması gereken mekâna dönüşür. Rüya düzeyinden bilinç düzeyine geçen karakter, düşsel mekân atmosferinden kurtulamaz; nesnel mekânda da rüya mekânının izlerine rastlar ve otel odasını terk etmeye karar verir. On ikinci bölümde mekân, Yusuf'un pişmanlık ve affedilme ümitlerinin yoğunlaştığı camidir. Cami avlusu, karakterin yaşadığı ruhsal bunalım ve iç hesaplaşma anında karşılaştığı bir adamın söylemleriyle bir "eşikte olma" durumunu işaret eder. M. Bakhtin eşik kronotopunun "yaşamda bir dönüm noktası" olduğunu ifade eder.[616] Yusuf, gizemli şahsın söylemleri vasıtasıyla tekkeye gitmeye karar verir; içsel bir dönüşüm yaşamaya başlar. Kentin anlatımında tasvirlere yer verilmez; karakterin perspektifinden görülen mekânlar "kuyumcu", "iş hanı" gibi tek kelimelik açıklamalara belirtilir. On üçüncü bölümde ise mekân kentin hamamıdır. Hamam, tasavvufî temanın maddî yönünü işaret eder; Yusuf, maddî anlamda kirlerinden arınır ama manevî kirlerin su ile arınmayacağının bilincindedir.

On dördüncü bölümde anlatım, kabristan üzerinde odaklanır. Yusuf, kentin tanımadığı sokaklarında ilerlerken yolu bir mezarlığa düşer. Mezarlık, karakterin tekkeye gitmek hususundaki tereddütlerinden sıyrıldığı yerdir. Nakşibendi müritlerinden Abdullah'ın mezar taşını gören Yusuf, cami avlusundaki adamın kendisine söylediği sözleri hatırlar ve "bağlanmaya" karar verir. Mezarlık mekânı, "ölüm" düşüncesiyle ön plana çıkar; Yusuf mekâna odaklanarak hayat ve ölümün süregelen dengesi üzerinde düşünür.

On altıncı bölümde mekân kavramsal anlamıyla yansıtılır. Kendini hiçbir yere ait hissetmeyen karakter, gittiği her yeri "sılası" olarak benimsemiştir.[617] Karakterin özlediği ifade edilen mekânlar, somut ve özel nitelikleriyle anlatılmaz. On yedinci bölümde Yusuf'un mekân algısında anlam karmaşası yaşadığı vurgulanır; karakter nerede olduğunu ve ne amaçla orada olduğunu unutur ya da mekâna dair düşüncelerini yok sayar.

On sekizinci bölümde mekân vurgusu yapılmazken on dokuzuncu bölümde karakterin hâlâ mezarlıkta olduğu vurgulanır. Yirmi ve yirmi ikinci bölümler arasında mekân, geçmiş yaşantının dekoru olma işleviyle yansıtılır. Yusuf, sokakta gördüğü bir genç kıza âşık olmuş ve ilişkileri başladıktan sonra onu bekâr odasına çay içmeye davet etmiştir. Mâzinin aktarıldığı bu bölümlerde mekân, dekoratif bir işlev taşımaktadır.

[616]Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar,* (çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 322.
[617]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 59.

Ayrıca Yusuf'un bir bekâr evinde kalması da hayatı hakkında ipuçları verir. Genç kız ise öğrenim için geldiği kent/şehirde bir yurtta kalmaktadır.

Yirmi üçüncü bölümde aktüel zamanda karakterin hâlâ bulunmakta olduğu mezarlığa odaklanılır. Bir cenazenin defnedilmesi esnasındaki düşünce ve söylemler, "ölüm" imgesiyle bütünleşmiş olan mekânın anlamını derinleştirir. Yirmi dördüncü bölümde aile hayatını işaret eden ev vurgulanır. Yusuf'un bir evi ve ailesi vardır fakat o, kendini hiçbir zaman ailesine ve evine bağlı hissetmemiştir.[618] Aileyi temsil eden ev imgesi, özlenen ve olumlu yönleriyle hatırlanan bir mekân değildir.

Yirmi beşinci bölümde geçmiş zamanda bulunulan bir kent anlatılır. Mekân "çamur", "kirlilik" ve "cam kırıkları" ile doludur. Mekânın anlatımında ironi hâkimdir:

> "Üzerine çamur sıçratarak yanından geçen at arabalarına aldırış etmiyor o arabalara bağlı atların asla kişnemediğini düşünüyor sonradan o atların kıçına torba bağladılar bunu kendisinin de oy verdiği bir belediye başkanı akletti kentleri böylece at fışkısından kurtuldu ama gene de pislik ve kirlilik her yan sarmış gibiydi [.]"[619]

Hatırlanan mekânda tren ve istasyon izlekleri sembolik anlamlar taşır. Kirliliğin hâkim olduğu kentte istasyonlar ve makasçılar "kör"dür. Mekânın ve makasçıların "kör" olarak nitelenmesi, nereye gideceğini bilemeyen karakterin ruh dünyasını işaret eder. Tren ve istasyon kaçış duygusunu imler.

Yirmi altıncı bölümde mekân, sembolik ve soyut bir alan olan "kuyu"dur. Kuyu, karakterin hem ruhsal çıkmazlarını hem de çıkış noktasını işaret eder. Dibinde sıçanlar bulunan mekânın tek çıkış noktası göğe doğru yükselen boşluktur. "Kuyu", karakterin kurtulmak istediği olumsuzlukları temsil ederken gökyüzü, yücelmeyi ve metafizik tecrübeyi temsil eder. Kuyudan kurtuluşun tek yolu, metafizik tecrübeden geçmektir.

Yirmi yedinci bölümde mekân ön plana çıkmazken yirmi sekizinci bölümde ise aktüel zamanda bulunulan mekân, mezarlıktır. Bu bölümde, hikâyenin yirmi üçüncü ve yirmi sekizinci bölümleri arasındaki mekânların uyku/bilinçdışı bir düzlemde yansıtıldığı sezdirilir. Karakter, bir mezar üzerinde uyuyakalmıştır. Mezarlıkta bilinçdışı tecrübeyle aydınlanır, tekkeye gitmek için yola çıkar.

Yirmi dokuzuncu ve otuzuncu bölümlerde mekân tekkedir. Tekke, anlatıcının bakış açısından yansıtılır. Mekân, ayrıntılarıyla anlatılmaz; sadece geniş bir salon olduğu ifade

[618]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 81.
[619]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 83.

edilir. Tekkenin işlevi, karakterin manevî aydınlanma yaşaması için gereken ortamı sunmaktır. Otuz birinci bölümde mekân, Yusuf'un kente ilk girişinde kaldığı otel, otuz ikinci ve otuz üçüncü bölümlerde ise trendir.

"Arasat" hikâyesinde mekân Maraş'tır. Çarşıbaşı, Kayabaşı ve Arkbaşı gibi mekânlarla şehir somutlaştırılır. Hikâyede iç ve dış mekânın anlatımı, olay örgüsünde bir dekor işlevi görür. Rasim Özdenören'in toplumsal temalı birçok hikâyesinde mekân, olumsuz ekonomik şartları ve geleneksel yaşam biçimleriyle ön plana çıkarken "Arasat" hikâyesinde olay örgüsünün arka planı olarak yer alır. Hikâyede iç ve dış mekânlar Ejder'in perspektifinden nesnel ve psikolojik yönleriyle yansıtılır. Mekânın psikolojik bakış açısıyla yansıtımı, Ejder'in suç eylemini belirgin kılar:

> "Arka sokaklardan yürürken istasyona doğru gidiyordu kalenin gölgesi heyula gibi evlerin çinko çatılarına düşmüştü tahta kapıların ardından fısıltılar bağrışmalar duyuluyordu [.]"[620]

Kalenin tasviri, Ejder'in işlediği suçtan sonra yaşadığı psikolojik durumu işaret eder. Karakterin mekâna bakış açısı, hâkim anlatıcının mekânı tasvir ederken kullandığı sözcüklerle sezdirilir. "Heyula", "umacı", "çirkef sularıyla yunmuş duvar dipleri", "ahır" gibi niteleyici ifadeler, karakterin mekâna bakış açısında olumsuz duygu ve düşüncelerin hâkim olduğunu gösterir. Mekân, halanın evinden çıkıp istasyona doğru ilerleyen Ejderin perspektifinden kesitler hâlinde yansıtılır. Mekânı oluşturan her unsur, karakterin iç dünyasında yabancılık hissi ve kaçış duygusu uyandırır.[621] Bu duyguyu güçlendiren temel neden suçluluktur.

Çarşıbaşı, şehrin yerlilerinin olmadığı bir otogar mekânıdır. Mekân, ayrıntılarıyla anlatılmaz. Nereye gideceğini, ne yapmak istediğini bilmeyen karakter, eşinin ailesinin şehrin uzak bir semtinde bulunan evine gider. Evin bulunduğu semt, Ejder'in bakış açısından önceki ve sonraki görünümleriyle kıyaslanır. Önceden marul tarlalarıyla kaplı, kimsenin uğramadığı mekânda şehrin büyümesiyle birlikte evler inşa edilir ve mekân "yapay, iğreti" bir görünüm kazanır.[622] Ejder'in eşi Sabiha'nın baba evinin bulunduğu konum, dış mekân ve iç mekân özellikleriyle tasvir edilir. Ev mekânı tüm unsurlarıyla karakterler ve olay örgüsü için bir zemindir. Mekân, eşya ve mimari unsurlarıyla karakterlerin iç dünyaları veya bakış açılarıyla herhangi bir yönde bağdaşım göstermez. İki katlı evin bahçesindeki bakımsızlık, iç mekânda da hâkimdir.

---

[620]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 7.
[621]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 8.
[622]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 11.

Ejder'in uzak akrabalarından biri olan halanın evi, suç işledikten sonra nereye gideceğini bilemeyen karakter için sığınak mekânıdır. Ejder'in bu eve sığındıktan sonra iki gün aralıksız uyuması, hem suç mahallinden kaçarak güvenli bir mekâna sığınmayı hem de psikolojik kaçışı işaret eder. Pamuk tarlaları, suçun işlendiği mekân olarak yansıtılır. Tarla, on civarı çadırın bulunduğu ve elli civarı ırgatın çalıştığı bir mekândır.[623] Mekânın anlatımında hiçbir ayrıntıya yer verilmez; Ejder'in gece vakti kendine ve arkadaşına hizmet eden bir ırgat kızına tecavüz etmesiyle suç mahalli olarak ön plana çıkar.

"Kayabaşı" mekânı çalgı sesleriyle yansıtılır. Eğlencenin devam etmesi karaktere zamanın henüz çok geç olmadığını işaret eder. "Abdallar Mahallesi" de eserde eğlence mekânıdır. Mahalledeki evlerin dış görünümü mekânda fakirliğin hâkim olduğunu gösterir. Ömer Lekesiz'e göre Abdallar Mahallesi Ejder'in olumsuz davranışlara itilme sürecini, gazino ise ahlaki ve moral değerlerinin tükenişini ve ölümcül sonunu göstermektedir.[624] "Gülbahar" adlı bir kadınla anılan mekân da şehrin eğlence mekânlarından biridir. "Arkbaşı" ise nereye gideceğini bilemeyen karakterin rastgele yöneldiği bir kır mekânıdır. Sarhoş olan Ejder, bu mekânda kendinden geçmekten korkar ve yönünü değiştirir. Ejder'in ıssız kırlara yönelmekte tereddüt etmesi karakteri ve eylemleriyle tezat oluşturur. Her yere bilinci dışında sürüklenerek giden karakterin Arkbaşı'da korku duygusuna kapılması dikkat çekicidir. Nitekim Ejder, tecavüz ettiği Elif'in akrabaları tarafından Arkbaşı'nda boğazı kesilerek öldürülür.

"Çatışma" hikâyesinde mekân, karakterler ve olay örgüsü için bir zemin oluşturur. Karakterlerin ruhuna etki etmeden, bakış açılarını yansıtan sembolik bir özelliğe bürünmeden somut varlığıyla bir anlatı dekoru işlevi görür. Hikâyede hastane, Şermin'in baba evi ve Sadık'ın bekâr evi kapalı mekânları oluştururken ayrıntılı tasvirlerle anlatılan semt, tasvir unsurlarından da anlaşıldığı üzere Eyüp'tür. Yaralı Sadık'ın bilincinden yansıtılan hastane, somut bir görünüm teşkil etmez. Henüz bilinci yerine gelmemiş olan karakterin görüntüler vasıtasıyla zihninde beliren imgeler, mekânın algılanmasını sağlar. "Ak çarşaflar", "ak giysiler", "ateş", "nabız", "pansuman" ve "kloroform" gibi ifadeler, karakterin yarı açık bilincinden mekân atmosferinin yansımalarıdır.[625] Mekânın belirsiz anlatımı, Sadık'ın bilinç düzeyiyle ilişkilendirilebilir. Sadık'ın yarı açık bilincinden yansıtılan ikinci mekân konfeksiyon mağazasıdır. Mağaza, çalışanlara sunduğu iş

[623]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 18.
[624]Ömer Lekesiz, "Arasat'ta", *Mavera,* C. 8, S. 86, Ocak 1984, s. 29.
[625]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 79-80.

imkânlarıyla ya da tasvire dayalı bir anlatımla yansıtılmaz; mağazanın konumu, Sadık ile Şermin'in yakınlaşması açısından önem taşımaktadır. Konfeksiyon mağazası Sadık'ın çalıştığı Doğan Ticarethanesi'nin tam karşısında, ticarethane ile aynı kat aralığında bulunmaktadır. Bu anlamda iş yeri mekânlarının karakterleri yakınlaştırıcı işleviyle ön plana çıktığı düşünülebilir.

Sadık'ın evi, eşyanın nitelikleriyle ön plana çıkar. Tek penceresi çöplük olarak kullanılan bir arsaya bakan bekâr odasında yaşayan Sadık'ın maddî durumu eşyanın soluk, adi, eskimiş ve aşınmış çehresi vasıtasıyla vurgulanır.[626] Tek başına hayata tutunmak zorunda olan Sadık'ın hayatına dair ayrıntılar kendi söylemlerinden yansıtılmaz, eşya vasıtasıyla vurgulanır.

Şermin'in aile evinin bulunduğu mekân, bir varoş mahallesidir. Ev içi tasvirleri yoğun bir nitelik göstermese de ailenin oturduğu mekân, semt olarak çeşitli izlekleriyle yansıtılır. Mekânın yoksulluğu imleyen görünümü, Şermin'in odağından yansıtılır.[627] Şermin'in odası özenle düzenlenmiş temiz bir mekândır; fakat anlatıcı ses mekânın sıkıntılı, zarafetsiz bir görünüm sergilediğini ve eşyada eskimişliğin, yıpranmışlığın hâkim olduğunu belirtir. Evin dış görünümü ile iç görünümü, eskimişlik ve yıpranmışlık hususunda benzerlik gösterir.

Hikâyede iş yerinin bulunduğu açık mekân iş dönüşü saatlerinde kalabalığın oluşturduğu atmosfer vurgulanarak yüzeysel bir biçimde anlatılırken Şermin ve ailesinin oturduğu semt ayrıntılı olarak tasvir edilir. Çeşitli izlekler vasıtasıyla Eyüp[628] olduğu vurgulanan semt, yoğun olarak "koku" imgesi etrafında tasvir edilir. Kokunun kapladığı mekânın tasvirinde ahşap evler ve mezar taşları dikkati çeker. Sevilerle süslü mezarlık tepesi, Pierre Loti'yi çağrıştırır. Mekânda hissedilen ağır koku çevresinde semt insanlarının yaşamları, bu kokuyu algılayışları ve kokunun mevsimsel olarak mekân üzerinde yarattığı atmosfer, anlatıcı vasıtasıyla nakledilir.[629] Nitekim, Şermin'in babasının odağından yansıtılan cami avlusundaki gövdesi oyulmuş yaşlı çınar ağacı ve leylekler, mekânın Eyüp olduğuna somut bir delildir.

[626]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 83-82.
[627]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 103.
[628]Rasim Özdenören, "Çarpılmışlar" hikâyesinde mekânın Eyüp olduğunu şu cümlelerle açıklar: "Çarpılmışlar" öyküsünde kullanılan mekân gene Eyüp mekânıdır. Dışarıdan gelip, İstanbul'a yerleşen insanlardan bahsediyor, Sadık ve Şermin diye bir kızla bir oğlan vardır. Anadolu'dan geliyorlar Eyüp'e yerleşiyorlar." Bkz. Lemara Abibulayeva, *Rasim Özdenören ve Feodor Dostoyevski Arasında Tahkiye Anlayışı Bakımından Bir Karşılaştırma*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2006, s. 165.
[629]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 120-122.

"Çözülme" hikâyesinde ana mekân şehirdir. Kerim ve ailesinin kaldığı kale dibindeki gecekondu mahallesinde bulunan ev, cinayetin işlendiği şehir dışındaki kumar oynanan mekân, Ragıp'ın kaldığı han odası, hükümet binası ve hapishane olay örgüsüne zemin oluşturan mekânlar olarak ön plana çıkar. Hikâyenin birinci bölümünde mekân, Kerim ve ailesinin evidir. Ev mekânı ailenin ekonomik durumunu yansıtan, yoksulluğun hâkim olduğu bir atmosferle anlatılır. Yer yatağı, gaz ocağı ve perdesiz kirli pencereler bu atmosferi belirginleştirir. Cinayet mekânı ise Kerim'in bilincinden yansıtılır. "Seferin evi" olarak anlatılan mekân şehrin dışında, bahçeli ahşap bir evdir. Kerim, arkadaşları Ragıp ve Şadi bu mekânda "arabacı" olarak adlandırılan biriyle oynadıkları kumarda her şeylerini kaybederler. [630] Mekânın şehrin dışında, yerleşim yerlerinin çok az ve zamanın gece vakti oluşu cinayetin işlenmesini kolaylaştırır.

Hikâyenin ikinci bölümünde mekân, Ragıp'ın kaldığı eski bir han odasıdır. Han, eskiden şehrin merkezi olan bir alanda, terk edilmiş, bir kısmı yıkık bir taş yapıdır. Yapının yıkılmamış olan bölümleri esnaf tarafından iş yeri olarak kullanılır, bazı odalarında da esnaftan bekâr kimseler oturmaktadır.[631] Ragıp'ın kaldığı han odası, eserin birinci bölümündeki ev mekânı gibi dekoratif işleviyle ön plana çıkar ve Ragıp'ın maddî durumunu, karanlık kişiliğini yansıtır.

Kronolojik bir anlatımla olay örgüsü nakledilen hikâyenin üçüncü bölümünde mekân, yine Kerim ve ailesinin yaşadığı evdir. Bu bölümde mekân olarak ev, eşinden şiddet gören Şaziye ve çocukları için sığınak olurken aile fertlerini çevreleyen ruhsal ve fiziki bunalımlar, dağılışın ifadesidir.

Dördüncü bölümde ise mekân, karakterin sorguya çekildiği hükümet binasıdır. Bina, şehirdeki konumu, mimari özellikleri ve anlatıcının öznel yorumlarıyla tasvir edilir.[632] Ev, karakter ve aile bireylerini çevreleyen saklayıcı/barındırıcı özellikleri yansıtırken hükümet binası karakterde yalnızlık ve çaresizlik hisleri uyandırır.

Beşinci bölümde mekân hapishanedir. Hapishane, karakter ya da anlatıcının bakış açısından tasvir edilmese de "hapishane" imgesi, karakterin zihnindeki "ahır" imgesiyle bütünleşir. Geçmiş yaşantı kesitlerini hatırlayan karakter, yıllar önce ablasını dövdüğü için babası tarafından ahıra kilitlenmiştir. Ahır, karanlık ve çeşitli tehlike unsurlarıyla korku atmosferi oluşturur ve imgesel olarak karakterin bilincinde daima "mapushane" ile

[630]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 54-55.
[631]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 67.
[632]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 91.

bütünleşir. Hükümet binasına gelirken babasının öldüğünü fark eden ablasının çığlığını duyan karakter, bu çığlık ile haksız yere ablasını dövdüğü geçmiş güne geri döner, aktüelde işlenen suç ve ceza, adeta karakterin geçmişteki suçu ve cezasıyla yer değiştirir.

Hikâyenin son bölümünde mekân olarak ev, bulunduğu konum ve toplumun bu konumdaki yerleşik mekânlara bakış açısı vurgulanarak anlatılır. "Kale dibi" denilen bir mekânda konumlanmış olan evler, mimari özellikleriyle bir gecekondu mahallesini çağrıştırır. Gecekondu mahallesi, komşuluk ilişkileriyle geleneksel bir atmosfer oluşturur fakat toplumsal bakış açısı, geleneksel ve fakir bir hayatı temsil eden "Kale dibi" mekânını öteler.[633] Kerim'in ailesinin evi de "Kale dibi" mekânında bulunmaktadır. Ailenin maddî imkânsızlığı, evin konumuyla vurgulanır.

3.3.3.Zaman

"Kuyu" hikâyesinde bir gece saat 01:00 civarında tanımadığı bir kente gelen Yusuf'un aktüel zamanda anlatılan tecrübesi iki gece ve bir günü kapsar. 33 bölümden oluşan hikâyenin birinci bölümünde zaman, gece yarısıdır. Tren yolculuğuyla kente gelen karakterin bilinci vasıtasıyla saatin 01:00 olduğu vurgulanır. Hikâyede zaman dilimi, tahminî olarak belirtilir. Zamanın gece yarısı oluşu, mekânın teşhis edilmesinde engel oluşturan bir unsurdur. İlk defa geldiği bir kentte nereye gideceğini bilemeyen karakter, zamanın geç olması nedeniyle ulaşması gereken "tekke" mekânına ulaşamaz.

İkinci ve on birinci bölümler arasında zaman, karakterin otel odasına yerleşmesini ve iç odaklanma sürecini kapsar. Hikâyenin dördüncü bölümünde zaman, aktüel süreçten geçmişe odaklanma vasıtasıyla yansıtılır. Karakterin başka bir kente yaptığı bir yolculuğun ve mekân arayışının anlatıldığı bu bölümde hatırlanan geçmiş, bir güne yakın bir zaman dilimini kapsar. Gece yarısı otel mekânında geçen süreç, Yusuf'un Züleyha ile birliktelik yaşama eşiğini işaret eder.

Hikâyenin yedinci bölümünde zamanın belirlenmesini sağlayan herhangi bir unsur bulunmamakla birlikte odada yatan kişilerin hâlâ uyumakta oluşu gece yarısı vaktini gösterir. Sekizinci bölümde ise karakterin bilincinden geçmiş zamana dönülür. Aktüel zaman hâlâ gece yarısıdır. Dokuzuncu bölümde aktüel zaman ve karakterin bilinç düzeyinden uyku düzeyine geçiş süreci anlatılır.

[633]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 98.

Hikâyenin onuncu bölümünde rüya zamanı anlatılır. Rüya zamanı, karakterin bilinçaltının yansımalarını gösterir ve bildirici nitelikleriyle ön plana çıkar. On birinci bölümde ise rüya zamanından aktüel zamana geçiş söz konusudur. Karakterin rüya atmosferinde yaşadığı gerginlik, bilinç düzeyine ulaştığında da devam eder. Aktüel zamanın hâlâ gece yarısı oluşu, henüz sabah ezanının okunmamış olması ve mekânın karanlık oluşuyla vurgulanır.

On ikinci bölümde zaman sabah vaktidir; ezan okunmuş ve kent aydınlanmıştır. On üçüncü ve on dördüncü bölümlerde zamanı imleyen hiçbir unsur yoktur. On beşinci bölümde ise zaman vurgusu anlatıcının aktarımlarıyla belirginleşir. Zaman kuşluk vaktidir.[634] On altıncı bölümde zaman, önce ile sonranın içi içe oluşuyla anlatılır. Karakterin zaman algısındaki karmaşa, "şimdiki geçmiş"[635] olarak ifade edilir. On yedinci bölümde ise zaman, "gün" kavramıyla açıklanır. Anlatıcı ses, günün "darmadağın" geçeceğine dair yorumsal ifadelerde bulunur.

On sekizinci bölümde akşam, tövbe zamanını işaret eder. Yusuf, nefsinin telkinleriyle tövbe etmek için akşama kadar vakti olduğunu düşünür ve kadınla sembolleştirilen "günah"a tekrar ulaşmayı arzular. On dokuzuncu bölümde zamanın öğle vakti olduğu "güneş ışıkları" vasıtasıyla belirtilir.

Hikâyenin yirmi ve yirmi ikinci bölümleri arasında zaman, karakterin çocukluk ve gençlik dönemlerinin anlatılmasıyla kurgulanır. Hikâyede geçmiş zamanın anlatımı kesin zaman çizgileriyle belirtilmez. Yusuf ile âşık olduğu genç kız arasındaki ilişki, iki günlük bir zaman dilimini kapsar.[636] Hikâyenin üç ayrı bölümünde anlatılan duygusal yaşantının kapsadığı süreç özetlenerek aktarılır. Yirmi üçüncü bölümde aktüel zamana geri dönülür.

Yirmi dördüncü ve yirmi beşinci bölümde zaman, aktüel zamandan geçmişe dönülerek hatırlanan ilişkinin yansıtıldığı süreci kapsar. Zaman, kapsam olarak net bir süreci işaret etmese de Yusuf'un âşık olduğu genç kızı ikna etme çabaları, bu çabaların sonuçsuz kalması ve reddedilmiş olmanın etkisiyle yaşadığı psikolojik süreç, hatırlanan kesitin uzun bir zaman dilimini kapsadığını işaret eder. Yirmi altıncı bölümde rüya zamanına odaklanılır. Yirmi yedinci bölümde ise zamanı işaret eden herhangi bir unsur bulunmaz.

[634]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 57.
[635]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 59.
[636]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 76.

Yirmi sekizinci bölümde zamanın ilerlemiş olduğunu bildiren unsurlara yer verilmese de karakterin tekkeye ulaşmak için kentte arayışa geçmesi, akşam vaktine yakın bir zamanı işaret eder. Nitekim tekkeye ulaşılan yirmi dokuzuncu, otuzuncu ve otuz birinci bölümlerde zaman gecedir. Otuz ikinci ve otuz üçüncü bölümlerde ise zaman, Yusuf'un tren yolculuğuyla kentten ayrıldığı sabah saatleridir.

"Arasat"[637] hikâyesinde olay örgüsü iki günlük zaman dilimini kapsar. Zamanın anlatımında gece, suç ve ölüm ile birleşir; ay ışığının aydınlattığı bir gece vakti ırgatlardan birinin kızına tecavüz eden Ejder, gece vakti sığındığı akraba evinde uyuyarak iki gün geçirir ve gece vakti boğazı kesilerek öldürülür. Suç eyleminden sonra uykuda geçen zaman, karakterin toplumun eleştirilerinden psikolojik kaçış sürecini oluşturur.

Hikâyede ikinci zaman dilimini Ejder'in eşi Sabiha ile evlenmeden önce İstanbul'da yaşadığı süreç oluşturur. Bu zaman dilimi, aktüelde hatırlanan ve özlenen yönleriyle ön plana çıkar. Baba otoritesiyle bastırılmış, eşi tarafından sevilmeyen, olgun bir birey olarak toplumda saygınlığı, güvenilirliği ve bir işi dahi olmayan Ejder, aktüel zamandaki mutsuz yaşantısından geçmişe yönelerek mâzide yaşadığı aşkı, arkadaş çevresini ve kendini seven kadını özlemle hatırlar. Hatırlanan zaman, karakterin aktüelde eksikliğini hissettiği kadın ve sevilme duygularıyla mutlu olunan ve yaşanması tekrar arzulanan zaman dilimidir.

"Çatışma"[638] hikâyesinde zaman, anlatım vasıtasıyla vurgulanır. Olay örgüsü aktüelden mâziye odaklanan Sadık'ın bilincinden yansıtılır. Hikâyede aktüel zamandan mâziye odaklanış kronolojik bir düzenle yansıtılırken olay örgüsünün anlatımında zamanda atlamalar yapılarak çarpıcı unsurlar vurgulanır. Zamanda bırakılan boşluklar, olay örgüsü sürecinin uzun bir zamana yayıldığına da işaret eder.

Hikâyede geri dönüş tekniklerinin kullanımı, hatırlanan zamanda da geri dönüşü sağlar. Hala, arzuladığı hayat biçiminin çok eskilerde yaşandığını ifade ederek eski zamanların özlemini çekerken Şermin, annesinin öldüğü zaman dilimine dönerek anneden ayrılış ve kabulleniş süreçlerini hatırlar. Mâziye odaklanmaların karakterlerin dünyasında önemli bir yer tutmadığı görülmekle birlikte hikâyenin temel kurgusu aktüelden geçmiş zamana yönelme sürecini ve yaşanan olayların aktarımını kapsar. Bu anlamda hikâyede olay örgüsünün anlatımı aktüelden geçmişe, geçmişten aktüele uzanan dairesel bir zaman çizgisi oluşturur. Hikâyede zamanın aktarımı günün belirli periyotları,

[637]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 7-96.
[638]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 79-143.

haftanın günleri gibi somut ifadelerle bildirilse de sık sık "birkaç gün", "uzun bir müddet" gibi ifadelerle zaman belirsizleştirilir ve anlatım geniş bir sürece yayılır. Hikâyede zaman psikolojik/içsel bir algıyla biçimlenmeyip Sadık ile Şermin'in ilişkisinin ilerleyişinde somut yönleriyle ön plana çıkar.

"Çözülme" hikâyesinde zaman beş altı günlük bir süreci kapsamaktadır. Hikâyenin birinci bölümünde aktüel zaman, sabah ve akşam saatleri arasındaki kesiti kapsar. Aktüel zamandaki olay örgüsü ve anlatı zamanını oluşturan bu süreçte ailenin yaşantısı kişilere odaklanılarak anlatılır. Aile içi çatışmalar, ekonomi ve sağlık problemleri anlatılarak Kerim'in karakterinin oluşumunda etkili olan nedenler açıklanır. Hikâyede aktüel zamanın ilerleyişi olay örgüsünün aktarımı sırasında yer yer hâkim anlatıcı tarafından vurgulanır. Sabahın ilk ışıklarıyla başlayan anlatımda zamanın ilerleyişi güneşin evi aydınlatması, öğlen vaktinin gelmesi, öğleden sonra ve akşam gibi ifadelerle vurgulanır. Akşam, Kerim için beklenen zaman dilimini işaret eder; Ragıp'tan haber bekleyen karakter, aldığı haberle birlikte akşam saatlerinde evden ayrılır.

Hikâyenin birinci bölümünde aktüel zamanın yanı sıra geçmiş zamanın anlatımı da ön plana çıkar. Aktüel zaman diliminde, Kerim babasına odaklanarak uzak geçmişe yönelir; çocukluğunu, babasının aileye yaşattığı maddî ve manevî huzursuzluğu geçmişe dönerek bilinci vasıtasıyla yansıtır. Yakın geçmişi ise cinayet gecesi yaşananların yansıtımı oluşturur. Kerim'in düşünceleri vasıtasıyla yansıtılan yakın geçmiş, aktüel zamandan birkaç gün önceki gece yarısını kapsar. Gece, karakterin belleğinden cinayet sahnesiyle birleşir.

İkinci bölümde zaman aktüel anlatı çizgisinde devam eder. Cinayetin işlendiği gün, eserin ilk bölümünde anlatılmaz. Karakterin bir önceki gece mi yoksa birkaç gün önce mi suç mahallinde bulunduğu belirsizdir. İkinci bölümde ise Ragıp'ın söylemleri vasıtasıyla cinayetin üç gün önce işlenmiş olduğu açıklanır.[639] Akşam saatlerinde Ragıp'ın evine ulaşan Kerim, gece geç saate kadar arkadaşıyla cinayet üzerine konuşur. Eserde "gece" suç izleğiyle birleşerek hem cinayetin işlendiği hem de gerilim duygusunun arttığı bir zaman dilimi olarak yansıtılır.

Hikâyenin üçüncü bölümünde zaman aralığı sabah saatleridir. Gece geç vakitte eve gelen Kerim, sabah saatlerinde tutuklanır. Dördüncü bölümde zaman, bekleyiş ve sorgu sürecini kapsar. Sabah saatlerinde sorgulanmak için polis tarafından hükümet binasına

[639]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 78.

götürülen Kerim, öğlen saatlerine kadar sorgulanmayı bekler, sorgu sürecinin kapsadığı zaman aralığı belirtilmez.

Beşinci bölümde zaman, yine Kerim'in bilinci vasıtasıyla yansıtılır. Karakterin iç monologları vasıtasıyla temmuz ayının yaşandığı vurgulanır.[640] Öğlen saatlerinde sorguya çekilen karakter, tutuklanmış ve hapishanede bir gece geçirmiştir. Hikâyenin bu bölümünde anlatı zamanı hapishanede yaşanan ikinci günü kapsar. Hikâyenin son bölümü ise Kerim'in sorguya çekildiği süreçle eş zamanlı olarak yansıtılır.

3.3.4.Olay Örgüsü

Rasim Özdenören'in uzun hikâyelerinde olay örgüleri kısa hikâyelerdeki gibi sınırlı bir çerçevede kalmaz; yazar ana olayı besleyen, gerilimi artıran birçok yan olayı da kurguya ekleyerek anlatı odağını genişletir. Uzun hikâyenin yapısı gereği daha ayrıntılı ve geniş bir kurguyu kapsaması hikâye unsurlarının da ayrıntılı ve çok yönlü olmasını sağlar. Anlatının kapsadığı süreç dikkate alındığında, uzun hikâyelerin kısa hikâyelere kıyasla çok daha uzun bir süreci kapsadığı ifade edilemez; her iki hikâye türü de olay örgüsü ve hacim bakımından farklılıklar gösterse de zamansal açıdan benzer nitelikler gösterebilirler. Rasim Özdenören'in *Kuyu* hikâyesinde zaman bir veya iki günü, "Arasat" ve "Çözülme" hikâyelerinde birkaç günü, "Çatışma"da ise uzun bir süreci kapsar. Özdenören'in uzun hikâyelerinde zamanın kullanımını kısa hikâyelerden ayıran temel noktanın süreç içerisinde yaşanan olaylar zinciri, karakter kurgusu ve mekân tasvirleridir.

Özdenören'in uzun hikâyelerinde olay örgüsü, kısa hikâyelerinde kullandığı anlatım teknikleriyle benzer nitelikler gösterir. Yazar, özellikle gerilimi sağlamak istediği hikâyelerin anlatımında kronolojik bir düzen izlemeyerek "Arasat" hikâyesinde olduğu gibi olay örgüsünü gelişme noktasından başlatarak başlangıç noktasına ulaşır, dairesel bir anlatım kurgusu oluşturduktan sonra kronolojik bir anlatımla hikâyeyi sonlandırır. Oldukça geniş bir süreci kapsayan "Çatışma" hikâyesinde, yazar gerilimi yansıtmak için olay örgüsünü sondan başlatarak dairesel bir anlatım oluşturur. *Kuyu* hikâyesinde ise bir veya iki günlük zaman dilimini kapsayan olaylar, otuz üç ayrı bölümde ve kronolojik olarak yansıtılır. Olay örgüsünde kronolojik sapmalar hâkim anlatıcının karakterin düşüncelerine odaklanarak iç monologlar veya anımsamalar vasıtasıyla geçmişe dair kesitleri yansıtmasıyla sağlanır. Özdenören'in uzun hikâyelerinde olay örgüsü kısa ve

[640]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 96.

minimal hikâyelerinde olduğu gibi ucu açık bir sonla biter. Bu hikâyeler arasında "Arasat"ın bir sonuca sahip olan tek hikâye olduğu görülmektedir. Uzun hikâyelerin olay örgüsünde dikkati çeken özelliklerden birisi de yazarın ana olay örgüsünü besleyen yan olaylara da yer vermesidir. Yazar, vurgulamak istediği düşünce ve yaratmak istediği etkiyi yan olaylarla besleyerek güçlendirir.

Mekân kurgusu uzun hikâyeleri kısa ve minimal hikâyelerden ayıran temel niteliklerden biridir. Rasim Özdenören'in kısa hikâyelerinde mekân her ne kadar sembolik veya nesnel özellikleriyle ön plana çıksa da bu mekânlar kısıtlıdır. Uzun hikâyelerde ise mekân hem geniş bir perspektifle hem de işlevsel yönleriyle yansıtılır. Özdenören'in uzun hikâyelerinde mekânların olay örgüsünü şekillendiren farklı anlamlar taşıması dikkat çekicidir. *Kuyu* hikâyesine otel, günah ve karanlık izlekleriyle, tekke ise aydınlık ve manevî huzur izlekleriyle sembolleştirilir. "Çözülme" hikâyesinde karanlık ve ıssızlık ile bütünleşen kent dışındaki mekân, kumar ve cinayet mahallidir. "Arasat" ve "Çatışma" hikâyelerinde mekânlar bulundukları şehirleri yansıtan ayrıntılı tasvir öğeleriyle ön plana çıkarlar. Kısa hikâyelerde mekân, eşyaya yüklenen anlamlarla derinleşirken uzun hikâyelerde olay örgüsünün gelişiminde hem tasvire dayalı bir zemin hem de yansıtılmak istenilen kurgu kesitlerine uygun olarak tasarlanmış çağrışım gücü yüksek, sembolik bir öğedir. Özdenören'in uzun hikâyelerinde mekânın sınırları oldukça geniştir; yazar, olay örgüsünün gelişimini kısıtlı bir mekânda sınırlamayarak neredeyse şehrin/kentin büyük bir bölümünü hikâye atmosferine dâhil eder.

Rasim Özdenören'in uzun hikâyelerinde şahısların temel özellikleri, karakterlerinin bir portre olarak sunulması veya karakterlerinin oluşumunu sağlayan temel nedenlerin olay örgüsü ve düşünceler bağlamında yansıtılmasıdır. Kısa hikâyelerde şahıslar olay örgüsüne uygun olarak kısa bir kesitin aktarılmasıyla şahsiyetlerinin sadece belirli bir yönünü temsil ederlerken uzun hikâyelerde hem ruhsal derinlikleri hem de eylemleri ve toplumsal statüleriyle bir bütünü yansıtırlar. *Kuyu* hikâyesinin neredeyse her bölümünde karakterin farklı ruh cepheleri sergilenir; olaylar ve durumlar karşısında aldığı tavırların yansıtımıyla şahsiyeti bir bütün hâlinde sunulur. "Arasat" hikâyesinde sürekli suç işleme eğiliminde olan Ejder'in karakterinin oluşumu eylemleriyle belirginleştirilirken kötücül bir karaktere bürünme sebepleri olay örgüsündeki geri dönüşler ve iç monologlar vasıtasıyla vurgulanır. Ejder, toplumsal ve psikolojik derinlikleri olan bir karakter olarak yansıtılır. "Çözülme" hikâyesinde ise Kerim'in karakterinin gelişimindeki olumsuz

etkenler iç monologlarla açıklanırken bazı eylemleri şahsiyetinin olumlu yanlarını işaret eder.

Rasim Özdenören'in uzun hikâyelerinin tasnifinde karakter bağlamında dikkati çeken özelliklerden bir de yazarın ana şahıs dışında ikincil kişilere de yer vermesidir. Kısa hikâyelerde oldukça sınırlı olarak yansıtılan ikincil şahsiyetler, uzun hikâyelerde neredeyse olay örgüsünün akışını yönlendirecek kadar önemli işlevlere sahip olurlar. "Arasat" ve "Çatışma" hikâyelerinde olay örgüsü asıl karakterlerin eylem ve düşünceleri bağlamında gelişirken her iki hikâyede de mevcut olan hala tipleri ikincil şahsiyetler olmalarına rağmen kurguda sezdirici ve yönlendirici işlevleriyle ön plana çıkarlar. "Çatışma" hikâyesinde hala, düşünceleri ve söylemleriyle ikincil bir karakter olarak yansıtılırken "Arasat" hikâyesinde de halanın iyiye yönlendirici bir şahsiyet olması dikkat çekicidir. Her iki karakter de bakış açıları ve söylemleriyle olay örgüsünün şekillenmesinde etkin rol oynarlar.

4.RASİM ÖZDENÖREN'İN HİKÂYELERİNDE ŞAHISLAR

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde şahıslar, iç ve dış etkenler bağlamında farklı değerler bütününü simgeler. Karakterlerin sosyal statüleri; eğitim durumları, ekonomik güçleri, yaşadıkları coğrafya ve mekân dış etkenleri oluştururken maddî ve manevî değer yargıları; kültürel kodları, olguları kavrayış ve anlamlandırış biçimleri ve duyuş tarzları iç etkenleri oluşturur. Özdenören'in hikâyelerinde karakterler ait oldukları toplumsal yapıya göre iki sınıfa ayrılır; inanca dayalı geleneksel yaşam biçiminin kültür kodlarıyla şekillenen Anadolu insanı tipleri ve geleneksel yapının yıkımıyla sarsılan, dayanaklarını kaybeden, bağlamından koparıldığı için kurumlar ve kavramlarla çatışma hâlinde olan modern insan tipleri farklı algı biçimleri ve yaşam standartlarıyla bu sınıfları temsil ederler. Birinci düzeydeki insan tipi tevekkülün ve mücadelenin simgesiyken ikinci düzeydeki insan tipi bunalım, kaos ve arayışın simgesidir. Her iki düzeydeki karakterlerin ortak noktası, kendi şahsiyetleri ve kaderleriyle evrensel olanı yansıtmalarıdır. Şaban Sağlık, Rasim Özdenören'in hikâyelerinde şahısların genellikle bir isme sahip olmayışlarına dikkati çeker ve yazarın genellikle "taşra konulu" hikâyelerindeki şahısların isme sahip olduklarını ifade eder.[641] Yazar, birçok hikâyesinin karakter kurgusunda özel isimler kullanmayarak veya karakterler vasıtasıyla yansıttığı sorunsalları bireyden evrensele uzanan "insanî" yönleriyle ele alarak öznel durum ve olaylardan evrensel olana uzanır.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde şahıslar, yaşadıkları mekânlar, sahip oldukları kültürel kodlar, cinsiyet özellikleri ile toplum ve aile içindeki rolleri, olgular ve durumlar karşısındaki algı biçimleriyle ön plana çıkarlar. Bu anlamda yazarın fiktif karakter ve tiplemelerini öznel bir bakış açısının yanı sıra hayatın içinde çeşitli yansımalarıyla mevcut olan insandan ve "insanî" olandan yola çıkarak kurguladığı tespit edilebilir.

4.1.Kırsal Kesimde Erkekler

Erkek, güç ve iktidarın simgesi olarak toprağa bağlı geleneksel yaşam biçiminin hâkim olduğu toplumlarda aile hayatının hem maddî hem de manevî anlamda güç unsurunu temsil eder. Kırsal kesimde erkek, aile içinde itaat ve otoritenin sembolü olarak ön plana çıkar. Erkeğin şahsiyetinde toplanan yaptırım gücü, ailenin nizamını sağlarken

[641]Şaban Sağlık, "Biçim ve İçerik Değişimi Bağlamında Rasim Özdenören Öyküsünün Geçirdiği Evreler", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 145.

bu gücün yok oluşu aile hayatının ekonomik ve manevî boyutlarda yıkımına neden olur. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde toprağa bağlı köy/kasaba hayatında erkek tipleri, baba-oğul ve iktidar bağlamında ön plana çıkar. Özdenören'in hikâyelerinde kırsal kesimdeki hayatın genellikle yaşam mücadelesini, gerilimi ve trajediyi doğuran yönleri vurgulanır. Bu bağlamda baba tipleri ya yıkılan veya yıkılmak üzere olan erki simgeler ya da ekonomik ve sosyal şartlar altında ezilen, aile içinde ikinci erk olan erkek evlatla çatışma hâlinde olan, baskın ve kötücül otoritesiyle ön plana çıkar.

4.1.1.Erkin Simgesi: Babalar

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde geleneksel yaşam biçimine sahip olan ailelerde baba tipi erkin simgesi olarak ön plana çıkar. Baba, geleneksel ailede yasayı ve otoriteyi temsil eden misyonuyla itaati sağlayıcı ve ailenin yaşam biçimine şekil verici özelliklere sahiptir. Özdenören'in hikâyelerinde geleneksel yapının şekillendirdiği baba tipleri, kendilerinden sonraki ikinci erki temsil eden oğullarını da kendi değer yargıları ile şekillendirmeyi amaçlarlar. Katı çizgileri ve sert tavırlarıyla ön plana çıkan baba tipleri, oğulları ile daima çatışma hâlindedir. Geleneksel kültür kodlarına sahip olan ailelerde baba, köyden kente yaşanan göçle birlikte de ailedeki iktidarını himaye etmeye çalışır; fakat babanın yasası çoğu zaman erkek ve kız evlatlar üzerinde etkili olmaz.

"Yankı" hikâyesinde geleneksel kültür kodlarına sahip olan baba, otoriter kimliğiyle ön plana çıkar. Hikâyede her ne kadar toprağa bağlı yaşam sürüldüğüne dair herhangi bir izlek bulunmasa da ailenin geleneksel yapısının bozulmamışlığı hem geniş aile tablosuyla hem de Anadolu insanının kültürel kodlarını yansıtan söylemlerin kullanımıyla vurgulanır. Hikâyede erkin sembolü olarak baba, despot kimliğiyle ön plana çıkar. Babanın erkek çocuk üzerindeki baskısı ve evde yarattığı atmosfer, çatışmanın doğmasına neden olur. Babasının despotluğu nedeniyle yıllar önce evini ve ailesini terk eden anlatıcı öznenin yıllar öncesinden zihninde kalan baba imgesi şu cümlelerle yansıtılır:

> "Çok dolaşık seslerle ardını kapkalın ve kapalı ve kocaman bir ses: 'Hayır!" Sokağa bırakmazlardı. [...]İçimde bir korku, bir kabartı şiddetle ve acı vererek gitgide büyürdü. Elle tutulurcasına. Bunu duyardım. Bunu nasıl duyardım, o keskinliği, genzi yakan, gıcıklayan keskinliğiyle, içimi geren şiddetiyle. Bir çeşit babamın kokusu. Despot, naftalinsi koku."[642]

[642]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 83.

Erkin simgesi olan baba, oğul üzerinde baskı kurarak iktidarını gerçekleştirmek ister; fakat evde ikinci bir erk simgesi olan oğulun başkaldırısı baba-oğul çatışmasına neden olur. Rasim Özdenören'in çoğu hikâyesinde baba-oğul çatışması, oğulların aile ocağını terk etmesiyle veya babadan nefret etmeleriyle sonuçlanır.

"Arasat"[643] hikâyesinde baba, ailedeki otoriter kimliğiyle erkin tek sahibi olmak ister. Babanın baskın kişiliğine zıt, özgüveni olmayan, ailesi ve eşi tarafından onaylanıp sevilmeyen Ejder, özel hayatında tatmin edemediği güç, sevgi ve ilgi açlığını toplumsal hayatta suç eylemlerine dönüştürür. Hikâyede baba tipi iç dünyası ve aile içindeki tüm tavırlarıyla ayrıntılı bir figür olarak yansıtılmasa da Ejder'in imgelemindeki baba figürü baskıcı, otoriter, saygınlığı ve varlığıyla oğlu ezici, yok edici bir kimliğe bürünür. Babanın baskın kişiliği adeta oğulun kişiliksizleştirilmesinin bir nedeni gibidir. Nitekim oğlunun evleneceği kadını dahi kendi seçen baba, Ejder'in bir ırgat kızına tecavüz etmesini kızın babasına para ödeyerek telafi etmeye çalışsa da Ejder, kızın ağabeyleri tarafından boğazı kesilerek öldürülür.

Rasim Özdenören'in "Profil" ve "Yıkıntı", "Yaslı Bir Gülümseyiş" ve "Olmayan Bir Kentin Sokaklarında", "Arasat" ve "Işımamıştı Sabah Daha" adlı hikâyeleri karakterler ve olay örgüleri bağlamında birbirlerinin devamı niteliğinde olmaları bakımından nehir hikâyeleri andırırlar.[644] "Işımamıştı Sabah Daha" ile "Arasat" hikâyeleri karakterlerin isimleri ve şahsiyetlerinin değişmemesi bakımından birbirlerini tamamlar. "Işımamıştı Sabah Daha"[645] hikâyesinde baba ile oğulları arasındaki çatışma nefret boyutlarındadır. Ejder, sürekli annesinden ve erkek kardeşinden para koparmaya çalışır. Genç bir delikanlı olmasına rağmen hiçbir sorumluluk üstlenmez. Baba, oğulları karşısında baskın bir otorite olmaktan çok oğullarının ahlâk düşkünlüklerinden dolayı karamsar ve nefret doludur. Köy şartlarında evin ekonomik gücünü tedarik etmeye çalışan baba, tutunmaya çalıştığı hiçbir işte oğullarını yanında bulamaz ve yanında olmalarını da istemez; zira çocukları bizzat babalarının dükkânında dahi hırsızlık yaparlar. Hikâyede baba tipinin dikkati çeken özelliklerinden biri zengin olma arzusu ve kaçırılan fırsatlara hayıflanmasıdır. Gençliğinde ipek kaçakçılığı yapan adam bu işi tutuklanana kadar sürdürmüştür. Para kazanmak için kaçakçılığı deneyen adam, eğer

[643]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 8-96.
[644]Türk hikâyeciliğinde Adalet Ağaoğlu'nun "Yüksek Gerilim" ve "Bi Sevmekten...Bi Ölümden" hikâyeleri, Türk romanında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanları da nehir eser özellikleri gösterirler.
[645]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 115-124.

oğulları kendisine yardımcı olsaydılar köyün diğer esnafları kadar zengin olabileceğini düşünerek hayıflanır.

Özdenören'in hikâyelerinde baba-oğul çatışmasının başka bir nedenini de nesiller arasındaki değer yargılarının değişimi oluşturur. Toprağa bağlı ailelerde baba tipi ekonomik gücün sağlayıcısı olarak ailenin geçim kaynağına maddî anlamların ötesinde manevî anlamlar yükler ve bu anlamların oğulları tarafından da idrak edilmesini, tercih ettiği hayata oğulların da itaat etmesini ister. İki neslin toprağa yüklediği anlam farklılığı çatışmaya sebep olur.

"Sabah Aralığı" hikâyesinde haksızlığın hüküm sürdüğü topraklarda yasa dışı olarak evinde kaçak kurşun bulundurmak zorunda kalan Halil, jandarmalardan birini öldürmekle suçlanır. Halil, işlemediği bir suçun cezasını çekmemek için eşiyle birlikte köyü terk ederken yaşadıkları tüm acıların sebebini oğullarının topraklarını ve ailesini terk edip gitmelerinde bulur:

> "-Oğullarımız gitmeseydi, bizi terk etmeselerdi belik bunların hiçbiri gelmezdi başımıza [...] Tanrı, insanları her yönden deneyip denetliyor. Ben onları toprağa bağlamak istedikçe, onlar hem benden hem topraktan nefret eder oldular. Sonunda ikisi de terk etti bizi."[646]

Halil, ailede erkin simgesidir ve erkek evlatlarını da erkin devam ettiricileri, "umut" olarak görür. Babanın ailedeki yaptırım gücü erkek evlatlar üzerinde geleneksel hayatın yaşanmasını zorunlu kılsa da nesiller arasındaki görüş ayrılığı çatışmaya neden olur.

"Kan"[647] hikâyesinde yoksulluk ve sefalet içinde büyümüş olan Zeynel, yıllardır üzerinde yaşadığı kendine ait olmayan bir toprak parçasına manevî değerlerle bağlıdır. Ekonomik zorlukların ve çetin hayat mücadelelerinin yıldırmadığı Zeynel, oğlu Şahin'in ısrarlarına rağmen toprağa bağlı yaşamını sürdürmekte ısrar eder. Tapusu olmadığı için elinden alınmak üzere olan topraklara sahip çıkmak isteyen yaşlı adam, henüz dokuz yaşlarındayken "berbat, daracık" olarak tanımladığı topraklardan kaçan oğlu Şahin'in eve dönüşüyle umut besler; ailede erki temsil eden baba, kendisinden sonraki ikinci erkle birleşerek topraklarını elinden almak isteyenlere direnmek ister fakat oğulun mekâna bakış açısı yıllar sonra da baba-oğul arasında çatışmaya neden olur.

"Şimdi Çok Uzaklarda"[648] hikâyesinde geleneksel aile düzenini bozmak istemeyen baba, kızıyla evlenmek isteyen ortağı Yakup'u iç güveyisi olarak evine almak ister.

---

[646]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm",* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 40.
[647]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm",* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 53-78.
[648]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 17-28.

Kentte yarı toprağa bağlı geleneksel hayatın sürdürücüsü olan baba, geniş ailenin dağılmasını istemese de Yakup kabul ettiği bu durumdan bir müddet sonra pişmanlık duyarak babanın çizdiği hayat düzeninin dışına çıkmak ister. Yakup'un başkaldırısı karşısında geleneğin sürdürücüsü olan kayınbaba herhangi bir zorlamada bulunmasa da kayınbabanın temsili olan bacanak, geleneksel aileden ayrılarak büyük şehirde kendine yeni bir hayat kuran Yakup ve ailesinin kente geri dönmelerini ister. Hikâyede baba tipi geleneksel aile düzeninin yaşatıcısı olma konumuyla ön plana çıkar; fakat kız babası olduğu için Yakup'un başkaldırısı karşısında tepki göstermez. Nitekim Özdenören'in diğer hikâyelerinde baba, gelenekten kopmaya çalışan oğullarına tepkilidir.

"Sedir Yaprağı"[649] hikâyesinde de babanın erki, erkek çocuğun kötücül bir kimliğe bürünmesine neden olur. Henüz küçük bir çocuk olan Rıdvan, yanında çırak olarak çalıştığı ustasıyla annesinin yasak bir ilişki yaşadığını anlar ve bunu babasına anlatır. Ailede baskın gücü temsil eden babanın teşvikiyle annesini öldüren Rıdvan, demir parmaklıklar ardında vicdan azabı çeker.

"Kundak"[650] hikâyesinde baba, sevgisiz ve despot kişiliğiyle gerilim ve yıkımın tetikleyicisi olur. Anlatıcı özne, hiçbir zaman sevgisini görmediği babasının sadece bir kere küçük kardeşine şefkat gösterdiğini hatırlar. Maddî durumları pek iyi olmayan ailede sadece baba ekonomik gelirin sağlayıcısıdır. Gezici berberlik yapar, boş zamanlarında ise yaz aylarında şerbet kış aylarında salep satar. Evin on iki yaşlarındaki küçük oğlu da eve katkı sağlamak için berber çıraklığı yapar. Hikâyede baba ile büyük oğulun çatışması, babanın oğlunun da çalışarak eve katkıda bulunmasını istemesiyle başlar. Sürekli babasından kaçan, onunla yüz yüze gelmek istemeyen oğulun içten içe yaşadığı psikolojik yıkım babanın baskılarıyla artar; hayata adapte olamayan delikanlı, bilinç ve benliğini kaybeder.

"Çözülme"[651] hikâyesinde Kerim'in karakterinin oluşumu determinist bir yaklaşımla yansıtılır. Oğulun kimliğinin inşasında kötücül rol oynayan baba, hem ailede kendi saygınlık ve konumunun hem de aile bireylerinin yıkımına sebep olur. Babanın ölüm döşeğinde oluşu, erkle birlikte yuvanın da yıkılışını temsil eder. Bu yıkımı durdurabilecek güç ailede ikinci erki temsil eden oğul vasıtasıyla sağlanacaktır; fakat babanın kötücül karakterinin yansıması olan Kerim, işlemediği bir cinayet suçundan

[649]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 97-114.
[650]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 93-126.
[651]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 47-104.

dolayı aranmaktadır. Babanın ölümünden sonra Kerim'in hapse girmesi aileyi dayanaksız bırakır; aile bireyleri maddî ve manevî çözülme yaşarlar. Hikâyede baba tipi neden sonuç ilişkisine bağlı olarak Kerim'in bakış açısından şu cümlelerle yansıtılır:

> *"Bana kötülük eden adam. Kaç kez boğazına sarılmayı düşünmüştüm. Beni, bizi, evini terk edip kaçardı. Nereye gittiğini kimse bilmezdi. Hep, öyle terkedilmiş büyüdük, usul usul biz de evden kaçmaya alışarak, ne halt etmeye gittiğimizi bilmeyerek. Kanımız aynı. Para vermezdi bana, vermek istemezdi. Herkes simit alıp yerken okulda, ben onlara bakardım, acıkmamışsam bile acıkarak. Bir gece para aldım cebinden. Ertesi gün, okulun ardındaki -meydanda, öteki çocuklarla kılıç çektik, üttüm. Sonra okuldan kaytarmalar.. sonunda kovdular. Babamın yüzünden.. sonra bir baltaya sap olamadım ne ettimse. Hazır paraya alıştım.. hazır para harcamaya. [...]bunları öğrendiğimde çocuktum daha. Evden kaçıyordum sık sık. Elbet başım sıkışıyordu bir gün ve o gün eve dönünce, o korkunç dayaklar başlıyordu. Hep bu babamdı. Kendi açısından, iyilik ediyorum sanıyordu bana. Oysa ben, çoktandır, onun kendi yolunu izlemeye başlamıştım bile. Bunu fark edememişti."*[652]

Baba tipinin tüm kötücül özellikleri oğul üzerinde etkisini gösterir. Despot kişilik ve kötü alışkanlıklar, baba tipini saygı duyulan konumundan ayırır; baba tipi Kerim için nefret edilen, çocukluk çağlarından itibaren intikam alınmak istenilen bir düşman kimliğine bürünür. Babanın karakterinin ailede yansıma bulduğu tek kişilik Kerim değildir. Evlilik hayatı boyunca eşinden şiddet görmeye alışmış olan anne de kızının evlilik hayatına eşinden gördüğü muamele doğrultusunda yön verir.

Baba tipinin aileye verdiği zararlar sadece manevî alanda sınırlı kalmaz; eskiden varlıklı, refah bir hayatı olan aile, babanın kötü alışkanlıkları nedeniyle sefalete sürüklenir. Tüm mal varlığını sefahat hayatında tüketen adam, ölüm döşeğinde de kötücül karakterinden ödün vermez. Rasim Özdenören'in geleneksel aile hayatını temsil eden kırsal yaşama bağlı veya kırsal hayatın izlekleriyle şekillenen aileleri konu alan hikâyelerinde baba tipleri tüm despot ve kötücül özelliklerine rağmen aileyi bir arada tutucu özelliğiyle ön plana çıkar. "Çözülme" hikâyesinde de baba, tüm olumsuz niteliklerine rağmen öldüğünde aile bireylerinin ruh dünyasında sarsıntıya neden olur. Ailede babadan sonra gelen ikinci erk simgesi olan oğlun babanın ölümüyle eş zamanlı olarak tutuklanması ailenin çöküşüne neden olur.

Rasim Özdenören'in bazı hikâyelerinde geleneksel baba tipleri otoriter ve soğuk kişiliğiyle hem saygı duyulan hem de örnek bir kişilik sergileyen rol modeldir. Babanın aileyi kuşatıcı tavrı, oğullar için dikkat çekici bir unsur olur. Babanın yaşlılığı onun otoriter kişiliğinin aile içinde yarattığı korku ve baskı duygusunu hafifletir; fakat bu

[652]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 51-52.

yaşlılık oğulların bakış açılarında hüzünlü bir duygulanıma yol açar. Erkin yıkılacak olma düşüncesi veya yıkımı, geleneksel aile hayatında sarsıntıya yol açar. Hikâyelerde erkin yıkımı hastalık, yaşlılık ve ölüm olgularıyla sembolize edilir.

"Ocak" hikâyesinde ailede saygı uyandıran otoriter bir kimlik olan baba, yıllar sonra hapisten çıkıp evine geri dönen oğulun bakış açısından yansıtılır. Baba, gençliğinde hırçın, sinirli, her şeyi kırıp döken ve çocuklarını döven bir adamdır. Babanın evdeki otoritesi sadece çocukları üzerinde değil eşi üzerinde de hissedilir. Hikâyede baba tipi sevgisiz ve merhametsiz bir profil olarak hatırlanmaz. Baba, mizacı sert olsa da çocuklarını sever. Onun çocuklarını sevişi de hoyrattır:

> "Kimi zaman bizi, yani çocuklarını sevesi tuttuğunda bile sövüp sayardı. [...] Bir gün kapıya birileri gelmiş, ne iş içinse, evin horantasını soruyorlardı. Sıra çocuklara gelince babam üç çocuk diyerek sadece oğlanların adını sayınca kapı komşumuz 'Üç değil, altı çocuğun var senin Bekir efendi' diye babamı uyarmış, babam da şaşkın şaşkın: 'Haa, kızlar da mı dahil?' diye bir şeyler gevelemişti. Komşu dayıya ters ters bakmasından bu işe bozulduğunu anlamıştım. Oysa kızlarını oğullarından daha çok severdi. Fortlarından birbirine bağlanmış kunduraları çift çift heybesinden çıkartırken hangimizin kundurası elindeyse ona 'Giy lan şunu deyyus' derdi. Bizi severken kullandığı kelimelerdi bunlar. 'Lan deyyus' lafını duyunca neredeyse şımarırdık."[653]

Anadolu'nun bazı toplumlarında erkek evladın kız evlattan üstün tutulma durumuyla Bekir Efendi'nin evlat algısı farklılık göstermektedir. Erkek evlat, sosyal ve ekonomik hayatta babadan sonra ailenin erk sembolüdür. Geleneksel yaşam kültürünün kodlarıyla düşünen Bekir Efendi, aile hiyerarşisinde kendisinden sonra erkin sembolü olarak erkek evlatlarını görür. Nitekim Anadolu insanının düşünce yapısına göre kadın ev için hayatında düzenleyici konumundayken erkek sosyal hayatta aktif rol alır. Yıllar sonra evine dönen anlatıcı özne kimi zaman dayak yediği, sevgisini bile kaba söylemlerle ifade eden otoriter baba tipinin artık yaşlanmış olduğunu görür; mâziye dönük anımsamalarla babasının hoyrat kişiliğinin altındaki merhametli yanını sevgiyle anımsar.

"Sabahın Seher Vaktinde Aman" hikâyesinde baba, otoriter ve saygın kimliğiyle ön plana çıkar. Baba, sert mizacına rağmen aile içinde yarattığı atmosferle sevginin, uyumun ve "aile" kavramının da bir temsili olur. Oğlunun bakış açısından yer yer eleştirel yönleriyle yansıtılan baba, sinirli tavırlarıyla ön plana çıkar. Her şeye sinirlenebilecek yapıda olan adamın öfkesi anlıktır. Eşler arasındaki aile içi uyum, anne tipinin

[653]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 31.

dengeleyici yönleriyle sağlanır. Ailede kadın denge unsuru olarak ön plana çıksa da eşler arasındaki güçlü bağ, oğulun dikkatini çeker:

> "Anası ibriği götürmüş, şimdi de 'efendi'nin abdest ibriğini doldurmuş, toprak sofada bekliyordu. Eve su çekildikten sonra bile babası musluktan abdest almayı kabul etmemiş, eski alışkanlığını sürdürmüştü. Anası su döker, o da abdestini böyle alırdı. Bir gün, 'maksat emeği geçsin' diye açıklamıştı bu inceliği."[654]

Aktüel zamanda yaşlılığın eşiğinde olan baba ile anne arasındaki derin muhabbet, delikanlı için rol model olur. Sevdiği genç kızı evinin camından bir kere görebilmek için tüm geceyi dışarıda geçiren delikanlı, otoriter bir kimlik olan baba ile anne arasındaki eylemlerde belirginleşen derin muhabbete dikkat eder. Nitekim baba, aile içinde sert tavırları kadar dengeleyici ve saygı uyandırıcı özellikleriyle de ön plana çıkar.

Toprağa bağlı geleneksel hayat süren ailede erkin yıkımı, ailede hayatında sarsıntı ve çözülmeye neden olur. Baba, tüm ekonomik zorluklara ve despotluğuna rağmen aileyi bir arada tutan güçtür. Rasim Özdenören'in hem modern hayata adapte olmuş bireylerinde hem de geleneksel yaşam biçimini sürdürmekte olan ailelerde babanın ölümüyle çoğunlukla erkek çocukların yüzleşmesi dikkat çekicidir.

"Çok Sesli Bir Ölüm"[655] hikâyesinde kalp krizi geçiren Şehmuz'un coğrafî imkânları son derece kısıtlı olan mezradan kente götürülme süreci oğul Kamber için büyük bir trajediyi oluşturur. Toprağa bağlı yaşam süren aile, oldukça elverişsiz bir toprak parçasında hayatlarını devam ettirmeye çalışırlarken babanın ani rahatsızlığı ailede telaşa yol açar. Ailede ikinci erk konumunda olan büyük oğul Kamber, hasta babanın kente götürülme görevini üstlense de Şehmuz yolda ölür. Bu ölüm, Kamber için derin, sarsıcı bir tecrübe olur. Babasının ölümünü idrak eden çocuk "çarpılmışa" döner.

"Mor Sinekler"[656] hikâyesinde babanın hastalığı ve ölümü kırsal mekânda yaşayan ailenin maddî anlamda büyük sarsıntılar yaşamasına neden olur. Ailenin ekonomik sıkıntısı, babanın ölmek üzere oluşundaki acıyı bile duyumsatamayacak kadar yoğundur. Ölüm döşeğinde olan Musa, kısıtlı maddî imkânlarıyla evini geçindirmeye çalışmıştır. Musa'nın dört küçük çocuğu henüz ölüm kavramının ne olduğunu dahi bilmezlerken babalarının ölümüyle karşı karşıya kalırlar. Musa'nın çocukları arasında sadece oğlunun ölüm olgusunu gerçek anlamıyla kavrayarak ruhsal dönüşüm yaşaması oldukça dikkat

[654]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 44.
[655]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm",* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s.7-32.
[656]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 125-139.

çekicidir. Özdenören'in hikâyelerinde babanın ölümü karşısında oğullar derin ruh sarsıntıları veya ruhi çözülüş durumları yaşarlarken henüz küçük bir çocuk olan anlatıcı öznenin ölüm olgusunu kavrayışı ve babanın ölümünü olgunlukla karşılayışı dikkati çeker.

"Aile" hikâyesinde evin tek erkeği olan Salih Efendi, hayatın maddî ve manevî tüm acısını benliğinde duyar. Babası ve iki erkek kardeşi öldükten sonra dul kalan yengeleri, doksanlarındaki annesi, eşi ve engelli kızıyla birlikte yaşayan Salih Efendi sert bir görünüme sahiptir; fakat maddî ve manevî anlamda yıkılış duygusunu yaşar. Engelli kızının dünyaya gelişi ona suçluluk duygusu yükler. Çocukluğuna dair zihninde anlamlı anılar yoktur. Salih Efendi, aile yapısıyla geleneksel bir hayatı temsil etmekle birlikte zaman kavramı üzerindeki düşünceleriyle felsefî boyutlara ulaşır:

> "Oysa zaman belki bir ömür boyu süren bir tek andır. Yalnız ve tek başınadır. İnsansa, orada, acı duyan, kuşkulu, beceriksiz, gene de içinde yitmeyen bir güven taşıyan bir yaratıktır. O tek anın cılız zarları arasında dövüşünü sürdürmektedir. O ince, dayanıksız zar, babasını, ağabeylerini ve daha nice tanıdıklarını, yakınlarını öğütüp ufalamıştır. Şimdi sıra kendilerindedir."[657]

Salih Efendi'nin yaşamı renksiz, soluk, ölüme yakın izleklerle zaman sorunsalı çevresinde her gün daha da kötüye sürüklenirken zihnî duyarlılığı artmakta, ailesi hakkında trajik izlenimler kazanmaktadır. Zaman sorunsalı, Salih Efendi'nin harekete geçmesinin önünde en büyük engeldir; ailesinin günden güne tükenen umutsuz hayatları karşısında Salih Efendi sadece geç kalmışlık duygusu yaşar.

Ailenin tek gücünü temsil eden Salih Efendi, manevî dünyasında olduğu gibi ekonomik anlamda da sıkıntı çekmektedir. Gençlik yıllarında babasının servetine güvenmiş, kısa sürede tecrübesizliği nedeniyle babasından kalan bütün mal varlığı harcanıp gitmiştir. Babasından kalan topraklarda tarımla uğraşarak, saraçlık yaparak ailesini geçindirmeye çalışır. Birkaç kişiye kefil olmuş fakat kandırılır. Kendini sürekli aldanış içinde hisseder. Ev gibi ailenin de dağılma ve çöküş hâlinde olması ve bu çöküş karşısında hiçbir şey yapamamak Salih Efendi'nin iç dünyasında huzursuzluğa neden olur. Salih Efendi babasından devraldığı erki aile hayatının refah içinde devam ettirilmesi için kullanmaya çalışsa da bu, yıkımı engellemek için yeterli bir girişim olmaz. Salih Efendi, zaman ve yıkım karşısında etkisiz bir otoriteyi temsil eder.

[657]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 39.

4.1.2.Sosyal ve Ekonomik Gücün Temsili: Oğullar

Geleneksel hayatta toprağa bağlı yaşam, kadın ile erkeğin iş bölümleriyle sürse de kültürel kodlar ve algı biçimleri erkeği gücün simgesi olarak kabul görür. Bu anlamda erkek evlat ailede babadan sonra evin ekonomik gücünü temsil eder. Anadolu insanının algı biçimine göre kadının iş alanı ev ve çevresiyle sınırlıdır. Sosyal hayatın diğer kurumlarıyla bağlantı, erkekler vasıtasıyla gerçekleşir. Ayrıca erkeğin bedensel gücünün kadının gücünden daha fazla olması toprağa bağlı çalışma hayatında erkeği daha etkin kılar. Toplumsal ve geleneksel bakış açısı kadını dişi ve anne kimliğiyle algılarken erkeği evi çekip çeviren, ekonomik istikrarı sağlayan ve soyun devam ettiricisi olan bir güç olarak algılar. Rasim Özdenören'in kırsal kesimde geleneksel yaşama bağlı olarak hayatlarını sürdüren aileleri konu alan hikâyelerinde de erkek evlat sosyal ve ekonomik gücü temsil eden yönleriyle ön plana çıkmaktadır.

"Arasat"[658] hikâyesinde oğulun varlığı baba için ekonomik ve sosyal bir dayanak değil, istenmeyen ve güvenilmeyen kötücül bir varlıktır. Despot kimliğiyle ön plana çıkan baba, Ejder'e güvendiği için onun pamuk tarlasında çalışmasına izin vermez; toplumsal bakış açısının kendisini kınamasından çekindiği için oğluna kendi iş alanında yer ayırır. Ejder, sosyal ve ekonomik statüyü yüklenecek bir kimlik olmadığı için olumsuz erkek evlat tipini simgeler. Nitekim, "Işımamıştı Sabah Daha" hikâyesinde de Ejder'in yaşlılık eşiğinde olan babasına ve aileye sosyal ve ekonomik anlamda güç sağlaması beklenirken karakter olumsuz nitelikleriyle ön plana çıkar.

"Işımamıştı Sabah Daha"[659] hikâyesinde baba, gençliğinde ipek kaçakçılığı yapmış, ailenin borçlarını ödemiş ve tutuklanana kadar da bu işe devam etmiştir. Babanın algı biçimine göre köy mekânında erkek evlat sahibi olmak hem ekonomik hem de sosyal misyon açısından önemli bir güçtür. İki erkek evlat sahibi olduğu hâlde hiçbir girişiminde yanında destek olarak çocuklarını bulamayan adam bu duruma hayıflanır. Toplumsal ve ailevî beklentilerin dışında bir karakter olan Ejder, kendisine yüklenen misyonu üstlenmeyerek olumsuz bir oğul profil sergiler.

"Sabah Aralığı" hikâyesinde toplumsal ve ahlâkî düzendeki bozukluk, toprağa bağlı yaşamla hayatını sürdüren Halil için yaşadığı köyü kaçınılması gereken mekân hâline getirir. Tanrının adaletinin unutulduğu yerde insanın gözünü daha fazla kazanma hırsının bürüdüğünü sık sık vurgulayan Halil, içine düştüğü açmazlardan oğullarını sorumlu tutar.

[658]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 8-96.
[659]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 115-124.

Toprağa bağlı yaşam biçimini tercih etmeyerek ailelerinden ve köylerinden uzaklaşarak şehir yaşamını tercih eden oğullar, Halil'in bakış açısına göre sosyal bir güç unsurudur:

> "-Oğullarımız gitmeseydi, bizi terk etmeselerdi belik bunların hiçbiri gelmezdi başımıza [...] Tanrı, insanları her yönden deneyip denetliyor. Ben onları toprağa bağlamak istedikçe, onlar hem benden hem topraktan nefret eder oldular. Sonunda ikisi de terk etti bizi."[660]

Oğul, kırsal kesimde hem maddî hem de manevî anlamda gücü sembolize eder. Haksız muamelelerle tek başına mücadele edemeyen baba, oğullarıyla birlikte daha güçlü olabileceğine inanır. Nitekim hem Halil hem de eşi için "oğul" umudu temsil etmektedir. Kadın, Halil'in dramı karşısında yeni oğullar, "yeni umutlar" dünyaya getirmek ister.

"Kan"[661] hikâyesinde de oğul, kendi haklarını savunamayacak kadar yaşlı ve yorgun olan Zeynel için sosyal bir güçtür. Yıllardır tapusu kendine ait olmayan verimsiz bir toprak parçasını sahiplenerek maddî imkânsızlıklar içinde hayatını sürdüren Zeynel, toprağa bağlı yaşamı reddederek büyük şehre kaçan ve yıllar sonra baba evini ziyarete gelen Şahin'den kendisiyle birlikte köyde kalmasını ve topraklarını elinden almaya çalışanlara karşı baba oğul birleşerek direnmeyi teklif etse de oğlunu ikna edemez. Her iki karakterin toprağa bağlı yaşama bakış açılarındaki farklılık, ailede sosyal ve ekonomik gücü temsil eden oğulun bu misyonu reddedişine neden olur.

4.1.3.Hayatın, Geleneğin ve Tarihî-Kültürel Kodların Aktarıcısı: Dedeler

Rasim Özdenören'in geleneksel hayatı sürdüren karakterleri arasında babalar despot ve otoriter kimlikleriyle ön plana çıkarken dedeler, manevî değerlerin ve anlamın aktarıcısı olarak pozitif kimliğe bürünürler. Dede, ailenin en büyüğü olarak ölüme yakındır; fakat hayat, gelenek ve tarihî-kültürel kodlar dedelerden torunlara miras olarak kalır.

"Pus" hikâyesinde torununun bakış açısından yansıtılan dede artık ölüm duygusunu tüm benliğinde hissetmekte, birkaç gündür kendi düşüncelerine dalmış olarak bir şeyleri beklemektedir. Dedenin ruh atmosferi, torununun gözünden ölüm izlekleriyle anlatılır:

> "Onca artık her şey birdenbire durmuş gibiydi. Sonsuz, bitmez bir durgunluğun içine yerleşmiş, soluklara, kitapların sayfalarına sinmiş, yalnız, tek bir şey vardı: her yandan koşarak peşimizi izleyen, günün birinde bir köşe başında usulca eteğimizi çekiştirerek yanımıza sokulan, dostumuz olan, düşmanımız olan, kristalden geçen bir ışık gibi ağır ağır varlığımıza yayılan ölüm. Bütün

[660]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm",* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 40.
[661]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm",* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 53-78.

sorun, onu cesaretle beklemek gerektiğini anlamak olmalıydı. Yaşlı adam böyle düşünüyordu. Ama artık bütün duygularını yitirdiği bir sona gelmişti."[662]

Yaşlı adam, her yaşamın sonunun ölümle noktalanacağını bildiği hâlde ölüm duygusuyla sarsılır. Ölüm, yaşlı adam için hayatın bir daha yaşanmayacak oluşu ve her şeyin sonuna gelmişlik duygusuyla trajik bir olguya dönüşse de insan hayatının anlamı, adamın eylem ve söylemleriyle farklı bir anlama bürünür. Yıllar önce bazı gecelerde torunlarını etrafına toplayarak onlara Kur'an-ı Kerîm okuyan, hisseli öyküler anlatan dede, torunlarının manevî kültürel kodlarını bu öğretilerle beslemiştir. Ölüme yaklaştığını hissettiği zamanda ise hayat ve miras onun için bambaşka boyutlara bürünür. Dede, sonuna geldiği yaşamı gençliğin, hayatın ve gücün simgesi olan paslı, eski bir silahla torununa devreder. Nesnel olarak hiçbir işe yaramayacak olan bu silah, sembolik anlamları ve dedenin söylemleriyle hayatın, geleneğin, tarihî ve kültürel kodların nesillerden nesillere aktarımını işaret eder:

"Şimdiki çocuklar bir şeyden anlamıyor, [...], söz gelimi torunlarım, bir şeyden anlamıyorlar. Ben de anlamıyordum. Ama artık anlıyorum. Bir gün onlar da anlayacak, ama o zaman vakit geç olacak."[663]

Anadolu insanının İslâmî kültürel kodlarına göre yok olduğu zaman anlamı ve değeri anlaşılan olgulardan biri de gençlik ve hayattır. Dede, soyunun sürdürücüsü olacak olan torununa eski, paslı bir silah armağan ederek atanın son bulan hayatının evlatta devam edeceğini vurgular. Bu anlamda dedenin hem kültürün hem de geleneğin aktarıcısı olarak ön plana çıktığı görülür.

"Eskiyen" hikâyesinde hasta adam hem ölmek üzere olan bir baba hem de torununun dünyaya gelişini bekleyen bir dededir. Oğulun bakış açısından tasvir edilen hasta adam, maddî imkânsızlıklar nedeniyle evde geleneksel yöntemlerle tedavi edilmektedir. Oğul gibi baba da öleceğini düşünmekte, beklemektedir fakat ölmeden önce torununu kucağına almak ister. Hasta baba profili oğulun bakış açısından şu cümlelerle yansıtılır:

"Babam? Fersiz gözleri, çökük avurtları.. başı omzuna kadar, yüksekçe yastığına dayalı, çullarının üstündeki soluk güllere bakıyor, isteksiz. Bir şey sorulmazsa konuşmuyor, kendiliğinden bir şey istemiyor, hiçbir tercihi yok, her şey başkalarınca onun adına yapılmalı, yoksa yok. (Yaşamaktan mı sıkılıyor, nedir? Ölümü istemez, ama korkmaz da). Hafif hafif öksürüyor."[664]

[662]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 18.
[663]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 22.
[664]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 66.

Babanın hastalığı ailede sarsıntı yaratmaz, nitekim babadan sonra ikincil erk olan erkek çocuklar geleneksel kalabalık ailede sosyal ve ekonomik görevlerini üstlenerek ailenin devamını sağlarlar. Bu hikâyede baba, aile reisi sıfatından çok ölmeden önce torununu görmek isteyen dede sıfatıyla ön plana çıkar. Hasta yatağından doğrulamayan adam, torununun doğduğu haberini alınca sendeleyerek kapıya yönelir, tökezler. Torunu kucağına verildiğinde yeniden hayat bulmuş gibi mutlu olur. Dedenin hastalığı ve ölüme yakın oluşu ile torunun dünyaya gelişi hem hayat ve ölüm tezadına hem de dedenin son bulmak üzere olan hayat mirasını torununa devredişine işaret eder.

4.2.Kırsal Kesimde Kadınlar

Kırsal kesimde kadın, ataerkil düzenin onaylayıcısı, geleneksel yaşam biçiminin koruyucusu ve aktarıcısı olarak ön plana çıkar. Ekonomik bağımsızlığa sahip olmayan kadın, her ne kadar mutsuz bir evlilik hayatı yaşasa da ataerkil otoriteye başkaldırmaz. Kadının aile içindeki görevi ve misyonu annelik ve eşlik kavramları etrafında belirlenir. Toprağa bağlı yaşamda kadın, sosyal hayatta erkek kadar aktif bir rol oynamasa da ev içinde aile düzenini sağlar, ailenin manevî temellerinden birini temsil eder.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde toprağa bağlı geleneksel yaşamda kadınlar genellikle aile içindeki rolleriyle ön plana çıkarlar. Geleneksel aile yapısının ataerkil düzeninde anne ve eş olma misyonunu yüklenen kadın, erkeğinin otoritesi ve despotluğu karşısında sessizdir. Bu sessizlik her ne kadar kadını pasif ve güçsüz bir konuma soksa da ailedeki birleştirici gücü kadın sağlar. Ekonomik bağımsızlığa sahip olmayan kadın, ailenin maddî ve manevî bunalımlarında bir fedakârlık örneği, baba ile oğul çatışmasında yumuşatıcı güç, evlilik kurumunun devam ettirilmesinde ve çocuk terbiyesinde geleneksel zihniyetin bir temsilcisidir.

4.2.1.İtaatkârlığın, Dayanıklılığın ve Otoritenin Simgesi: Kadınlar

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde kırsal kesimde hayat mücadelesi veren geleneksel kadın tipleri ailedeki birleştirici ve toparlayıcı güçleriyle dayanıklılığın simgesidir. Ailede otoriter bir kimliğe sahip olmayan kadın, ekonomik gücünün olmayışı nedeniyle kimi zaman dağılmak üzere olan ailede tüm çaresizliği üstlenen cefakâr bir tip olarak ön plana çıkarlar. Özdenören'in geleneksel Anadolu aile profilinden edinilen izlenimlerle kurguladığı hissedilen kadın tipleri, aile kurumuna sadakatleri ve eşlerinin

baskı ve otoriteleri karşısında sessiz kalışlarıyla pasif oldukları kadar itaatkârlığın da temsilidirler.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde geleneksel kadın tipleri de erkek evlatlar kadar ailedeki yıkım karşısında sarsılır, çözülür ve çoğu zaman da metanetli kalmak zorunda kalan kişilikleriyle ön plana çıkarlar. Aile hayatında çoğu zaman eşlerinin yaptıkları hatalar sonucunda ekonomik zorluklarla hayat mücadelesi vermeye çalışan kadınların vefa örneği olmaları da dikkat çekicidir. Erkekler her ne kadar aile hayatını çıkmaza sürüklese de kadınlar eşlerinin hastalık süreçlerinde tüm maddî imkânsızlıklara rağmen geleneksel tedavi yöntemleriyle eşlerini hayatta tutmaya çalışırlar.

Aile hayatında kadının başka bir rolü de babalar ile oğullar arasında dengeleyici olma görevini üstlenmeleridir. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde geleneksel aile modellerinde baba ile oğul sürekli çatışma hâlindedir. Anne ise bu atmosferde eşine itaat eden, kimi zaman eş ile oğul arasında kalan dengeleyici rolüyle ön plana çıkar.

"Eskiyen" hikâyesinde kadın, tüm maddî imkânsızlıklara rağmen ölüm döşeğindeki eşini tedavi etmeye çalışır. Evde fakirliğin hâkim oluşu mekânın ve eşyanın görünümüyle vurgulanır. Günlerdir hasta yatağında ölümü bekleyen adam hayattan ümidini kesmiş olsa da kadın ailede hem annelik hem de eş olma rolüyle, metanetli duruşuyla ön plana çıkar. Maddî imkânları kısıtlı olduğu için eşini ıhlamur ve tentürdiyotla tedavi etmeye çalışan kadın, ümitsizliğe düşen eşinin dirençli olması için çaba gösterir. Kadın, aile içinde güçlülüğün ve tevekkülün simgesi olarak da ön plana çıkar. Kadının ev atmosferindeki durumu, oğlunun bakış açısından şu cümlelerle yansıtılır:

> "Anam kendine sığınmış, oturduğu yerde sallanıyor. Tevekkül. Dudakları durmadan kıpırdanıyor. Ara sıra kalkıp yan odada gelini yoklayıp geliyor. Gene aynı biçimde, babamın yatağının alt ucunda, sırtı yatağa yarı dönük oturuyor. Oturuyor ve belirsizce sallanıyor, bir ben fark edebiliyorum sallandığını. Başı, kucağına eğik."[665]

Ölüm döşeğindeki eşinin direnç göstermesini isteyen kadının manevî gücü de dikkat çekicidir. Bir yandan torununun doğumunu beklerken diğer yandan eşinin hayata tutunmasını ister. Nitekim, torunları dünyaya geldiğinde kadının ilk eylemi, ölmeden önce torununu görmek isteyen adamın kucağına çocuğu vermek olur.

"Yankı" hikâyesinde anne, yapıcı güç olma özelliği ve şefkat yönüyle ön plana çıkar. Babasıyla çocukluğundan beri çatışma hâlinde olan özne, ilk gençlik yıllarında

[665]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 66.

babasının baskılarına dayanamayarak evden kaçar. Yıllar sonra evine tekrar geri dönen anlatıcı öznenin hatıralarında kalan anne figürü, şefkat imgesi olarak belirir:

> "[...] bir karyolanın altına gizlenmiş ağlarken, terkedilmiş bir çocuk olarak orada uyur kalırdım. [...] uyanınca da çıkmazdım oradan. Sonra annem gelir 'Nerdesin?' diye seslenirdi. Orada olduğumu bilmiyormuş gibi beni arardı. O zaman koku bir an için dağılır, içim sevinçlenirdi -kırılmış ve geç kalmış bir sevinç. Gülüp kendimi ele vermemek için dudağımı ısırırdım. 'Ah, orada uyumuş da güllere boyanmış' diye çekip çıkarırdı beni. Belki boynuma falan sarılırdı. Çok sürmezdi bu. Çünkü hemen akşam olur ve babam kalın, çatık bir ses halinde, o naftalinsi kokuyla yayılırdı evin içine."[666]

Babanın despot, baskıcı kimliğinden nefret eden çocuk, annenin şefkatine sığınır. Anne, anlatıcı öznenin zihninde olumlu bir imge olarak belirir. Babanın kişiliği nedeniyle kendini kıstırılmış hisseden çocuk, anneye sığınmaz; anne her ne kadar yapıcı bir unsur olsa da yaşanan çatışmalar çocuğun evi terk etmesine neden olur. Anne bu aşamada yine yapıcı kimliğiyle ön plana çıkarak ailenin dağılmasını önlemek istese de başarılı olamaz.

"Kundak" hikâyesinde anne, ailede baba oğul çatışması arasında denge unsuru olmaya çalışsa da oğlunun yaşadığı yıkıma engel olamaz. Sevgisiz ve despot bir kişiliğe sahip olan baba, evin büyük oğlunun da artık çalışması gerektiğini düşünür ve sürekli oğul üzerinde baskı kurar. İçten içe bunalımın eşiğinde olduğunu hisseden çocuğun hiçbir savunması baba için geçerli değildir. İletişimsizliğin hâkim olduğu evde baba ve küçük kardeş Kerim çalışmakta, anne ev işleriyle uğraşmaktadır. Anne oğul arasında diyaloğa dayalı iletişim oldukça sınırlıdır; fakat oğul annesinin merhametini hisseder. Anne, baba oğul arasındaki bu çatışmada hem erkeğine itaat eden kadın kimliğini korur hem de evde gerilimin büyümesini engellemek için yumuşatıcı güç olma rolünü üstlenir:

> "Babamı adımlarından tanıdım. Kahveden dönüyor olmalı. Anamla bir şeyler konuşuyorlardı. Biliyorum, az sonra beni çağıracak. [...] Çorbasını içtikten sonra anamı yanıma saldı. Anam yorganı çekti üstümden. Bağıracak oldum. Yalvarırcasına sus işareti yaptı parmağıyla. Babamın öfkeli olduğunu söyledi."[667]

Anne, baba oğul arasında çatışmanın dozunun yükselmesini engellemeye çalışsa da güçlü bir kişiliğe sahip değildir. Oğlunun yaşadığı yıkımın farkında olduğu söylenemez fakat bunu sezinler. Nitekim baba oğulun tartışması esnasında kendisini ifade edemeyen kadın, gözyaşlarına hâkim olamaz.

"Şimdi Çok Uzaklarda" hikâyesinde kadın, eşinin tercihleriyle ailesinin arzuları arasında kalır. Yarı toprağa bağlı bir ailenin kızı olan Yakup'un eşi, babasının ortağı ile

[666]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 83-84.
[667]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 96.

evlenir. Bu evliliğin şartı olarak kız evine iç güveyisi olarak gelen Yakup, askerlik süreci ve çocuğunun ölümünden sonra eşinin ailesinin yanında yaşamayı kendi nefsine ağır bir yük olarak görür. Sığıntı gibi yaşamak yerine özgür olmayı seçen Yakup, eşiyle birlikte büyük şehre göç eder. Yakup'un eşi aile içinde pasif kimliğiyle ön plana çıkar. Genç kadın, ailesinin arzusu nedeniyle baba evinde hayatını devam ettirirken eşinin şehre taşınma arzusu karşısında da sağlam bir direnç gösteremez; sadece bebeğinin[668] yine ölmesinden, şehir hayatından ve yalnız kalmaktan korkmaktadır.[669] Yakup, kadının sessizliğinden şehre taşınmak hususunda bakış açısının olumlu olduğu sonucuna varır. Kadının kente dönme arzusu ise erkek kardeşinin bir gün şehre gelip tekrar baba evine dönmeleri hususundaki ısrarıyla belirginleşir. Şehirdeki düzenlerini bırakıp tekrar kasabaya dönmek isteyen kadın, bu hususta eşiyle hiçbir tartışma yaşamaz; duygusal bir çözülme anı yaşasa da Yakup'un arzuları doğrultusunda hareket eder.

"Aile" hikâyesinde dört ayrı kadın tipi ön plana çıkar. Geleneksel aile düzeninde büyük ana, gelinler, torunlar ve oğul aynı evde oturmaktadırlar. Ailede büyük anne ve iki dul gelin hayatları ve iç dünyalarıyla ön plana çıkarken Salih Efendi'nin eşi, ailede düzenleyici, birleştirici bir rol üstlenmektedir. Ailenin zaman ve ölüm izleği etrafında çizilen atmosferinde kadın karakterler solgun ve silik hayatlarıyla dikkati çekerler.

Büyük gelin, öz babasını henüz üç dört yaşlarındayken kaybetmiştir. Annesi ikinci evliliğini bir subayla yapmış, küçük kız üvey babasını öz babası gibi bilmiştir. Üvey kızını öz evlatlarından ayırmadan yetiştiren subay, büyük gelini emir erlerinden birine verir. Savaş yılları bittikten sonra eşiyle birlikte aktüel zamanda yaşadığı kasabaya yerleşen kadın, kısa süre içinde annesinin ve üvey babasının ölüm haberlerini alır ve eşinin evine daha sıkı bağlarla bağlanır. Çocuk sahibi olamayan kadın, hayatı boyunca içinde hep bu hasret ve acıyı taşırken buna bir de eşini kaybetmenin acısı eklenir. Yaşadığı acılar nedeniyle zamanla neşeli mizacını kaybeden kadın gizlice ölümü beklemeye başlar.[670]

---

[668]Abdullah Uçman, "Şimdi Çok Uzaklarda" hikâyesindeki bebeğin bereket ve umut kaynağı fonksiyonuyla yansıtıldığını ifade eder ve "Şimdi Çok Uzaklarda" hikâyesiyle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanı arasında çocuk izleği bakımından "aksi yönden" bir ilişki kurar: "Hikâyede toplumumuza ait birçok unsurla karşılaşırız. Söz gelimi, babanın hakkı olan para çıkınını dayının çocuğun beşiğine bırakması, bizim törelerimizdendir. Çocuk yapmaktan çekinen şehirli sosyetenin tam tersine, beşikteki çocuk, bereket ve umut kaynağı fonksiyonunda gösteriliyor. (Bu hikâye aksi yönden Tanpınar'ın *Huzur* romanındaki Suat'ın metresini çağrıştırır. Karnındaki Suat'tan edindiği çocuk ne kadar da ağır gelir ona!) Bkz. Abdullah Uçman, "Hikâyemizde Gelişim", *Edebiyat,* C. 5, S. 4, Kasım 1973, s. 3.

[669]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 23.

[670]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 36-37.

Nur gelin ise eşinin ölümünden sonra kendini evde yabancı gibi hissetmeye başlar. Eşi öldükten sonra baba evine dönmeyi istese de bu düşüncesini açığa vurma imkânı babasının ölümüyle birlikte son bulur; sessizce durumunu kabullenmeye çalışır. Nur gelinin eşi öldüğünde henüz iki küçük kız çocuğu vardır. Hayatı boyunca çocuklarının geleceğini düşünen ve onları kimseye yük etmeden yetiştirme kaygısı yaşayan kadın, dışarıdan el işleri alarak gelir sağlamaya çalışır. Kızlarını evlendirene kadar da çalışmaya devam eder. Nur gelinin romatizma dışında bir hastalığı yoktur; fakat mizacı nedeniyle sürekli sebepsiz kederleri vardır ve zaman geçtikçe bu kederler yoğunlaşır.[671]

Hikâyede her iki kadın karakter de mâziye dönük hayatlarıyla ön plana çıkarken aktüel zamandaki hayatlarına dair ayrıntılı bilgilere yer verilmez. Zira, artık yaşamın sonuna gelmiş gibidirler. Sosyal hayatta ve ev içi yaşamında onları hayata bağlayacak hiçbir neden yoktur. Her iki kadının mâziye dönük hayatlarının yanı başında Salih Efendi'nin eşi, ailede manevî bir güç olarak ön plana çıkar. On beş veya on altı yaşlarında aileye gelin gelen kadın, aktüel zamanda elli yaşlarındadır ve torun sahibidir. Çocuk yaşta gelin olarak geldiği eşinin evini benimsemiş, kendi varlığının bir parçası olarak görmüştür. Ailenin ekonomik gücünün en yüksek zamanlarında olduğu gibi maddî imkânsızlıklar içinde yaşanılan aktüel zaman sürecinde de evin tüm sorumluluğunu üstlenmiş, hiçbir zaman şikâyetçi olmamıştır. Varlığını bütün aileye adayan kadın, aile içindeki görevinde babasının öğütlerine sıkı sıkıya bağlılık gösterir ve bu öğütleri ömrü boyunca yerine getirir. Kızının engelli doğumu karşısında hiçbir zaman yakınmamış, bu durumu kaderin bir imtihanı olarak görüp katlanmıştır. Katlanma duygusu, kadının kişiliğinin bir parçası hâline gelir. [672] Kadın, ailedeki misyonuyla bir bakıma tüm aile bireylerin sorumluluğunu üstlenir. Bu anlamda aile hayatının sürdürülmesinde önemli bir görevi yerine getirmektedir. Bir gün hasta olsa evdeki tüm düzen aksar. Tüm aile adeta onun birleştirici gücüyle bir arada durmaktadır. "Aile" hikâyesinde Salih Efendi'nin eşi, kadere boyun eğişi ve her şeye rıza gösterişi ile tevekkülün simgesidir. Tipik Anadolu kadınının özellikleri, Salih Efendi'nin eşinin şahsiyetinde belirginlik kazanır.

"Çözülme"[673] hikâyesinde kadın hem dayanıklılığın simgesi olarak hem de büyük sarsıntılar sonucu yaşadığı psikolojik çöküşle ön plana çıkar. Varlıklı bir hayat sürerlerken eşinin tüm servetini kumar ve eğlence hayatında tüketmesi sonucu yoksulluğa sürüklenen ailede kadın, eşinin ölmek üzere oluşuyla ekonomik mücadeleyi tek başına

[671]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 37-38.
[672]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 40.
[673]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 47-104.

üstlenmek zorunda kalır. Kerim, eve ve annesine maddî destek sağlayabilecek yaşta olmasına rağmen o da babasının yolunu izler. Sakat kızı ise dünyadan habersizdir.

Evlerinin avlusundaki iki ahırı oda olarak kiraya verip üçüncü ahırda oğlak yetiştiriciliği yapan kadın bir yandan da çorap örerek aile geçimini temin etmeye çalışır. Eşinin tüm şiddeti, geçimsizliği, bütün servetini eğlence hayatında tüketmesine karşılık kadın, içinde bulunduğu tüm imkânsızlıklara rağmen yine de ilk fırsatta eşini tedavi ettirmek ister. Parası olmadığı için hekim çağıramaz; bu nedenle annesinden öğrendiği geleneksel yöntemlerle eşini tedavi etmeye çalışır.

Kadın, ailede tüm sorumluluğu üstlendiği gibi kızı için de rol model olur. Eşinden şiddet görüp sokağa atılan Şaziye, çocuklarıyla birlikte baba evine geri döner. Evlilik sürecinde sık sık şiddet gören Şaziye'ye annesi her seferinde "Kocandır, sabret" diye öğüt verir. Anne, kendi evliliğini sürdürme yöntemini kızına da öğretir; şiddete karşı sabretmek.

Aile hayatında maddî manevî tüm sorumlulukları üstlenen kadın, cefakâr kimliğiyle ön plana çıkar. Oğlunun işlemediği bir cinayet olayı nedeniyle tutuklanması, kendi elleriyle Kerim'i polise teslim edişi ve aynı zaman kesitinde eşinin ölümü kadının ruh dünyasında derin sarsıntılara neden olur. Geleneksel hayatta evin temeli sayılan babanın ölümü ve ailede ikinci gücü temsil eden oğulun yok oluşu kadının dayanaksız kalmasına neden olur. Derin ruh sarsıntıları geçiren kadın, akıl sağlığını kaybeder.

"Arasat" hikâyesinde üç kadın tipi ön plana çıkar. Ailede ve toplumda saygınlığı olmayan Ejder, babasının otoriter gücü karşısında pasif bir kişilik sergiler. Ejder'in evleneceği kadını dahi babası seçer. Bölgede nüfuzlu, saygın bir kişilik olan babanın arzusu nedeniyle Ejder ile evlenen Sabiha (Sabi) hiçbir zaman Ejder'i eş olarak benimsemez ve Ejder'e karşı sevgi beslemez. Nefretle dolu geçen evlilik hayatlarında sevgi ve cinsellik duyguları doyurulmayan Ejder, eşine şiddet gösterir. Sık sık baba evine kaçan Sabiha, eşinin ırgat kızına tecavüz etmesinden sonra büyük bir yıkım yaşar, sığındığı baba evinde adeta bitkisel bir hayata bürünür. Ejder'in eşi Sabiha'nın evlilik tercihinde ve yönteminde geleneksel bir yol izlediği fakat zihniyet olarak boyun eğen itaatkâr kadın tipinden uzak olduğu düşünülebilir. Nitekim eşinden nefret eden kadın, bu duyguyu tepkisel olarak her fırsatta gösterir.

Hikâyede söylemleriyle yapıcı bir güç olarak ön plana çıkan hala, inanç bağlamında hareket eden, söylemleriyle Ejder'i doğru yola iletmeye çalışan kadın tipidir. Hala, özel

hayatı, karakter özellikleri ve ailedeki misyonuyla ön plana çıkmaz. Ejderin işlediği suç karşısında kıyamet günü, ahiret, günah, tövbe gibi kavramlar etrafında açıkladığı düşünceleriyle Ejder'i doğru yola iletmeye çalışan örnek bir kişiliktir.

Hikâyede üçüncü kadın tipini ise ailede olumsuz bir profil olarak ön plana çıkan anne oluşturur. Kadın, kendi yaşadıklarını çocukları yaşamasın diye her istediklerini yaparak annelik duygularıyla ailede otoritenin sağlanmasına istemeden engel olur. Olgun yaşta evli bir erkek olan Ejder çalışmaz; sürekli annesinden para koparır. Hikâyede annenin en dikkat çekici yönünü beddua oluşturur:

> "Ömrün tükensin dedi kadın ömrümü tükettin gebereceksin bir gün gebertecekler seni bir şey değil adam kahroluyor baban onu da öldüreceksin kahrından"[674]

Ejder'in sürekli suç ve sorun oluşturan kişiliği karşısında çaresiz kalan kadının bedduası hem olay örgüsünde yaşanacakların şekillendiricisi hem de Anadolu insanının "Anne babanın bedduası kabul olur" düşüncesi bağlamında ön plana çıkar. Nitekim Ejder, annesinin "kefen parası" olarak sakladığı son parayı da elinden alarak suç işlemeye devam eder ve boğazı kesilerek öldürülür. Babanın otoritesi karşısında çıkış yolu olarak anneye sığınan Ejder, ailede çatışmanın ana sebebi olarak ön plana çıkar. Kadın, baba ile oğul arasındaki gerginliği yumuşatmak için oğlunun her istediğini istemsizce de olsa yerine getirmek zorunda kalır.

"Arasat" hikâyesiyle tema ve şahıslar bağlamında sıkı bir benzeşim gösteren "Işımamıştı Sabah Daha"[675] hikâyesinde de anne, evde baba ile oğullar arasında kalan ve oğlu Ejder'in arzularını istemeyerek de olsa yerine getirmek zorunda olan bir kadın tipidir. Annesinden sürekli para isteyen Ejder'in evde yarattığı huzursuzluğun babaya yansımasından korkan kadın, evdeki çatışmalara engel olamaz. Evlatlarının hayırsızlığı karşısında baba kahrolurken anne istemeyerek de olsa oğlunun kendisinden zorla para almasına ve evden kaçmasına göz yummak zorunda kalır. Eşi ve çocukları arasında kalan kadın, hiçbir şekilde duygularını ve tepkilerini gösteremez; sessizce tülbendini ağzına kapatıp ağlar.

"Mor Sinekler"[676] hikâyesinde dört küçük çocuğuyla dul kalmak üzere olan kadın, eşinin ağır hastalığı ve maddî imkânsızlıkları arasında büyük bir çaresizlik yaşar. Ailenin yoksulluk boyutu eşinin ölümü karşısında kadının duygusallaşmasına fırsat tanımaz.

---

[674]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 43.
[675]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 115-124.
[676]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 125-139.

Evde tek bir yeni kilimi olan kadın, çocuklarının kışın üşüyeceğini düşünerek eşinin tabutunun üzerine örtülmesi için eski bir kilim vermeyi arzular, mezar satın almanın ne kadar masraflı olacağını düşünür, evde Kur'an okunması için hoca çağırmaya dahi imkânı yoktur. Dört küçük çocukla dul kalan, ekonomik gücü bulunmayan kadın, eşinin ölümünden sonra çaresizlik ve hüzünle çocukları üşümesin diye sakladığı kilimi tabutun üzerine örtülmesi için verir. Ekonomik gücü bulunmayan kadın, dört küçük çocuğun ve ailenin sorumluluğunun yükünü tek başına üstlenmek zorundadır.

"Çok Sesli Bir Ölüm"[677] hikâyesinde Hatiç hem anne hem de eş kimliğiyle ön plana çıkar. Yaşamaya elverişsiz bir coğrafyada iki küçük çocuk, on yedi yaşındaki genç oğul ve anne babadan oluşan ailede Şehmuz'un ani rahatsızlığı eşi Hatiç'in endişelenmesine yol açar. Ailede ev işleriyle uğraşan, tarlada eşine yardım etmeye çalışan etkin bir kimlik olarak ön plana çıkan kadın, eşi Şehmuz'un hastalığından korkar; çünkü birkaç yıl önce de yine Şehmuz bayılmış, yörede hekimlik yapan Bakaç Ali böyle bir durumun tekrarlanması hâlinde Şehmuz'un ölebileceğini belirtmiştir. Coğrafi şartlar ve maddî imkânın kısıtlı oluşu nedeniyle eşinin hastalığı karşısında hiçbir şey yapamayan kadın çaresizce dövünür ve eşini bitkisel yöntemlerle tedavi etmeye çalışır.

"Sabah Aralığı" hikâyesinde kadın, itaatkâr ve güçlü duruşuyla ön plana çıkar. Köy ortamında yaşayan Halil, bozulan toplumsal düzen karşısında kendisini ve ailesini savunabilmek için evinde kaçak mermi bulundurur. Jandarmalar tarafından kovalanırken bir jandarmanın kaza sonucu başka bir jandarmayı öldürmesinden Halil sorumlu tutulur. İftiraya uğrayan adam, eşiyle birlikte köyü terk ederek kentte yaşayan kardeşinin evine gitmeye karar verir. Kadın, eşinin tüm öfkeli tavırlarına olgunluk ve sessizlikle karşılık verir. Evlerini terk etme nedenlerini öğrendiğinde korkuya kapılmaz; eşinin gidip teslim olmasını ister, haksızlığa boyun eğer.

Kadın'ın bir diğer özelliği, evlatları ile eşi arasındaki çatışmada denge unsuru olmaktır. Diğer hikâyelerdeki geleneksel kadın tiplerinin her durumda sessizliklerini korumalarına karşılık Halil'in eşi kendi düşünceleriyle ön plana çıkar. Halil, yaşadıkları tüm haksızlıkların oğullarının kendilerini terk etmesinden dolayı başlarına geldiğini ifade ederken kadın, kendi düşüncelerini özgürce dile getirir:

> "-Oğullarımızın gitmesi iyi oldu, [...], onlarında bu kahırlı yaşamayı bizimle bölüşmesini mi istiyordun yoksa? Bizi bırakmadı onlar, daha iyi bir hayat yaşamaya gittiler."[678]

[677]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 7-32.
[678]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 41.

Halil, her ne kadar adaletsiz toplum karşısında öfkesini ve üzüntüsünü dile getirse de kadın ümitsizliğe düşmez. Halil'in kendine tek dayanak olarak gördüğü oğullarının da kendini terk ettiği düşüncesi karşısında eşine ümit vermek ister:

"-Halil, [...], yeniden oğullarımız olsun istiyorum.

[...]

Giden oğullarımızın yerini tutsun diye mi? [...]

-Yeniden oğullar edineyim istiyorum senden [...]

[...]

Halil birden coşkuyla karısına baktı.

-Yeni oğullar, yeni umutlar demektir, [...] yeniden oğullarımızın olması için Tanrı'ya yalvar.. bize yeni oğullar verecektir."[679]

Kadın, bozulan toplumdaki adaletsizlikler karşısında eşinin moral gücü ve ümidini kaybetmemesi için çabalayan, dağılan ailesini yeniden inşa etmeye çalışan aktif bir güç olarak dikkati çeker. Nitekim, eşini öldüren jandarmalar karşısında da isyanını dile getirir.

"Kan"[680] hikâyesinde üç ayrı kadın tipi ön plana çıkar. Zeynel'in eşi Fatik, yaşlı ama dinç bir kadındır. Hayatı boyunca yoksulluk çekmiş fakat bedensel olarak çökmemiştir. Yaşına rağmen çalışkandır, yorulmak nedir bilmez. Hem tarlada eşine yardım eder hem evin idaresini sağlar. Kadın, artık yaşlanmış ve hayat şartlarının ağırlığından dolayı yıpranmış olan eşi Zeynel'i daima çalışmaya teşvik eder. Fatik, sert bir kimliğe sahiptir; hayat şartları ona eşine acıma fırsatı vermez. Kış aylarında bağcılık yapan adam çalışmamak için bahaneler arasa da kadın şartlar ne olursa olsun çalışması gerektiğini ısrarla vurgular.

Erkeğinin hırslı bir kişiliği olmamasına karşılık Fatik daha iyi bir yaşam sürebilmek için ellerine geçen fırsatları kaçırdığı için eşine zaman zaman tepki gösterir. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde geleneksel aile yaşamındaki kadın tipleri eşlerinin düşünce ve söylemleri karşısında kendi düşüncelerini dile getiremeyen sessiz ve pasif kişilikleriyle ön plana çıkarlarken "Kan" hikâyesinde baskın kişilik Zeynel değil Fatik'tir; kadının zaman zaman eşine gösterdiği tepkiler karşısında Zeynel "evin dirliği bozulmasın" diye susmayı tercih eder. Bazen de "kadın kısmının" ekonomik meselelere akıllarının ermeyeceğine inanır. Zeynel'in toprağına duygusal bağlarla bağlanmasına

[679]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm",* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 42.
[680]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm",* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 53-78.

karşılık Fatik realisttir. Toprakların kendilerine ait olmadığını ve en kısa zamanda ellerinden alınacağını bilir. Nitekim bu durum gerçekleştiğinde, eşinin yaşadığı hayal kırıklığı karşısında kadın eşini teselli etmeye çalışır.

Rasim Özdenören'in geleneksel hayat biçimini sürdüren toprağa bağlı ailelerinde kadın tipleri evlerine ve evlatlarına bağlı kişilikleriyle ön plana çıkarlar. Bu kadın tipleri genellikle eşlerine ve evlerine sadık tiplerdir fakat bazen eşin ölümü, aile hayatını devam ettirecek ekonomik güçlerin ve babadan sonra ikinci erki temsil eden bir oğulun olmayışı/ oğulun henüz çok küçük oluşu kadının ikinci bir evlilik yapmasının nedenidir. Zeynel'in annesi henüz genç bir kadınken dul kalır. Oğlu üç dört yaşlarındadır ve evin tek çocuğudur. Maddî imkânsızlıklar nedeniyle eşi öldükten kısa bir süre sonra bir kâhyayla evlenen kadın, oğlunu bir çiftçiye evlatlık olarak verir ve eşinin baskısı nedeniyle yıllarca oğlunu göremez. On beş yıl sonra genç bir delikanlı olan Zeynel'i görmeye gelen kadının giyim kuşamındaki sefillik hayatı hakkında ipuçları verir. Nitekim, yaşadığı sefil hayat ve birtakım üzüntüler nedeniyle verem olur ve ölür.

Şahin'in eşi Gülşen, cesur tavırlarıyla ön plana çıkar. Şahin, kent yaşamına alışamayarak kırsal yaşamın özlemini çeker. Bir otobüs şoförünün yanında yamak olarak çalışırken mola yerinde uzaktan çiftliğe benzettiği bir mekânı gözüne kestirerek kimseye haber vermeden kaçar. Sığındığı mekânda kendisine ahırda yatacak yer ve iş veren ailenin kızı olan Gülşen, "kentli bir görünüş kazanmış delikanlıya" cesurca yaklaşır. Şahin'in kaldığı ahıra sık sık giden kız, hamile olduğu veya ailesi bu ilişkiyi fark ettiği için evlenmek zorunda kalırlar.

Zeynel'in annesi trajik yaşam hikâyesiyle ön plana çıkarken Fatik, tüm zorluklara rağmen hayata direnen güçlü Anadolu kadınını temsil eder. Gülşen ise arzularının peşinde giden fakat mantığını kullanmayan bir kadındır. Nitekim, toprağa bağlı hayat biçimini tercih etmeyen Zeynel, hamile eşini yaşlı anne babasının yanında bırakarak tekrar şehre döner.

"Çatışma" hikâyesinde hala, kırsal bölgeden büyük şehre göç eden ailede geleneksel zihniyet ve yaşam biçiminin bir sembolü olarak yer alır. Hala, otoriter kişiliğiyle ailede düzenin sağlayıcısıdır. Annelerini küçük yaşta kaybeden Şermin ve Tülin, halaları ve babalarıyla aynı evde yaşamaktadırlar. Evin büyük kızı Şermin, modern hayatın kodlarıyla yetişir. Onun birtakım değer yargıları ve bazı kavramlara yüklediği anlamlar halanın değer yargıları ve bakış açısından ayrılık gösterir.

Geleneksel ve inanca dayalı bakış açısıyla olaylara yaklaşan hala, Şermin'in bir erkek arkadaş edinmesini, eve geç saatlerde gelmesini hoş karşılamaz. Benimsediği ideal yaşam biçiminin yaşanması gereken tek gerçeklik olduğuna inana hala, genç kızı örf ve geleneğin bakış açısıyla yargılar. Halanın düşünce yapısına göre kendi zamanında bir genç kızın bir erkeği kabul veya reddetme hususunda başını sallaması bile onur kırıcı bir davranış olarak algılanırken Şermin'in bir erkek ile görüşmek hususundaki direnci ahlâkî bir eksikliğin işaretidir.[681] Tüm baskılarına rağmen Şermin'i otoritesiyle dizginleyemeyeceğini anlayan kadın, Sadık'la tanışmayı kabul eder. Halanın Şermin'e anlatamadığı birtakım hususları Sadık'la paylaşması dikkat çekicidir. Bir zamanlar yaşanan ve hâlâ yaşanması mümkün olan hayata dair söylemleri, halanın hangi kültürel kodlarla yetiştiği ve karakterinin çözümlenmesi hususunda önemli bir veri sunar:

> "'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 şartlandırırdı, 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 bulamayacağın, milyarlarca insan arasında yapyalnız, kendi başına kaldığın gün. Bütün doğru haberciler ve sen.. yapayalnız.. itirafa hazır bir çaresizlikle sonsuz bekleme anları.."'[682]

Halanın söylemleri, değişen kültür ve yaşam biçiminde anlam ve değeri yeni nesiller tarafından anlaşılamayacak olan manevî duyarlılığa bağlı olarak şekillenen ilahî temelli bir yaşam biçimini işaret eder. Hala, sadece geleneğin kodlarıyla donanmış bir zihin yapısına sahip değildir; otoritesinin ve dünya görüşünün temelinde babasının özendirdiği dünyanın normları ve bu normların özündeki dine bağlı kurallar bulunmaktadır. Bu anlamda hala, modern yaşam biçiminin şartlarıyla şekillenen bireylerin değerler dünyasına ideal bir alternatif olarak ilahî nizam ve yaşam biçimini öne sürer. Halanın sahip olduğu düşüncelerle, kendine ve değerlerine yabancılaşan modern nesil karşısında gelenek ve dinî değerleri temsil ettiği söylenebilir.

"Ocak"[683] hikâyesinde kadın, aile büyüklerine ve geleneklerine itaatkâr kişiliğiyle ön plana çıkar. Uzun bir zaman sonra hapisten evine dönen adam, tüm ailesiyle hasret giderse de eşiyle ve kendisi hapisteyken doğan çocuğuyla hasret gideremez. Anadolu

[681]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm",* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 97.
[682]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 125.
[683]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 27-34.

kültürüne göre oğul ve gelinin büyüklerin yanında birbirleriyle muhabbet etmeleri, çocuklarını sevmeleri ayıp olarak karşılandığı için birbirleriyle oldukça mesafeli olmaya özen gösterirler. Kadın ile erkek arasındaki iletişim kısa bir göz teması ve ailenin olmadığı bir köşede kadının söylediği bir çift sözden ibarettir; fakat eşler arasındaki bu küçük anlar, sevgi ve muhabbeti yansıtır.

"Sabahın Seher Vaktinde Aman" hikâyesinde de kadın itaatkâr özellikleriyle ön plana çıkar. Evin erkek evladının bakış açısından yansıtılan baba ve anne tipleri, aralarındaki iletişimle dikkati çekerler. Dışarıdan huzurlu görülen aile yuvasında sık sık huzursuzluklar olmaktadır. Baba, özellikle de gençliğinde en ufak şeylere esip gürleyen, siniri saman alevi gibi parlayıp sönen sert bir kişiliktir. Anne ise hiçbir zaman eşinin öfkeli zamanlarında ona karşılık vermez; sessizce adamın sinirinin geçmesini bekler. Kadın ile erkeğin muhabbeti sözlerde değil, eylemlerde belirginleşir; evlerine su tesisatı çekilmesine rağmen adam çeşmeden akan suyla abdest almaz, eşinin hazırlayıp elleriyle döktüğü suyla abdest almayı tercih eder. Kadın ise yıllar geçmesine ve artık yaşlanmış olmalarına rağmen hiç bıkmadan, saygıyla bu eylemi sürdürür. Kadın sadece eşinin abdest almasına yardımcı olmakla kalmaz; adam yüzünü kurularken o da ayaklarını kurular. "Ocak" hikâyesinde olduğu gibi "Sabahın Seher Vaktinde Aman" hikâyesinde de sözsüz bir iletişim söz konusudur. Bu iletişim, eşler arasındaki muhabbeti göstermesi bakımından dikkate değerdir:

> "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 tıpışlayıp sıvazladı, karısına neredeyse minnetten dolmuş bir bakışla baktı, ama teşekkür etmedi, 'sağolasın' demedi, kadın da böyle bir şey beklemiyordu zaten."[684]

Kadın ile erkek arasında her gün tekrar edilen bu eylem, aralarında aynı zamanda sözsüz bir iletişim doğurur. Kadın, eşinden teşekkür beklemez fakat minnet dolu bakışlar teşekkür ifadesi yerine geçer. Bu anlamda kadının aile içindeki itaatkârlığı, zorunluluğun bir neticesi olarak değil muhabbet ve saygının eylemlere yansıması olarak ön plana çıkar.

[684]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 46-47.

4.2.2.Örf, Gelenek ve Otorite Karşısında Genç Kızlar

Rasim Özdenören'in bazı hikâyelerinde gelenek ve erkin simgesi olan baba, kız evlatlarıyla da çatışma halindedir. Özdenören'in baba-kız çatışması tespit edilen hikâyelerinden biri olan "Çatışma"da geleneğin yıkımı, nesiller arası algı biçimindeki değişimler ve başkaldırı hâkimken "Ay Doğarken Geceleri" hikâyesinde iletişim yoluyla aşılamayacak olan otorite ve gelenek, gizli bir başkaldırıyla yıkılır.

"Çatışma"[685] hikâyesinde dinî değerlerden çok geleneksel bakış açısıyla ailede otoriter bir güç olarak yer alan baba, geleneğin öngördüğü norm ve ahlâk kurallarının yıkımıyla cinnet geçirir.[686] Hikâyede her ne kadar mekân İstanbul'un Eyüp semti olsa da ailenin bazı değerlere bakış açısı geleneğin izlerini taşır. Ailenin denge unsuru olan annenin kaybıyla birlikte erkin simgesi olan babayla karşı karşıya kalan Şermin, babanın kültürel kodlarından oldukça uzakta, kavram ve değerlere modern algı biçimiyle yaklaşmaktadır. Babasının tüm tepkilerine rağmen Sadık adlı gençle arkadaşlığını sürdüren Şermin, otoriteyi ihlâl etmekle kalmaz, otoritenin yıkımına neden olur. Erkek arkadaşını sık sık aile evine davet eden genç kız, delikanlıyla yakınlaştığı bir zamanda babasına yakalanır. Cinnet geçiren baba, önce Sadık'ı yaralar, sonra kendini öldürür.

"Ay Doğarken Geceleri"[687] hikâyesinde Maraşlı bir ailenin kızı olan Sultan, geleneğin ve otoritelerin münasip görmeyeceği niteliklerdeki bir adama âşık olur. Geleneğin ve normların onaylamadığı çalgı çalıp türkü söyleyen Seyit'e karşılık ailede erkin birinci simgesi olan baba, kızını istemeye gelecek olan damat adayının iyi bir meslek sahibi olmasını arzular. İkinci erk temsili olan erkek kardeş Durdu ise Seyit'in ablası Sultan'ı sevdiğini öğrenince geleneksel anlayışın bir izleği olan namus baskısıyla bilinç altı ve bilinç düzeyinde tepkisel bir tavra bürünür. Bir günlük zaman dilimini

[685]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 79-143.
[686]Rasim Özdenören, Âlim Kahraman'la gerçekleştirdiği bir söyleşide "Çatışma" hikâyesinin temel kurgu noktasının yaşanmış bir olaydan yola çıkılarak kurgulandığını ifade eder: "O tarihte Şırnak'tayım ve askerlik görevimi ifa ediyorum. [...] Birgün çarşıdan geldiğimde gazeteden kese kâğıdını itinayla açtım. Bir haber var orada. Küçücük, üç dört satırlık bir haber. Başlık şöyle; Tülay ikinci duruşmada ifadesini değiştirdi. Sağır ve dilsiz olan Tülay babasının ablasını vurmasıyla ilgili olarak görülen davada ifadesini değiştirdi. Babam, diyor, vurmadı, elindeki silah kendiliğinden patladı. Haber bu, önü yok arkası yok. daha önce anlaşılan günler boyu süren bir olay olmuş ki en son böyle minik bir haberle noktalamışlar. Şimdi benim elimde de böyle bir şey var. kendimi dört duvar arasına sıkışmış ve bu haberle başbaşa görüyorum. Tülay, kimdir? Babası niye Tülay'ın ablasını öldürmeye çalışmış, veya gerçekten vurmuş mu, vurmamış mı hiçbir şey yok. oradan kafamda dediğim nebülöz olayı doğdu. Bunu biz geliştirdik. Bunlar olsa olsa taşradan İstanbul'a göç etmiş bir ailedir. Tülay'ın ablası bir terzihanede çalışıyor olabilir. Bir delikanlıyla bir gönül ilişkisine girmiş olabilir. Babası taşradan getirdiği değerleri İstanbul'da muhafaza etmek isteyebilir. Etraftan bunların dedi kodusu olabilir ve neticede böyle bir vurma olayı vuku bulmuş olabilir. fakat Tülay ikinci duruşmada ifadesini değiştirdiğine göre buna birilerinin akıl vermesi gerekir. O zaman yeni bir kahraman daha sahneye girmiş oluyor. Bu kim olabilir? Tülay'ın halası... Derken *Çatışma* öyküsünün örgüsü ortaya çıktı." Bkz. Rasim Özdenören, Âlim Kahraman, "I. Söyleşi", *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu*, Ümraniye Belediyesi, İstanbul 19-20 Ekim 2007, s. 117.
[687]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 141-157.

kapsayan hikâyede sabah görücüleri gelecek olan Sultan, ailede otoriteyi temsil eden babanın ve erkek kardeşin baskınlığına rağmen sevdiği adamla birlikte kaçar.

"Arasat" hikâyesinde Ejder'in babasının pamuk tarlasında çalışan ırgatlardan birinin kızı olan Elif, kültürel kodlarıyla Anadolu kadınını temsil eder. Babası, tarlada ırgatların gündelik işlerini gören genç kızını ırgatlardan biriyle evlendireceğini söyler. Genç kızın evleneceği şahsı kabul edip etmediği dahi sorulmaz; fakat Elif'in düşünce yapısı da oldukça farklıdır. Evleneceği erkeğe hoşlanmak, beğenmek gibi duygularla yaklaşmayan Elif, sadece "evini çekip çevirebilecek bir erkek"[688] ister. Elif, evlilik ve hayat görüşüyle Anadolu kadınının temsili bir genç kızdır. Onun düşüncesinde aşk, hoşlanma gibi duygulardan ziyade bir erkeğin evinin kadını olmak düşüncesi önemli bir yer tutar. Ejder'in tüm kötü niyetine rağmen saflığıyla ön plana çıkan Elif, tecavüze uğradıktan sonra Ejder'in kendisini sahiplenmesini ister. Ejder ise işlediği suçla yetinmeyerek genç kızı hayat kadını olarak çalışmaya teşvik etse de kız tepki göstererek bu teklifi reddeder. Elif'in babasına kızının namusuna karşılık Ejder'in babası yüklü bir miktar para verse de ailedeki diğer erkekler bu durumu kabul etmez ve Ejder'i öldürürler.

4.2.3.Yalnızlık ve Yaşlılık Duyguları Eşiğindeki Kadınlar

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde yaşlı kadın tipleri, ailede gelenek ve inanca bağlı yönleriyle ön plana çıkarlar. Genç kadınların bazı sert tavırlarına karşılık babaanne, anneanne veya hala olarak ön plana çıkan kadın tipleri, olgunluğun sembolüdürler. Yaşlılık, Özdenören'in hikâyelerinde ölüm duygusuyla birleşir. Artık yaşayacak çok zamanı kalmayan kadınlar, ölümü özlemektedirler.

"Yankı"[689] hikâyesinde büyük hala,[690] oldukça yaşlı bedeni ve ölümü özleyen ruh dünyasıyla hem tevekkülün hem de teslimiyetin sembolüdür. Sıska bacaklı, bacaklarının ağırlığı "külçe" olarak tanımlanan, omzunda yünlü bir atkıyla oturduğu yerde sürekli uyuklayan yaşlı kadın ölümü beklemekte, özlemektedir. Anlatıcı öznenin bakış açısından

[688]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 18.
[689]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 87-91.
[690]Rasim Özdenören, Sezai Karakoç'a gönderdiği "23 Kasım 1967" tarihli mektubunda, "Yankı" hikâyesinde büyük halanın kendi biyografisiyle yakından ilişkili olan bir karakter olduğunu ifade eder: "Babamın iki kız kardeşi yani iki halam var. Bunlardan biri halen sağ, yaşı 75'in üstünde, belki rahatça 80'indedir. İki kere evlenmiş. Onun, zavallı, ayrı bir hayat macerası var. [...] Diğer halam geçen yıl (1966 Mayısında) vefat etti. Seher halam. Öldüğü zaman anlaşıldı, yaşı 94 imiş. Kendisini asla yaşlı saymazdı. "Yankı" adlı hikayemde yaşlı hala olarak geçen işte bu halamdır. O hikayede bazı özellikleri gerçeğe tam uygun olarak yer almıştır. Hatta 'dolap' unsuru bile deforme edilmiş olarak doğrudur." Rasim Özdenören'in yaşlı halasına dair vermiş olduğu bilgilerin tümü dikkate alındığında, "Aile" hikâyesindeki büyükanne ve "Beklenen"deki I.Kadın'ında Özdenören'in halasından izler taşıdığı tespit edilebilir. Bkz. "V. Bölüm: Mektuplar", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 415.

yansıtılan büyük hala titizdir; yabancılara el öptürmez. Yaşlılığı nedeniyle oldukça zayıf bir hafızaya sahip olan kadın, geceleri ölürüm düşüncesiyle sırtüstü yatmadan oturduğu yerde uyur. Ayakları şiştir ve bacakları artık tutmamaktadır. Halanın yaşlılığına ölüm duygusu ve arzusu eşlik eder. Bazen ailesi tarafından yerine yatırılmaya çalışıldığında boşluğu göstererek ölümü işaret edercesine boşluğu göstererek yerinin orası olduğunu söyler. Yankı hikâyesinde halanın ölüm duygusuna söylemleri de eşlik eder.

"Aile" hikâyesinde büyükanne, Anadolu kadınının bir yansıması olarak ön plana çıkar. Doksan yaşlarındaki kadın üç oğlundan ikisini peş peşe kaybetmiş, eşi ikinci haccından döndükten sonra yakalandığı bir hastalık nedeniyle ölmüştür. Yaşlı kadın, oğullarını kaybettikten sonra zamanla yaşadığı her şeyi ve bazen çevresindeki insanları bile unutmaya başlar. Yaşlı kadının genç kızlığından beri en büyük tutkusu kitap okumaktır. Kadının okuduğu kitaplar, onun manevî yönünü de ön plana çıkarır. Doksanlı yaşlarda olmasına rağmen hâlâ gözleri görmekte, "Ahmediye" ve "Muhammediye" okumaktadır.[691] Kadının özlediği mâzi ve cennet, düşleri vasıtasıyla ön plana çıkar. Hikâyenin diğer karakterleri renksiz, umutsuz bir hayat yaşarken büyükanne düşünde oğullarıyla cennette kavuşur. Yaşlı kadının rüyaları, özlemini çektiği hayatın yansımasıdır. Sonuna geldiği ömrünün gençlik dönemlerini, çocuklarıyla birlikte mutlu olduğu zamanları düşünde görür. Cennette çocuklarıyla kavuşma arzusu, yaşlı kadının artık ölümü arzuladığının da bir işaretidir.

"Ay Doğarken Geceleri" hikâyesinde babaanne, ailede olgunluğuyla ön plana çıkar. Evinin işleriyle ve çocuklarıyla meşgul olan Melek Hatun, çocuklarına sert davrandığı zaman araya giren babaanne torunlarına kıyamaz. Melek Hatun'un asabî tavırlarına karşılık babaanne tavsiyeleriyle dengeleyici bir unsur olur. Ekmek yapmak için sac almaya gelen komşularına söylenen gelinine "Söylenme be kızım [...] komşudur insan her zaman birbirine dünyanın malı dünyada kalır"[692] diyerek eylem ve düşünceleriyle olgunluğu temsil eder.

Hikâyede babaannenin özelliklerinden biri de torunu Sultan'ın sırdaşı olmasıdır. Ertesi gün görücüsü gelecek olan kız, başka birine sevdalı olduğunu anne ve babasına söyleyemez. Geleneklere göre gerçekleşen bir evliliği münasip gören ailede genç kızın bir erkeği sevmesi hoş karşılanmayacaktır; fakat babaanne olgun kişiliğiyle genç kızda sırrını paylaşma arzusu uyandırır. Sultan'ın sevdiği genç, gelenek ve aile normlarının hoş

[691]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 32-33.
[692]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 148.

karşılamayacağı bir mesleğe sahiptir; çalgı çalıp türkü söyler. Ailesinin kendisini böyle bir adama vermeyeceğini düşünen Sultan, sırrını olgun ve hoşgörü sahibi bir kişilik olan babaannesiyle paylaşır.[693] Yaşlı kadın her ne kadar torununun sorularını hayretle karşılasa da gören tek gözünü sulu sulu kırpıştırması ve tavırları onun da bir zamanlar âşık olduğunun göstergesidir.

4.3.Kent ve Şehir Hayatında Erkek

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde kent ve şehir yaşamında erkekler duygu, düşünce ve yaşam biçimleriyle modern hayatın bir parçasıdırlar. Kırsal kesimde genellikle aile bağlamında ön plana çıkan erkekler kent ve şehir mekânında geleneksel bağlamından kopar, birey olarak ön plana çıkarlar. Yazar, kırsal kesimdeki karakterlerinin sorunsallarını ekonomik ve sosyal meseleler üzerinde yoğunlaştırırken kent insanının problematikleri inanç, varlık, yabancılaşma, ihanet, ayrılık, bağlanma gibi çok yönlü ve içe dönük etmenler etrafında oluşur. Modern hayatın kıskacındaki erkek karakterler, yalnızlık ve yabancılaşma durumlarıyla kendilerini dış dünyadan soyutlarlar. Bunalımın tetikleyicisi bazen kabullenilemeyen evrensel olgular iken bazen hayatın kendisidir.

Rasim Özdenören'in eserlerinde aşk, evlilik, ihanet ve ölüm, fikrî bağlamı olan felsefî meseleler olarak ön plana çıkar. Evrensel durumların çeşitli hâllerini karakterlerinin vasıflarıyla somutlaştıran yazar, bu durumları şahsiyetleri geleneksel kodlarla örülü olan kırsal kesimde yaşayan karakterlerin algı biçimlerinden çok daha farklı bir biçimde ele alır. Kent ve şehir yaşamında modern algı biçimine sahip olan bireylerin dünyasında kavramlar girift özellikleriyle ön plana çıkar. Kırsal kesim insanı için ölüm ailevî bir sarsıntı, ekonomik bir çöküş ve insanî bir gerçeklik olarak algılanırken, aşk ve evlilik modern insanın dünyasındaki çeşitli paradokslardan uzak saf bir duygu ve hayat biçimidir. Evlilik, kırsal kesimdeki karakterler için tüm uyumsuzluklara rağmen devam ettirilen önemli bir kurumdur. Modern karakterlerin dünyasında ise evlilik kurumu çeşitli nedenlerle sarsılır ve yıkılır.

[693]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 148-149.

4.3.1.Kendine ve Hayata Yabancılaşan Erkekler

Modern hayatın toplumlara dayattığı yaşam biçimleri bireyin dünyasında çeşitli açmazlara neden olur. Yaşam biçimlerinin modern algıya göre düzenlenmesi insanın kendiyle ve toplumla ilişkilerini etkiler. Büyük şehirlerde ve kent hayatındaki kapitalist algı insan ilişkilerini de belirler; geleneksel yaşam biçiminde topluluklar hâlinde yaşayan insan artık yalnızlaşmış ve bireyselleşir. Modern yaşam düzeninde zamanın kısıtlı oluşu, bireyin geçim kaynaklarının modern kurumlara aktarımı, toplumsal düzendeki statü ve kimliklerin belirlenmesinde rol oynayan etmenler, bireyin kendi dünyasına yabancılaşmasına neden olur. Hayatın hızlı akışına yetişebilmek için yoğun bir çaba ve mesai harcayan birey, kendi dünyasına gittikçe yabancılaşır ve kapital sistemin dayattığı mekanik bir hayat biçimini yaşamaya zorlanır. Geleneksel yaşam biçiminin komşuluk, arkadaşlık, dostluk ve akrabalık ilişkilerine karşılık modern yaşamda hayat, toplumsal ilişkilerin belirlediği sınırlarla kısıtlıdır. Öz benliğiyle toplumsal kimliği arasında bir sınır çizmeye zorlanan birey, kendi hayatına yabancılaşır ve toplum hayatında da samimi ilişkiler kuramaz. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde kendi benliklerine ve hayata yabancılaşan özneler, modern hayatın boğucu düzeni ile çatışırlar. Bu kişilerin dikkati çeken özelliklerinden biri de yalnızlıktır. Kendilerini hiçbir yere ait hissetmeyen bireylerin yaşadığı bunalım, modern hayatın trajedisini yansıtır.

"Sabah"[694] hikâyesinde kimliği ve cinsiyeti belirtilmeyen özne, olumsuz bir izlek olan gün ışıklarından kaçış arzusunu uykuyla uyanıklık arasında metafizik bir tecrübe vasıtasıyla gerçekleştirir. Mekânın ve hayatın tekdüzeliğinden kaçış, öznenin ait olduğu bağlamdan kopma arzusuna işaret eder.

"Çark"[695] hikâyesinde erkek özne modern yaşamın yoğun akışında sürekli koşuşturmaktan artık yorulmuştur. Kendiyle hesaplaşan özne, hayatını "aldanış" olarak niteler ve yeni günü sadece bitmek bilmeyen sonsuz bir aceleden ibaret olarak görür. Bahtiyar Aslan'a göre öznenin iç hesaplaşmasını kendini idrak etmenin ilk adımıdır.[696] Hayata yetişmeye çalışmaktan kendine hiçbir zaman vakit ayıramayan özne, benliğine yabancılaştığını fark eder ve anlamsız bulduğu bu düzeni reddeder.

---

[694]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 7-8.
[695]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 9-11.
[696]Bahtiyar Aslan, "Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde İnsanın Kendini İdrak Biçimleri", *Rasim Özdenören'e Armağan,* Değişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 35.

"Koridor"[697] hikâyesinde modern yaşam biçiminin bireye dayattığı zorunluluklar ve zaman kısıtlılığının bireyin ruh dünyasında yarattığı gerginlik, öznenin trajedisi vasıtasıyla vurgulanır. Bir iş için girdiği taş binanın labirentlerinde kaybolan özne ulaşması gereken yeri bulamaz. Öznenin hızlı adımlarına saat sesleri eşlik eder. Nitekim zamanın dolmasıyla birlikte hem çıkış kapıları kapanır hem de özne yapması gereken işi tamamlayamaz.

"Ricat"[698] hikâyesinde özne, zamanın mekân üzerinde yarattığı olumsuz değişimle geçmişine yabancılaşır ve benliğini sorgular. Yıllar sonra aile evine geri dönen özne, hatıralarındaki mekânı bulamaz. Zamanın akışında mekân ve ev eskimiş, yıkılmak üzere olan bir harabeye dönmüştür. Mekânın yok oluşu öznenin kendini ve geçmişini sorgulamasına neden olur. Mekân imgesiyle birlikte aidiyet duygularını kaybeden özne, kendini hiçbir yerde konumlandıramaz.

"Mani Olunmuş Adam"[699] hikâyesinde özne, şehrin dışındaki bir binanın tavan arası odasında "sönükleşen" bir yaşam sürmektedir. Hayatının bir noktasında yenilik arzularıyla yalnızlık duygusunu aşmak isteyerek şehirdeki insan kalabalığına katılmayı arzular. Uzaktayken olumlu duygular hissettiği kalabalık arasında ise kendini topluma yabancılaşmış bulur. Sürekli akış hâlinde olan kalabalık topluluğu arasında yalnızlık duygularını gidereceği aşina bir yüz ve samimiyet yoktur. Bir ayakkabı mağazasının girişindeki bir çift aynada kendisinin birçok yansımasını gören özne, bu aynalar vasıtasıyla kendini yabancısı olmadığı bir kalabalık içinde hissedeceğini düşünerek onları satın almak ister. Topluma yabancılaşan özne, yalnızlık duygularından kendini aldatarak kurtulmayı arzular.

"Profil"[700] hikâyesinde düşsel bir karakter olan İlyas, kurtulamadığı yalnızlık duygusundan tek kaçış çaresinin ölmek olduğuna karar verir. İlyas'ın hayata başkaldırısı, yalnızlık duygularının zamanla yabancılaşmaya dönüşmesiyle ön plana çıkar. Hayat belirtisi olan her şeyden kaçınan karakter, bedenen ve ruhen karanlıklara gömülerek ölmeyi bekler.

"Profil" hikâyesiyle bağlantılı olan "Yıkıntı"[701] hikâyesinde özne, dostunun ölümüyle birlikte yaşadığı derin sarsıntı nedeniyle hayata ve topluma yabancılaşır.

[697]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 41-43.
[698]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 13-15.
[699]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 29-32.
[700]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 36-38.
[701]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 45-50.

Modern insanın dünyasında kavramlar, inanç ve kültür temelli geleneksel toplumların kavramlara bakış açısıyla oldukça farklılık göstermektedir. Ölüm olgusu geleneksel kültür kodlarına sahip olan toplumların zihninde doğal bir hakikati temsil ederken modern bireyin dünyasında ölüm kavramı sarsıntıya yol açar. Arkadaşının ölümü ve cenaze merasimine tanık olan özne, yaşadığı sarsıntıyla kendi odasına kapanır ve hayatla neredeyse tüm bağlantılarını keser.

"Kapıyı Vuran Kim"[702] hikâyesinde Ahmet, hayata karşı yabancılaşmış bir tavır sergiler. Günlerin tekdüze olduğunu ve kendisi için yapılacak hiçbir iş olmadığını düşünen karakterin bakış açısına göre mekân çöl, güneş dondurulmuş bir nesne ve insan eskimişliğini gizlemeye çalışan bir mahluktur. Her şey gibi sevgi de tükenmiştir ve insana tükenmeyi önlemenin çaresi öğretilmemiştir. Ölü ve ölüm hakkındaki düşünceleriyle ön plana çıkan karakter, varlığın ölümden sonra yitmediği, "irade olarak" yaşamaya devam ettiği düşüncesine ulaşır. Hayatın ve varlığın tekdüzeliğinden bunalan karakter, "tekrarı mümkün olmayan" ve "öğrenilmesi gereken" tek gerçeğin ölüm olduğunu düşünür.

Hayatın can sıkıcı tekdüzeliğine kayıtsız kalan gencin haftaya evlenecek olduğunu unutması dikkat çekicidir. Anne/ölümün hatırlatmasıyla evlilik düşüncesinin Ahmet'in dünyasında güzel duygular uyandırdığı görülür. Karakter, çöl olarak gördüğü mekâna ve güneşe oldukça sevecen bir bakış açısıyla yaklaşır. Yaşamda ilgisini çekecek, onu yeryüzüne bağlayacak hiçbir nedenin var olmadığını düşünen karakter, yaşamın ibadet hâline getirilmesi gerektiğini düşünür. Ahmet'in dikkati çeken özelliklerinden biri de hayatı erteleme özelliğidir. Karakter, yapmaya karar verdiği her şeyi bir plan olarak zihninde taşır, hazırlık yapar fakat gerçekleştirme imkânı bulamaz. Nitekim hayat, tüm bu planlara rağmen insanoğluna tam manasıyla hazır olma imkânı tanımaz. Kapıyı çalan anne değil; ölümdür.

"Baş" hikâyesinde yabancılaşma, bireyin topluma ve kendine yabancılaşması olarak değil; toplumun ve toplumsal kurumların çeşitli kavramlara yabancılaşarak "saçma" olarak nitelenen bir düzende bireyi yok etmesi bağlamında kurgulanır. Özne, tanık olduğu toplumsal karmaşa hakkındaki fikirlerini arkadaşına anlatır. Öznenin birtakım fikirlere sahip olması, bazı olaylar karşısında eleştirel bir tavır takınması ve ideal devlet anlayışını işaret eden "*eflatun* devlet" kelimelerini sahiplenişi, düzen karşısında başkaldırdığını gösterir. Bu sessiz, fikre dayalı başkaldırıya müdahale eden adalet, bireyi

[702]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 7-14.

yok etmek için "saçmalık" olarak nitelenen olaylar dizgesinin yaşanmasını sağlar. Özne, yaşadığı tüm haksızlıklardan sonra başı kesilerek öldürülür. Öldürülen öznenin sembolik bir kişiliğe bürünmesi dikkat çekicidir: "-Bu kalbim oyulduktan sonra elimde kalan baş [.]" ve "-Onu oradan kimse alamaz, yalnız bana ait olan baştır o [.]"[703] cümleleriyle öznenin adalete ve insan haklarına yabancılaşan toplum kurumları karşısında ölümü pahasına da olsa fikirlerinin değişmeyeceğini savunduğu düşünülebilir.

"Palyaço"[704] hikâyesinde özne, kendi kültür ve inançlarından uzak olan Batılı değerler ve kutlama biçimlerini benimseyen toplumdan kendini yalıtır. Öznenin yaşadığı yabancılaşma duygusu, aslında kendi değerlerine yabancılaşmayı tercih eden toplum karşısında bir özü koruma biçimi olarak değerlendirilebilir. Bir Noel gecesinde evine sığınan ve hayretlerle toplumun her kesiminden birçok insanın kutlamalara katıldığını gözlemleyen özne, mekânda ve toplum ahlâkında değişen birçok unsura tenkidî bakış açısıyla yaklaşır. Artık şehirde saat sesleri yerini çan seslerine bırakmış, insanlar sarhoş ve şiddete meyilli bir hâle bürünmüştür. Toplumdan kendini yalıtarak evine sığınan özne, her ne kadar kendi özünü muhafaza etmeye çalışsa da "palyaço"lar evinin bacasından girmeye çalışır, kapısını tekmeler. Kendine sığınacak bir yer bulamayan özne, zamanın başlangıç noktasına dönmeyi arzulayarak yabancısı olduğu yeni düzenden uzaklaşmaya çalışır.

"Pazar Boşluğu"[705] hikâyesinde anlatıcı öznenin kırsal mekâna yabancılaşması dikkat çekicidir. Bu yabancılaşma biçimi kırsal hayatı reddetmek, yok saymak olarak değil; "kent" kültürünü benimseyen, kişiliğinin oluşumunda kent hayatının ve kentin ince duyarlılıklarının etkili olduğu görülen bireyin her iki mekân arasında yapmış olduğu bir tercih bağlamında ön plana çıkar. Kendini "terk edilmiş bir kent sürgünü" olarak tanımlayan anlatıcı özne, yıllar önce tecrübe ettiği kırsal yaşamı unutmuş, "iflah edilmez bir kentli" olmuştur. Özne, kır yaşamının doğallığını, sadeliğini ve huzurunu reddederek kentin insan ruhunda yarattığı yalnızlık, boşluk ve hiçlik duygularını arzular. Kendi benliğini oluşturan asıl duyguların da kente ait olduğunu ifade eder. Aşk, özlem, yalnızlık duygusu ve hatta doğa olayları bile anlatıcı özne için kentte anlamını bulur. Bu anlamda öznenin kişinin kendi ruhuyla baş başa kalma, derinleşme ve birtakım duygu ve

[703]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 26.
[704]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 30-31.
[705]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 41-43.

durumlara derinlikli anlam kazandırma bakımından kent hayatını kır hayatına tercih ettiği ve kır yaşamına yabancılaştığı düşünülebilir.

"Taverna Kapısının Önünde"[706] hikâyesinde öznenin topluma yabancılaşması kendi arzusuyla gerçekleşen bir durum değildir; kılık kıyafeti nedeniyle ötekileştirilen özne, kendi tercihleriyle başkalarının tercihleri arasındaki uyumsuzluk nedeniyle yabancılaşma yaşar. Kılık kıyafet özgürlüğü düşüncesinin tenkit edildiği hikâyede üzerinde bir çul ile dolaşan özne, girmek istediği tavernanın kapısından geri çevrilir. Kendisini tavernaya aldırması için anlatıcıya ricada bulunur. Anlatıcı özne ile taverna patronu arasında geçen diyaloglarda, yaşanan problemin temel nedeni patron tarafından tavernanın birtakım ilkeleri olduğu ve müşterilerin çul giyen birini aralarında görünce onların da çul giymek istedikleri, kendi iradeleriyle bunu yapsalar da çul elbisenin müşteriler üzerinde baskı oluşturduğu ve kimi müşteriler tarafından da çul giymenin anayasaya aykırı olduğunun düşünüldüğü ifadeleriyle açıklanır. Çul giyen adam, üzerindeki çulu çıkararak "don gömlek" içeri girerse kabul edilecektir; fakat hepsi birbirine benzeyen ve kitleler hâlinde "özenti" kalıplara bürünen toplumun bir parçası olmak istemez ve bu teklifi reddeder. Hikâyede öznenin tercihleri nedeniyle toplumdan soyutlanması bireysel yabancılaşmayı oluştururken toplum kitlelerinin çul giyen adama özeneceği düşüncesi, çul giymenin insanlar üzerinde baskı yaratacağı kanaati ve insanların ne giyeceği hususunda yönlendirilmeleri toplumsal alanda hem ferdî hem de kitlesel bir yabancılaşma, kendi olamama durumunu vurgular.

"Dehliz"[707] hikâyesinde cinsiyeti belirtilmeyen özne, ruhsal anlamda kendini bir dehlize kapatılmış gibi hisseder. Öznenin "dehliz" olarak tanımladığı ruh hâlinde tehlike ve korku hâkimdir. Tüm olumsuzluklara rağmen "dehliz"den kurtulması gerektiğini düşünen özne, çaresizliği işaret eden bu ruh hâlinden kurtulmak için harekete geçmesi gerektiğini düşünür. Kil parçalarını avuçlayarak dehlizde ilerlemeye çalışan özne, çabasının sonsuza dek süreceğini bilir fakat umutsuzluğa kapılmadan ilerlemeyi tercih eder. Öznenin içinde bulunduğu ruhsal atmosferin bir bunalım hâlini yansıttığı düşünülebilir.

[706]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 56-59.
[707]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 134-136.

4.3.2.Modern Hayatın Çıkmazında Tasavvufa Yönelen Sâlikler

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde erkek karakterler, modern hayatın açmazlarında dünyevi bunalımlardan kurtuluşu tasavvufa girmekle bulurlar; fakat bu bağlanış bazen amaçsız bir arayış eşiğinde bazen de bilinçli bir tercihle meydana gelir. Fiktif karakterlerin durumları ve bir durumdan diğerine geçişleri yansıtılırken özneye ait kurgusal atmosfer genelden özele açılarak evrensel olanı işaret eder; tasavvuf, özelde bireyin genelde ise insanın manevî olgunlaşma durumunu temsil etse de insanî öze mahsus olan çeşitli meseleler, insanın iç dünyasında huzurun sağlanmasına engel teşkil eder ve bu durum çatışmayı beraberinde getirir. Birey, ideal şahsiyetiyle kendi benliği arasında sürekli çatışma yaşar. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde tasavvuf, modern bireyin kurtuluş alanını temsil etse de olgun insan mertebesine ulaşmak isteyen bu şahısların tasavvuf yolunda ilerlemeleri hem ruhsal yücelmeyi hem de yeni bir mücadele alanını temsil eder. Bu anlamda tasavvuf, "günah" ve "boşluk" duygularından kaçınarak bağlanmayı tercih eden birey için hem bir sığınma alanı hem de benliğinin olumsuz yönlerini idrak ederek kendini iyiye yöneltme mücadelesine giriştiği yeni bir çatışma alanıdır.

"Karşılaşma"[708] hikâyesinde modern hayatın anlamsız mücadelesi, karmaşık düzeni arasında kendini yalnız hisseden birey, hayata karşı isteksiz, yorgun ve tepkili kişiliğiyle ön plana çıkar. Dış mekân gibi iç mekânın da ruhsuz ve can sıkıcı oluşu, amaçsız yaşam biçimi, modern hayatın yarattığı atmosfer, öznenin çevreye ve kendine yabancılaşmasına neden olur. Hayatın tüm kalabalık ve yoğunluğuna rağmen özne kendini yalnız hisseder. Çılgınlar gibi alışveriş yapan insan kitleleri, tıklım tıklım otobüsler, zaman sorunsalı gibi nedenler özneni sorguladığı, anlamsız bulduğu şeylerdir. Özne, hayat hakkındaki tüm olumsuz izlenimlerine rağmen kurtuluş için bir amaca sahip değildir. Sürekli arayış hâlindedir fakat neyi ve kimi aradığını bilmez.

Gece hayatı, kadın, şehvet, sarhoşluk arasında geçen günlerinde bazen saflığı temsil eden çocukluk günlerine dönmeyi ister. Hayatının karanlık akışında özenin idrak edemediği bir bekleyiş eylemi hâkimdir. Bir gün çağırılmayı, kabul edilmeyi bekler. Hayatının tüm boşluğuna ve karanlığına rağmen öznenin tasavvufî bağlantıları olduğu veya huzursuz olduğu, kabullenemediği yaşam biçiminden kurtulmak için kendi

[708]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 59-66.

arzusuyla bağlanmayı tercih ettiği düşünülebilir. Nitekim beklediği çağrı geldiğinde sürdürmekte olduğu karanlık hayatı terk ederek bir tarikata girer.

"İt" hikâyesinde tasavvufî bağlantıları olan özne, nefsî arzularından kurtulamamıştır. Sembolik anlamda "it" ile özdeşleştirilen kişinin nefsiyle ön plana çıktığı görülmektedir. Bir çatı katında yaşayan it, nefsî arzularına engel olamayarak sürekli karşı binadaki bir kadının evini gözetlemektedir. Nefsini tahlil eden itin söylemleri, tasavvufî öğretilere vâkıf olduğunu gösterir. Nefsinin arzularından iğrenen özne, yine de nefsine boyun eğer ve kadının eve gelmesini bekler. Evini gözetlediği kadında beğeni oluşturacak hiçbir özellik bulamaz; fakat kadının kösnül bir duruşa sahip olduğunu düşünür bu nedenle onu arzular. "Kadın onun için henüz bir kişilik bile değildi[r]: sürekli soyunan bir varlıktı[r.]"[709] Arzuları doyuma ulaşan "it" kendinden ve fiilinden tiksinir. Gitmek erdem olmasa da bulunduğu mekânı terk etmenin en doğru şey olacağını düşünür. Önemli olanın gitmek değil nefsine meydan okumak olduğunun bilincinde olan "it", günah ve haram duygularıyla tövbe kıskacı arasında sıkışır.

"Öteki"[710] hikâyesinde özne, İstanbul'un eğlence ve gece hayatının yoğun olan bir semtinde, bir pansiyon odasında yaşamaktadır. İçinde bulunduğu ortam ve atmosfere yabancı olan, olumsuz izlenimler edinen özne, sokakta gördüğü bir kadına âşık olur. Henüz adını bile bilmediği, tanımadığı bu kadına hissettiği duygular üzerinde yoğunlaşır. Hislerinin sevgi mi yoksa kösnüllük mü olduğu, maddî aşkın manevî aşka uzanan bir yolculuk olup olmadığı hakkındaki düşünceleri, öznenin kavramlara ve durumlara tasavvufî bir algıyla yaklaştığını gösterir. Tasavvufî literatürün "sınanma" kavramıyla bağlantılı olan olay örgüsünde kadının genç delikanlının yanında belirip kendisini günaha davet etmesi ve delikanlının bu duruma karşı direnişi, seyr-i sülûkta sâlikin birtakım mertebeleri aşmış veya aşmakta olduğunun işaretidir. Nitekim özne, "her şeyde O'nu görmek" düsturuyla, şahsî olarak ulaşmak istediği manevî olgunluk istikametinde yol alır; kadını ve şehveti imtihanın bir parçası olarak algılar ve reddeder.

"Çekirgeler"[711] hikâyesinde tasavvufa henüz yeni girmiş olan Cumali'nin iç dünyası ön plandadır. Âlim Kahraman, "Çekirgeler" hikâyesinin öznesini "Rasim Özdenören'in hikayede yeni ve olumlu bir tipe geçişi"[712] olarak yorumlar. Nitekim Cumali'in nefsiyle büyük mücadeleler verdiği veya menfi bir hayat biçiminden sıyrılarak

[709]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 78.
[710]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 81-90.
[711]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 91-96.
[712]Âlim Kahraman, "1960 Sonrası Hikâyeciliğimiz", *Mavera,* C. 4, S. 46*,* Eylül 1980, s. 18.

tasavvuf yoluna girdiği vurgulanmaz. Öğrendiği kavramların etkisiyle birtakım tecrübelere girişen özne, ağlamak kavramının insanı ruhi olgunluğa ulaştıracağını öğrenir fakat çevresi bu durumu yadsır. Arzu ettiği manevî olgunluğa ulaşmada kendine öğretilenleri yerine getirmeye çalışan karakter, günlük hayatında bu öğretileri yaşam biçimine dönüştürmeye çalışır; karşılaştığı birtakım durumların sınanma olabileceğini ve tasavvuf yolundaki müridin sınanma evrelerinden geçmesi gerektiğini bilir. Mensup olduğu tarikatın virtlerini yerine getirirken annesinin "Deli olacaksın oğlum" cümlesiyle aydınlanan Cumali, doğru yolda olduğunu anlar.

"Bir Adam" hikâyesinde öznenin tasavvufa yönelişi bilinçli bir eylem olarak ön plana çıkmaz. Adam, Paris Caddesi'nde rastladığı bir derviş vasıtasıyla geçmişe dönerek savaş yıllarında annesinin yaşadığı mucizevî bir olayı hatırlar. Günlük uğraşları peşinde dervişi bir müddet unutan adam, yol dönüşünde mescide girer. Adamın düşünceleri vasıtasıyla kişiliğine dair ayrıntılı bilgiler yansıtılır. Dünyevî meşguliyetleriyle dervişi tanıma arzusu arasında bocalayan özne, dinî değerlerine sıkı sıkıya bağlı biri değildir. Hiçbir zaman işlerini bırakıp ibadet etmemiştir. Düşünceleriyle baş başa kalan adamın kendi hayatı hakkındaki çıkarımları dikkati çeker:

> "Bugüne, şu ana değin, başkalarının hakkımdaki tasarılarına, düşüncelerine ne kadar önem vermiş olduğumu şaşkınlıkla ayrımsıyordum. Kendi isteklerime, dileklerime göre değil de, başkalarının benim hakkımda düşündüklerini tahmin ettiğim şeylere göre yaşantıma bir düzen vermiş olduğumun bilincine de şimdi varıyordum."[713]

Mürşid-i kâmile bağlanma eşiğinde olan öznenin kendi hayatı hakkındaki bu çıkarımları öznenin olduğu kişilikle olmak istediği kişilik arasında sıkışmış bir birey olduğunu gösterir. Öznenin dikkati çeken özelliklerinden biri, dervişin karşısına çıkmak için kendinde cesaret bulamamasıdır. Bu noktada günahlarıyla hesaplaşır. Öznenin kendine yalan söylemeyen, açık yürekli biri olduğu görülmektedir. Çok günahkâr olduğunu ve tüm günahlarını bilerek gerçekleştirdiğini itiraf eder; fakat içinde bulunduğu durumda bu günahlardan utanmaktadır. Önceden özlemle ve güzel bir bakış açısıyla hatırladığı günahlarından hâl içinde utanmakta ve bu günahları çirkin görmektedir.

Dünyevî işleriyle kendi benliğine dönerek gerçekleştirdiği muhasebeler arasında kalan adam, mescitten ayrılarak eve gitmeye karar verir fakat o anda gözlerinin kapalı olduğunu fark eder. Bu durum, rabıta kavramını hatırlatır. Dervişin arkasında oturarak

[713]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 55.

yaşamının muhasebesini yapan öznenin dervişle diyalogları, artık bir tarikata bağlanma yolunda ilerlediğinin göstergesidir.

"Bir Kapının Önünde" hikâyesinde özne, ailesiyle birlikte yaşayan bir delikanlıdır. Ailede babadan sonra evin ekonomik geçimini sağlayan tek erkek odur; bir dükkânda çalışır, alacakları toplar, evde diğer erkek kardeşleri de olmasına rağmen ailenin ekonomik meseleleriyle sadece o ilgilenir. Dünyevî işlerin insanı olmadığını düşünse de ailede baba yalnız ona güvenir ve sorumlulukları onun üstlenmesini ister. Henüz tasavvufa yeni girdiği anlaşılan delikanlı, namaz kıldıktan sonra bazı virtleri yerine getirmeye çalışır. Öznenin tarikata girmeden önceki hayatı, Özdenören'in diğer karakterlerinde görüldüğü gibi nefsî arzular etrafında yoğunlaşır. Delikanlının geçmişte tutkuyla bağlı olduğu bir kadın vardır. Gözlerini kapatıp mürşid-i kâmilin suretini görmeye çalışan özne, tutkuyla bağlandığı kadının yüzünü görür. Rabıta esnasında öznenin hayatının önceki aşamaları özetlenir:

> "Dolaştığı bütün kirli sokaklar
> parkeler taşların arasına sızmış çirkefler
> tek gecelik sevgiler
> bir yazlık sevgiler
> [...]"[714]

Özne, geçmişte ailesinden uzakta, serbest bir yaşam sürmüştür. Evden uzaklaşarak büyük şehirde bir pansiyon odasına yerleşir. Ailesinden uzakta geçirdiği süreci kadın ve cinsellik imgesiyle hatırlar. Şehirdeki evlerin iç içe mimarisi nedeniyle penceresinden gördüğü bir kadını hatırlar. Bu kadın, zihninde imge olarak beliren sevgiliyle bütünleşir. Rabıta durumunda görmesi gereken yüzü bir türlü hatırlayamayan özne, nefsiyle yönelmek istediği mürşit arasında bir çeşit iç çatışma yaşar. Özne, her ne kadar ulaşmak istediği manevî ruh doyumuna ulaşamasa da düşüncelerinde inanç ve tasavvuf eksenli bir yaklaşım söz konusudur; annesiyle yaşadığı küçük gerginlik anından sonra her şeyin kendisine Tanrı'nın bir emaneti olduğunu düşünen özne için eve yönelmek hem tasavvufu hem de kısa bir süre önce geri döndüğü aile hayatını manevî bir değer olarak benimsemenin eşiği olarak yansıtılır.

"Okaliptüs" hikâyesinde de tasavvufî bağlantıları olan öznenin kadın imgesi ile ulaşmak istediği mürşit arasında yaşadığı ikilem, "Bir Kapının Önünde" hikâyesinin öznesiyle aynı durum etrafında birleşir. Tasavvufî bağlantıları olan erkek özne, düşsel bir

[714]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 15.

atmosferde bir kadına ulaşmaya çalışır. Kadın, cinsel kimliğiyle ön plana çıkar. Nitekim öznenin "Ah, dünyalık bir gövdeydi bu; kuşkuya, yalana yer verme artık"[715] cümlesi, kadının düşsel bir varlık olduğunu gösterir. Rabıta hâlindeki özne kendini nefsi temsil eden kara uyuz bir köpek olarak hayal eder. Öznenin rabıta hâlinde olduğunu doğrulayan "Sen yanımdayken seni düşünerek sana ulaşmaya çalışıyorum Efendim. Nerelerdesin?"[716] cümlesi, öznenin ulaşmak istediği ruhsal tecrübeyle nefsî arzuları arasında çatışma yaşadığını gösterir.

"İçi ve Dışı" hikâyesinde özne, arayış hâlindedir. Neyi aradığını ve niçin aradığını bilmemekte, sürekli istikametsiz yolculuklar yapmaktadır. Ev sahibi, taşrada yaşayan kızlarının geleceğini söyleyerek evinden çıkmasını ister. Yalnız yaşayan özne, birkaç parça kıyafet ve kitaptan oluşan eşyasını toparlayarak evden ayrılır. Öznenin kendine yer edinme, hayatını yerleşik bir düzende geçirme amacı yoktur. Evsiz kaldığı zamanda kendi benliğini sorgulamakla meşguldür:

> "O sıralarda ben kendim miyim, değil miyim, sorusunu tartışıyordu kafasında. Diyordu ki, ben kendimsem, benim benden ayrılmam, benim benden kaçmam mümkün olmamalı: ama ben kendim değilsem, ben kendimden kaçıp kurtulabilirim. Evden çıkartılma olayı bunu deneme fırsatı verecekti ona."[717]

Öznenin kendinden kaçış denemeleri, kişiliğinin yüzleşmek istemediği yönlerini görmekten kaçınma durumuyla değil; insanın öz varlığının dışına çıkma, aşkınlık tecrübesi yaşama ve kendine ayna olma arzusuyla bağdaşır. Öznenin etrafında yoğunlaştığı düşüncelerin kaynakları dikkate alındığında, sorgulamalarının nedeninin tasavvufî etkilenmelerden kaynaklandığı düşünülebilir. Nitekim, öznenin düşüncelerine referans olarak kullandığı "[...] büyüklerden birinin dediği gibi O'nun özdeşi olmak ve ona ayna olmak da mümkün olurdu"[718] cümlesi, kaynağını İbnü'l Arabî'nin Tanrı-insan diyalektiğinden alır.

"İki Leyla" hikâyesinde özne, dünyevî bunalımlarına manevî çözümler arar. Girdiği hiçbir işte tutunamayan özne son girdiği işten de kovulduğunu annesine anlatamaz. Herkes gibi annesinin de bu hususta kendisini haksız göreceğini düşünür. Annesine işe gidiyormuş izlenimi vererek evden çıkan özne, sahilde kendi dünyasına yönelir. Bugüne kadar girdiği hiçbir işten hoşlanmamıştır; çünkü her gittiği yerde kendisine yapması

[715]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 24.
[716]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 24.
[717]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 27.
[718]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 27.

gerekenin dışında da birtakım görevler yüklemişler ve hiçbir zaman yaptığı işten memnun olmamışlardır. Tasavvufî bağlantıları bulunan özne, dünyevî bunalımlarından kurtulmak için mürşidinin "himmetine" sığınır; öznenin anlayışına göre "kabul ediyorum" demek bunu gerektirir. Öznenin eylemlerinde de tasavvufî terbiye görülür; yanına gelip hiç ilgisini çekmeyen hususlarda kendisiyle konuşmaya çalışan yaşlı bir adamı cevapsız bırakmak istemez çünkü "kimsenin kalbini kırmaması gerekiyordu, çünkü kabul ediyorum, demişti[r]."[719] Bakış açısı biat etmek, himmete sığınmak ve sınanmak gibi kavramlar etrafında şekillenen özne, son çalıştığı iş yerinde Leyla adlı bir genç kızla tanışır. Hayatındaki tüm olguları tasavvufî bakış açısıyla değerlendiren delikanlı için kadın ile maneviyat, iki ayrı Leyla'yı (aşkı) temsil eder.

"Mum"[720] hikâyesinde kendini sembolik olarak dünyayı temsil eden bir yapı içerisinde bulan öznenin özgürce "çekinmeden" ilerleyebileceği yollar vardır. Bu yollar, tasavvuf dairesindeki tarikatların kollarını temsil eder. Nitekim özne "yol" kavram ve düşüncesinin nesnel bir yolu işaret etmediğini ilerlediği yolun bir tekkeye çıkmasıyla kavrar. Yapı içerisinde amaçsızca ilerleyen özneye kendisinden önce orada bulunan eski dostları yolunu bulması için yardımcı olurlar. Dostlarının rehberliğiyle tekkeye ulaşan özne zikir halkasının "feyzinden istifade" eder. Tarikat ritüellerinin tamamlanmasından sonra öznenin yine mekân ve benlik duygusunu yitirişi dikkat çekicidir. Mekânın saçmalık kavramıyla açıklanan kurgusu, öznenin mekân bağlamında düş gördüğü duygusunu pekiştirir. Rasim Özdenören'in birçok hikâyesinde tarikata giriş, kişiler için bir aydınlanma vesilesiyken "Mum" hikâyesinde özne, yaşadığı tecrübeyi ve mekânı yine simgesel bir anlam içeren "elindeki muma" soru işareti olarak ekler ve elindeki mumu yakacak bir ateş bulursa eğer aydınlanabileceğini düşünür.

"Boyalı Ölü"[721] hikâyesinde tasavvufî bağlantıları olan özneye katıldığı bir sohbette "boyalı ölü" kavramı öğretilir. Sohbet özne için bir sorunsal oluşturmasa da "boyalı ölü" olarak nitelenen dünya, özneye iki ayrı tercih sunar. Bir pansiyonda bekâr odasında tek başına yaşayan delikanlı, şimdiye kadar öğrenmediği ve öğrenince de etkisinde kaldığı "boyalı ölü" kavramının ne olduğunu çeşitli metafizik tecrübeler vasıtasıyla da kavrar. Boyalı ölü olarak tanımlanan dünya ile manevî yöneliş seçenekleri

[719]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 41.
[720]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 43-45.
[721]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 53-58.

arasında kendine bir yol belirlemesi gereken özne, iki seçenek arasından dünyayı reddederek manevî olana yönelir.

"Yırtılma"[722] hikâyesinde tasavvufî bağlantıları olan özne kendini cezbe hâlindeyken kabir, kıyamet ve hesap gününde bulur. Trans hâlinde yaşadığı metafizik tecrübeden ayrılan öznenin annesiyle kurduğu diyaloglar vasıtasıyla henüz acemi bir sâlik olduğu anlaşılır. Özne, "cezbe" kavramının anlamını henüz bilmemektedir. Birtakım sesler nedeniyle öznenin odasına gelen anne, oğlunun cezbeye kapıldığını fark eder. Özne, bazı şeylerin "sır" olarak kalmasının gerekliliğinin farkındadır; fakat henüz manevî olgunluğa erişememiştir.

Kuyu hikâyesinde aşk ve aile hayatında tutunamayan, modern hayatın çıkmazında sürekli arayış hâlinde olan Yusuf, bir mürşid-i kâmile bağlanmaya karar verir. Yusuf'un arayış ve bağlanma düşüncesi her ne kadar bilinçli bir karar olsa da karakter, yaşadığı iç çatışmalar ve yönelimleriyle tasavvufî yönelişten önce içsel tecrübeden geçer. Uzun hikâyelerde karakterlerin hem psikoloji hem de kişilik özellikleriyle kısa hikâyelere göre daha ayrıntılı olarak yansıtılması, Yusuf'un şahsiyetini oluşturan unsurları farklı perspektiflerden değerlendirilebilme imkânı sunar. Sürekli kentler arasında yolculuk yapan Yusuf'un, tekkeye intisap etmek için bir gece yarısı tren yolculuğu vasıtasıyla ulaştığı kentteki sorgulamaları, tasavvufa girerken yaşadığı ikilemleri ön plana çıkarır. Karakterin tekkeye bakış açısı her ne kadar olumlu olsa da "hangi yüzle" oraya gideceğini düşünerek suçluluk duygusunu yansıtır. Karakterin geçmiş yaşantılarına dair anımsadığı kadın ve cinsellik izlekleri taşıyan kesitler ve otel mekânında Züleyha ile birlikteliği de Yusuf'un suçluluk duygularını yoğunlaştırır.

Yusuf'un tasavvufa bağlanma arzusunun temelini genç bir kıza duyduğu karşılıksız aşk ve bu aşkın karşılıksız bırakılmasından dolayı karakterin sürekli boşluk duyguları içerisindeki amaçsız arayışı olduğu düşünülebilir. Aşk, karakterin iç dünyasında dönüşüme neden olur ve kendisini bir aileye bağlı hissetmeyen, yalnız yaşayan Yusuf arayışa yönelir. Yusuf'un ulaşacağı menzili bulduktan sonraki maddî ve manevî tecrübeleri, olgunlaşmasını sağlayan tasavvufî bir terbiye biçimi olarak ön plana çıkar. Otel odasında Züleyha ile birlikte olan Yusuf, rüya vasıtasıyla uyarılır.

Yusuf'un Züleyha ile yaşadığı birliktelikten sonra kendi iç dünyasına yönelmesi dikkat çekicidir. Karakter, günah ve pişmanlık duygularıyla kendi yaşamını sorgular,

[722]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 59-64.

bilinç dışı bir boyutta hayatının akışına ve sorunsallarına dair çeşitli çıkarım ve yorumlarda bulunarak bir senteze ulaşır. İç muhasebe olarak tanımlanabilecek bu durumlarda karakterin kişiliği, zaafları ve iç çatışmaları ön plana çıkar. Yusuf, her ne kadar nefsinden kurtulmak istese de zaman zaman "köpek" olarak sembolize edilen nefsinin çeşitli ihtiyaçlarını gidermek, onunla uyum içinde olmak ister. Karakterin yaşadığı iç çatışmanın temel noktasını da nefsin arzularına hizmet ederek nefse dönüşmek ve nefisten kurtularak ideal kimliğe bürünmek istekleri oluşturur. Bu anlamda Yusuf, "ben" ile "ideal ben" olma arzuları arasında kıstırılmış olan ve senteze ulaşmak için arayışa yönelen bir karakterdir:

> "O, belki de, sorusuz kalmak veya soruyu iptal etmek veya en doğrusu soruyu izale etmek için bir köpeğe dönüşmelidir. Ama onu bile başaramıyor. Çünkü ne zaman köpeğe dönüşmüş olsa, içinin bir yanı, o köpeğe karşı *insanca* tavırlara giriyor, köpeğin monoloğu ötekiyle diyaloga dönüşüyor. Fakat öteki, köpeğin içinde mi, yoksa oradaki insanın içinde mi duruyor, anlaşılmıyor. Anlaşılan o ki, o, som bir köpek haline dönüşemiyor."[723]

Nefsinin arzularıyla ideal kişiliğe bürünme isteği arasında kalan Yusuf'un günah duygularından kurtuluş yoluna iç muhasebesiyle erişmesi dikkat çekicidir. Hayatını, zaaflarını ve günahlarını tahlil eden özne, "kuyu" ile sembolleştirilen günah atmosferinden kurtulma çaresinin "yükselmek" olduğunu keşfeder. İnsanın yükselişinin ruhun yücelmesi olduğunu idrak eden karakterin tekkeye gitmek hususundaki bocalayışları son bulur. Yusuf, kendine yönelen sorgulayıcı ve çözümleyici bakış açısıyla intisap ettiği mürşid-i kâmilden ayrıldıktan sonra kendi beninin bir parçası olan "köpek"/nefs ile uyumlu yaşamanın esas olduğunu öğrenir. Yusuf, yaşadığı iç çatışmaları, sorunsalları ve tecrübeleriyle tasavvuf yolunda imtihan duraklarından geçen ve hakikate ulaşmayı amaçlayan bir sâliktir.

"Sabah Molası" hikâyesinde özne, tasavvufu bunalım veya kurtuluşun bir yolu olarak seçmez. Öznenin bir sabah namaza giderken inanç ve bağlılık duygularıyla Tanrı'ya yönelen bir kul olarak düşünceleri vasıtasıyla iç dünyası ön plana çıkarılır. Özne, sabah namazı için evinden çıkıp attığı her adımda nasıl kendisi içinden "ululama ve birleme" sözcüklerini tekrar ediyorsa aynı zaman diliminde birçok insanın da bu sözcükleri tekrar ettiğini ve insan kitlelerinin kâinatın her yerinde namaz saflarından birer merkez oluşturacağını düşünür. Öznenin bu düşünceleri, inancın evrensel boyutunu işaret eder. Nitekim öznenin düşüncelerini Rasim Özdenören'in inanca dair düşünceleriyle

[723]Rasim Özdenören, *Kuyu,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 64.

bağdaştırmak da mümkündür. Öznenin tasavvufa bağlı olduğu belirtilmese de "Bir ermiş değildi belki, ama ermiş olanların himmetini üzerinde hissetmesine engel de yoktu"[724] cümlesiyle tasavvufî algı biçimine sahip olduğu vurgulanır.

"Öyle Bir Gece"[725] hikâyesinde varoluşsal bunalımları olan, kendi benliğini sorgulayan özne, Tanrı inancını on yedi yaşında yitirir ve on sekiz yaşında tekrar kazanır; fakat bu kazanç öznenin iç dünyasındaki Tanrı sorgusunun sonuçlanması anlamına gelmez. Sürekli arayış içindedir ve bulduğu Tanrı'nın yitirdiği Tanrı ile aynı Tanrı olup olmadığını sorgular. Tasavvufî bağlantıları olduğu sezinlenen özne, yolculuklarından birinde uğradığı bir kentin otel odasında kıbleye yönelip tövbe ederken kendinden geçer. Rüya atmosferini çağrıştıran hâl ve mekândan bambaşka bir mekâna geçen özne, parmaklıklarını kavradığı bir türbedeki zatın manevî varlığıyla kendini "döşünden" kavradığını hisseder. Öznenin yaşadığı metafizik hâl, Özdenören'in tasavvufî temalı birçok hikâyesinde görülen mürit ile mürşit arasındaki manevî bağın bir örneğidir.

4.3.3.Aşk, Evlilik ve İhanet Bağlamında Erkekler

Rasim Özdenören'in modern yaşam biçimine sahip erkek karakterlerinin dünyasında aşk, evlilik ve ihanet kavramları kırsal kesimde yaşayan erkek karakterlerin algı biçimlerinden oldukça farklıdır. Kırsal kesimde aşk, kişinin varlık boyutunda hisleriyle yaşadığı bir tecrübe iken modern yaşam biçimine sahip öznelerin dünyasında yer yer varlık boyutunu aşarak manevî boyuta ulaşan bir duyumsamaya dönüşür. Kırsal kesimde yaşayan erkek karakterlerin dünyasında aşk önemli bir yer tutmaz. Modern yaşam biçimine sahip erkek öznelerin dünyasında ise gerek evlilik hayatı gerek kadın erkek ilişkileri duygu yoğunluğuyla ön plana çıkar. Evlilik hayatında aşk duygusunun eksikliğini hisseden erkek özne için bu yoksunluk bir problematiğe dönüşür ve mutluluk için çıkış noktası arayan karakterler kimi zaman evlerinden uzaklaşarak kimi zaman da sevgilerini başka bir kadına yönelterek aşk arayışına girerler.

Modern yaşam biçimine sahip erkek özneler için aşk, imkânsızlaştıkça tutkuya dönüşen bir duygudur. Şartlar veya engeller nedeniyle kesintiye uğrayan aşk ilişkisi, zamanla unutulan veya vazgeçilen bir olgu değildir; karakterler yıllar geçse de âşık oldukları kadınları unutamaz ve bu kadınlar için bazen evliliklerinden vazgeçerler. Rasim

[724]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 72.
[725]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 121-124.

Özdenören'in modern yaşam biçimine sahip erkek özneleri fedakâr, sabırla bekleyen ve genellikle mutsuz olan kişilerdir. Bu mutsuzluğun nedeni, sevgilinin kavuşulması imkânsız bir konumda olması veya engellerdir. Bazen de mutsuzluk, çiftler arasındaki çeşitli problemler ve güvensizlik duyguları nedeniyle ön plana çıkar.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde aşkın bir başka boyutu da soyut sevgiliye yaşanandır. Bazı hikâyelerde erkek özneler olağandışı bir biçimde henüz görmedikleri bir sevgiliye âşık olarak hayatları boyunca bu sevgiliye kavuşmayı arzularlar veya kavuşurlar. Bu bağlamda ön plana çıkan aşk, düşsel bir niteliğe bürünür. Bazı hikâyelerde ise erkek karakterlerin aşk algısı alışılmışın dışında olarak birden fazla kadına yönelir; evlilik kurumuna ihanet eden erkekler, mutluluğu farklı kadınlarda arar fakat eşlerinden de ayrılmak istemezler.

Aşk ve âşık tipleri Özdenören'in kırsal kesimde yaşayan geleneksel tiplemelerinde tek boyutuyla ön plana çıkarken modern hayat biçimini benimsemiş kent veya şehir insanının dünyasında çok boyutlu ve karmaşık bir problematik hâline gelir. Sevgili, erkek öznenin dünyasında kutsalı sembolize eden bir varlık, hatta bazen erkek öznenin varoluş sebebi olarak ön plana çıkar. Bu anlamda modern insanın aşkı her cephesiyle derinden duyumsadığını ifade etmek mümkündür.

"Ansızın Yola Çıkmak"[726] hikâyesinde özne, yıllar önce ayrıldığı sözlüsüyle tekrar bir araya gelmek için harekete geçer. Bodrum katında bir stüdyo dairede oturan öznenin hayatı tekdüze bir akış hâlindedir. Penceresi yol hizasına gelen loş odasında bazen akşamlara kadar dışarı çıkmadan oturur, sokaktan geçen insanların ayak seslerini dinler, loş karanlıkta düşünür, bir şeyler yazar. Yıllar sonra ilk defa aldığı bir telgraf, öznenin hayatının akışını değiştirir; Ahmet isimli bir şahıstan annesinin hasta olduğuna dair aldığı telgrafla yola çıkan özne yıllar önce ayrıldığı sözlüsü Zeynep'le tekrar bir araya gelir.

Yolculuk sırasında otobüsün arızalanmasıyla mola yerinde bekleyen öznenin de adının Ahmet olduğunun vurgulanması, telgraf çeken kişiyle öznenin birleşmesini sağlar. Ahmet hem kendine hem de eski sözlüsü Zeynep'e aynı telgrafı ileterek yola çıkar. Bu yolculuk birbirini unutamayan iki sevgilinin buluşmasına vesile olur. Ahmet, her ne kadar telgrafı kendinin çekmiş olduğunu kabullenmese de motel odasındaki iç konuşmaları, telgrafı kendisinin çektiğini doğrular niteliktedir. Sevgili, yıllar önce ayrıldıkları zaman üzerinde hangi kıyafet varsa yıllar sonra da onunladır. Ahmet için ayrılık süreci ve

[726]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 31-38.

birliktelik süreci bir karmaşadır; zira o kendi benliğiyle sevgilinin benliğinin bütünleşmiş olduğunu düşünmekte, bazen sevgilinin mi kendisi yoksa kendisinin mi sevgili olduğunu artık bilmemektedir.

"Maske"[727] hikâyesinde aşk hem Anadolu halk kültürünün izleklerini hem de tasavvufî izlekleri barındıran bir kavram olarak ön plana çıkar. Âşık olduğu kadının maskeli fotoğrafını düşünde gören erkek özne, kadını bulmak için yola çıkar. Yol, aşk ve maske izlekleri arasına öznenin ilerleme sürecinde edindiği tecrübelerle sembolik bir kişiliğe büründüğü görülür; yolunun üzerinde ağzında şeytan saklayan bir piton görmesi onu Hz. Âdem (a.s.)'e, kendini birden yunusun karnında bulması Hz. Yunus (a.s.)'a yaklaştırır. Özdenören, birçok hikâyesinde seven sevilen arasındaki mesafeyi Miraç hadisesinde Hz. Peygamber (s.a.v) ile Hz. Cebrail (a.s) arasındaki mesafeye atıfta bulunarak kurgular. Bu hikâyede de erkek özne sevdiği kadına ancak "bir yay aralığı" mesafeden yaklaşır; fakat imkânsız aşk izleği etrafında kurgulanan hikâyelerde olduğu gibi sevgili ulaşılması imkânsız olan ve yitirilen bir şahıs değildir. Aşk, her iki öznenin yüzlerindeki maskeleri yırtarak birbirlerinin suretinde kendi yansımalarını görmeleriyle tasavvufî bir anlam daha kazanır.

"Oyun"[728] hikâyesinde ihanet, erkek öznenin intiharıyla sonuçlanır. Erkek özne sevdiği genç kadın tarafından reddedilmiş olsa da genç kadının başkasıyla birlikte olmasını namus meselesi sayarak onu öldürmek ister. Erkek öznenin takıntılı bir kişilik olması dikkat çekicidir. Genç kadınla hiçbir ilişkisi bulunmadığı hâlde onu namusu olarak görür. Duygusal yaklaşımlarını reddettiği erkekle iletişimini kesmeyen kadın, başka bir erkekle cinsel birliktelik yaşar ve bu durumun takıntılı âşığı tarafından duyulmasından korkar. İhanet duygularıyla sarsılan takıntılı erkek özne, genç kadının "kirletilmiş" olduğunu ve bu duruma katlanamayacağını söyleyerek hem kendinin hem de genç kadının namusunu temizlemek amacıyla onu öldürmeye karar verir fakat bunu gerçekleştiremeyerek intihar eder.

"Çalılıkta Yanan Ateş"[729] hikâyesinde erkek özne sevdiği kadınla bir gün tekrar bir araya gelebilmek için on yedi yıl bekler. Erkek özne on yedi yıl önce arkadaşlık kurduğu genç kızın ailesi tarafından evlendirilmek istenmesi üzerine genç kız bekleyeceğini söylemiş, on yedi yıl içinde kendisi de evlenip üç çocuk sahibi olmuştur. Kadın, eşi

[727]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 69.
[728]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 73-84.
[729]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 85-91.

tarafından en yakın arkadaşıyla aldatılınca yıllar sonra adamı arar ve iki âşık yıllar sonra buluşurlar. Genç kadının adama eşiyle gelebileceğini söylemesine rağmen buluşmaya yalnız gelmeyi tercih eden adam, zamanı durdurmak ister. Kadınla aralarındaki diyaloglar sözsüzdür. Bu sözsüz diyaloglar her iki karakteri de kişisel bağlamlarından koparark sembolik bir bağlama yerleştirir; yıllar sonra buluşan âşıkların durumu Hz. Musa (a.s) kıssasını hatırlatır. Genç kadının aile hayatının eşinin kendini aldatmasından sonra dağıldığı görülmektedir fakat erkek özne, yıllardır unutamadığı kadının çağrısıyla ve kendi arzusuyla aile hayatından uzaklaşır. Eşi ve çocuklarını bırakarak kadına yönelir. Bu anlamda erkek öznenin aşkı için evlilik hayatını sonlandırmayı göze aldığını söylemek mümkündür.

"Menzilsiz Yolculuk"[730] hikâyesinde erkek özne çevresinin onayladığı bir evlilikle aşk duyguları arasında kalarak mutsuz bir evlilik hayatı yerine âşık olduğu kadınla yönelir. Kadın, erkek özne için ulaşılmaz, özlenen, sürekli adres değiştiren ve henüz görmeden sevilen bir varlıktır. Âşık olduğu kadını geride bırakarak çevresinin onayladığı "sıradan bir kız" ile evlenmek için yola çıkan özne, edilgen bir kişilik sergiler. Öznenin âşık olduğu kadın, orta yaşlarını çoktan geçmiş anaç bir kişiliğe sahiptir. Sevilen kadın hem imgesel hem de gerçekçi özellikleriyle ön plana çıkar. Erkek özne düşlerinde gördüğü kadını bilinç düzeyinde nerede görse tanıyabileceğini ifade ederek âşık olunan kadını düşsel bir kimliğe büründürür.

Erkek öznenin gerçeklik düzeyinden düş atmosferine sığınması dikkat çekicidir; ailesi ve çevresinin onayladığı bir evliliği gerçekleştirmek için yola çıkan fakat bu durum karşısında oldukça mutsuz olan özne, edilgen kişiliği nedeniyle başkaldıramadığı gerçeklik karşısında iç dünyasındaki kadın imgesine sığınır. Sevilen kadın imgesinin düşsel atmosferden gerçekliğe ulaşması ile "münasip görülen kız" ile evlenme düşüncesi yok olur.

"Karışıklık"[731] hikâyesinde Çetin, doyumsuz ve duyarsız kişiliğiyle ön plana çıkar. Aşk ya da sevgi duygularından yoksun olan delikanlı, aynı anda hem Gülçin adlı bir genç kızla hem de Gülçin'e amcasının kızı olarak tanıttığı başka biriyle ilişki yaşamaya çalışır. Gülçin delikanlıyı sevse de aldatıldığının farkındadır. Oldukça duyarsız ve soğukkanlı tavrıyla ön plana çıkan Çetin'in her iki genç kızla da sadece gönül eğlendirdiği görülmektedir. Gülçin'le birlikte tatile gitme planı yapar; fakat o gün geldiğinde kuzeni

[730]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 109-115.
[731]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 94-99.

olarak tanıttığı genç kızı da yanında getirir. Aldatıldığını sezinleyen Gülçin, tepkisini şiddete başvurarak gösterir.

"Göl"[732] hikâyesinde anlatıcı öznenin sevdiği kadınla yıllar önce yolu ayrılmıştır fakat bu ayrılık adamın kadına olan duygularını sonlandırmaz. Başka biriyle evlenen kadını yıllarca seven ve bekleyen adam, kadınla irtibat kurmasa da kadının annesi vasıtasıyla hakkında birtakım haberler alır. Genç kadın önce çocuğunu kaybetmiş, sonra eşi tarafından aldatılıp terk edilmiştir. Kadının yıllardır kendisini seven ve bekleyen erkek özneye dönüşü, öznenin birtakım beklenti ve umutlarını yeniden canlandırır. Kadının dönüşü hiçbir şey vaat etmez; fakat adam kadının kendisine dönüşünden birtakım anlamlar çıkarır. Kadının arzusu üzerine yıllar önce gittikleri göl kıyısındaki mevsimlik tatil mekânına giden özne, kadının gelişiyle iç dünyasında uyanan birtakım umutları kaybetmekten korkar. Kadına niçin geldiğini sormak istemez, varlığının tüm nedenlerden daha çok şeyi anlattığına inanır. Öznenin bu tavrı, yıllarca süren bekleyişi gerçekleştikten sonra ümitlerini ve sevgiliyi kaybetme korkusundan kaynaklanır. Erkek özne, aşk hayatında olduğu gibi iş hayatında da mutsuzdur; mesleği gazeteciliktir fakat işsizdir. Kadının gelişi, öznenin hayatındaki mutsuzluklardan kurtulması için bir umut oluşturur.

Eski sevgilinin dönüşüyle umuda kapılan erkek özne için kadının tüm söylemleri umutlarını doğrular niteliktedir. Kadının evlilik hayatındaki mutsuzluklardan kaçıp sığınabileceği tek kişinin kendisi olduğunu düşünmek ister. Sevgilinin gelişini ve aniden göl kenarındaki mekâna gidişlerini eski zamanlardaki yaşamlarından alınmış bir zaman kesiti olarak değerlendiren erkek özne, kadının mâziyi çağrıştıran eylem ve arzularda bulunarak kendisini etkilemeye çalıştığını düşünür. Erkek özne, yıllardır kadını aynı aşkla sevdiğini ve beklediğini kadının bilmediğini düşünse de kadının söylemleri her şeyi bildiğini gösterir. Tüm umut kapılarını kapatmak isteyen kadın, göle gitmeyi arzulamasının temel nedeninin kendisini aldatan eşine bir ders vermek olduğunu ve bunu da intihar ederek sağlayacağını anlatır. Nitekim sandalla göle açılan kadın, sandalın devrilmesiyle birlikte yok olur. Cesedinin bulunamayışı, onu sır hâline getirir. Yıllarca sevdiği kadını bekleyen erkek özne, kadının intihar ederek eşine yaşatmak istediği acıyı bizzat kendi yaşar.

"Uyumsuzlar" hikâyesinde erkek özne, yaşadığı duygusal karmaşa nedeniyle eşi Nurşan'dan ayrılır. Hem eşiyle birlikte olmaya hem de ondan ayrı olmaya dayanamayan

[732]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 109-122.

erkek özne için ayrılık arzulanan bir durum değildir. Boşandıktan sonra kendisini boşlukta, "gelecek beklentisini yitirmiş" gibi hisseden erkek öznenin sürekli eşini görme, onunla iletişim kurma arzusu içinde olması dikkat çekicidir. Eşini çok seven fakat yaşadığı ruhsal karmaşadan dolayı hayatında bir şeylerin değiştiğini hisseden erkek öznenin arayış içinde olduğu görülür:

"Kadın soruyordu:

-Nerdeydin?

-Seni aradım.

-Buldun mu, bulabildin mi?

-Arıyorum. Seni arıyorum. Hep arıyorum."[733]

Erkek öznenin yaşadığı ruhsal paradoksun temelinde duygusal bir arayışın söz konusu olduğu görülmektedir. Rasim Özdenören'in *Aşkın Diyalektiği* adlı eserinde sevgi ve tahammülsüzlük bağlamında ifade ettiği bu durum, öznenin yakınındayken tahammül edemediği sevgiliye uzaklaştığında yakınlaşmasını sağlar. Bir müddet eşinden uzaklaşan adam, özlem duygularıyla tekrar eşine geri döner.

"Ölü Dünya"[734] hikâyesine erkek özne için aşk, sevilen kadının engelleri nedeniyle mutsuzluk ve ölüm imgesine bürünür. Erkek öznenin âşık olduğu kadın, mutsuz bir evlilik hayatı yaşamaktadır. Aldatıldığını düşünse de kendisi masum kalmak, eşini aldatmamak ister. Erkek özne için imkânsızlığın sembolü olan kadın, mutsuz bir kişiliğe bürünmesine neden olur. Evinin penceresinden nehri seyreden erkek özne, yıllar önce yaşadığı aşk ve hayal kırıklığına dair anımsamalarıyla "ölü dünya"nın ne demek olduğunu açıklar. Öznenin "teselliye" ve "dövünmeye" yer olmayan çaresiz bir atmosfer olarak tanımladığı "ölü dünya"nın yaşanmasının temel nedeni imkânsız ve karşılıksız aşktır. Özne, her şeyde sevdiği kadını görmekte ve onun adını işitmektedir. Erkek özne her ne kadar kadına aşk duygularıyla yaklaşsa da kadın, "babacık" kelimesiyle erkek özneyi sadece sahiplenen, koruyan, şefkatli bir varlık olarak gördüğün ifade eder. İmkânsız aşk nedeniyle mutsuz olan erkek özne, yaşadığı acı ve özlemleri ölü dünyanın bir gereği olarak tanımlar.

"Balkondaki Fısıltı"[735] hikâyesinde erkek özne soyut, imgesel bir sevgilinin peşindedir. Her cuma ona selâm gönderen, selâmına karşılık beklemeyerek bunu bir

[733]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 10.
[734]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 27-33.
[735]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 35-37.

vazife olarak yapan özne, uzun arayış ve kavuşma arzularından sonra bir gün fısıltı hâlinde sevgilinin kendisine "merhaba" dediğini duyar. Özne, sevgili karşısında âşığın alması gerektiği tavra dair düşünceleriyle arayış ve bağlanışını tasavvufî izleklere büründürür. Sevgiliyle yüz yüze gelmenin düş bağlamında gerçekleştiğini vurgulayan âşık, sevgilinin söylemleri vasıtasıyla aydınlanır; sevgilinin de düşünde kendisini gördüğünü anlar. Erkek öznenin aşk ve sevgiliye dair düşünceleri gibi "deli" kavramına bakış açısı da iki yönlü yorumlamalara açıktır. Özne hem beşerî aşk vasıtasıyla ilâhî olanı çağrıştırır hem de ilâhî olanla beşerî olanı birleştirerek "aşk" kavramını yüceltir.

"Çorak Buluşma"[736] hikâyesinde erkek özne aşk ve mutsuzluk duygularıyla ön plana çıkar. Düşsel bir atmosferde yansıtılan hikâyede erkek öznenin "kırk derece ateşin bağrında" olması dikkat çekicidir. Aynı trende fakat ayrı kompartımanlarda imkânsız sevgiliyle yolculuk yapan erkek özne, düşsel bir atmosferde hasretle bekleyen ve seven âşık kimliğiyle ön plana çıkar. Erkeğin özlem duyduğu kadınla arasında "dikenli teller"in oluşu kadını ulaşılmaz kılar; dikenli teller "kırk derece ateşin bağrında" olan erkek öznenin düş düzleminde simgesel bir unsur olarak ön plana çıkar ve kadın öznenin gerçek düzlemde aşkı imkânsız kılan engellerini işaret eder. Erkek öznenin duygularında acı ve hüzün hâkimdir. Aşk, erkek özne için mutluluk vaat edici bir duygu değil, aşılamaz engellerin oluşturduğu bekleyiş ve hüzün atmosferidir. İmkânsız aşk, öznenin kavuşma arzusundan hiçbir şey eksiltmez. Nitekim kadınla bilinç düzeyinde kurduğu diyalogda onu tam kırk yıl aşkla sevip beklediğini ima eder. Kadın, erkek öznenin düşlerinde dahi engelleriyle ön plana çıkan imkânsız bir imge oluşturur.

"Ceset"[737] hikâyesinde erkek özne imkânsız bir aşkla sevdiği kadını kaybetmenin hüznüyle ölüme sürüklenir. "Kendimi bildim bileli onun ardındaydım" cümlesiyle kadınla olan ilişkisinin uzun yılları kapsadığını ifade eden erkek özne için aşk, her ne kadar imkânsız olsa da ümitsizlik değildir. Başka biriyle evli olan, sürekli aldatıldığını düşünerek evinden ayrılan, farklı şehirlere giden ve her başı sıkıştığında kendisini seven erkek özneyi arayan kadın, sadece sevilen ve arzulanan biri değildir; erkek özne kadına kavuşmak istediği kadar onun mutlu olmasını da arzular. Eşiyle sürekli çatışma hâlinde olan kadının evine dönmesi için elinden geleni yapar. Ruhsal yıkım yaşayan kadın sevilmekten korksa da erkek özne onu sevmekten vazgeçmez. Sevilmekten ve sevmekten korkan kadın öznenin intiharı, erkek özne için bir yıkım olur. Hayatı boynunca sevdiği

[736]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 39-45.
[737]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 53-63.

kadının "ardında" olduğun ifade eden adam, sevgilinin cesedini uçurum dibinde bırakmayı kabullenemeyerek peşinden gider. Erkek öznenin kendi varlığını sevgilinin varlığıyla doğrulaması dikkat çekicidir. Bu anlamda sevgilinin yitirilişi kendi varlığını yitirişidir.

"Boşluğun Ortası"[738] hikâyesinde erkek özne uzağında olduğu sevgilinin özlemini yaşamaktadır. Gelecek düşüncesi, aşk ve ilişki bağlamında sevdiği kadına dair umutlarının olduğunun göstergesidir. İlişkilerindeki bir gerginlik sonucu ayrılık yaşayan sevgililer, erkek öznenin bir müddet ayrı kaldığı kadına dönmesiyle son bulur. Erkek öznenin şömine üzerine bıraktığı bir kadın fotoğrafı, kadının kıskançlık duygularının uyanmasına neden olur ve ihanete uğradığını düşünen kadın, her ne kadar sevdiği adamı affetse de güven duygusu zedelenmiştir. Erkek öznenin bakış açısına göre kadın sebepsiz kıskançlık duygularına kapılmakta, yaşadığı huzursuzluk nedeniyle uyku ilaçları almakta ve sevildiğini bilmemektedir. Kadının hassas duyguları karşısında anlayışlı bir erkek profili çizmeye çalışan ve onun varlığıyla mutlu olan adam, kadına onu sevdiğini anlatamamaktan şikayetçidir; fakat kadının iç dünyası ve dikkatleri adamın ihanetini doğrular.

"Karambol" hikâyesinde erkek özne aşk ve ihanet bağlamında ön plana çıkar. Evli olduğu hâlde başka bir kadına âşık olan fakat sevgilinin yasak bir aşk yaşamayı reddeden tavrı nedeniyle engellenen erkek özne, kavuşamadığı sevgiliyle yıllar sonra düşsel bir atmosferde buluşur. Erkek öznenin bulunduğu atmosfer, ruh dünyasını ve aşkı önündeki engelleri yansıtır. Mekân ve mekâna ait tüm unsurlar gerilim ve engel teşkil ederken, sevgiliyle gerçekleştirilen diyaloglar da aşkın önünde en büyük engelin erkek öznenin evliliği olduğunu vurgular:

> "Kadını oradaydı. Konuşuyordu:
>
> -Ayşen'e selam söyle.
>
> -Ayşen?
>
> -Karın.
>
> -Karım mı?
>
> -Ona selam söyle."[739]

[738]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 65-69.
[739]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 71-76.

Erkek özne kırk yıl süren ayrılıktan sonra, yürümekte olduğu bir sokakta sevgilinin varlığını hisseder. Düş atmosferindeki bu duyumsayış, bir buluşma anı olarak yansıtılır. Aşk ile evlilik hayatı arasında sıkışan erkek özne, mâziye dönük anımsamaları ve bilinçaltındaki arzularıyla mutsuzdur.

"İhanet"[740] hikâyesinde erkek özne Çinçin, eşine ihanet eder. Öznenin suçluluk duygularının olmaması ve suçunu kabul ederek dürüst davranmaması ihanetini doğrular. Özne, her ne kadar eşinin suçlarına anlam veremese de kadınla olan diyaloglarından ihanetin ilk defa yaşanmadığı anlaşılır. Eşinin ikinci ihanetini öğrenen kadın özne intihar eder/sinir krizi geçirir. Hastaneye kaldırılan kadının yaşadığı acının tek suçlusu olmasına rağmen Çinçin'in düşündüğü tek şey diğer kadını aramaktır. Duyarsız bir kişilik sergileyen erkek öznenin eşinin tüm suçlamaları karşısında ihanetini kabul etmemesi de kişiliğinin olumsuz özelliklerinden biridir. Eşinin sevgisini ve güven duygusunu kaybeden adam, hiçbir şeyi düzeltemeyeceğinin farkındadır. Anlaşılamadığını düşünür. Eşinin yıkımı ve kendinden uzaklaşması karşısında acıma duyguları ön plana çıkan Çinçin, "eşini sevmeye çalış[ır.]" Bu sevginin kadının gözyaşlarının kendisinde uyandırdığı acıma duygusunun etkisiyle ön plana çıktığı düşünülebilir.

"Ölünün Yürüyüşü"[741] hikâyesinde erkek özne imgesel bir kadına âşıktır. Henüz küçük bir çocukken dedesinin cenazesi ardında giden özne, yüreğinin umutsuzluğu ve hüznü arasında sevgilinin yüzünü görür. Bu tecrübe, öznenin hayatı boyunca devam eder. Nereye ve kime baksa sevgilinin yüzünü gördüğünü ifade eder. Öznenin sevgili tasavvuru, "umutsuzluğun simgesi, anaç" bir kadındır. Erkek özne, henüz çok küçük bir yaşta varlığını hissettiği kadınla karşılaşması için önünde uzun yıllar olduğunu ifade ederek aşk algısında Anadolu halk kültürünün izlerini yansıtır. Görmeden âşık olduğu sevgiliyi yıllar sonra bulacaktır. Bu buluşma, "çarpılma" kavramıyla açıklanarak hem olumlu hem de olumsuz bir etkiyle yansıtılır. Görmeden sevilen kadın, görüldüğünde erkek öznenin "çarpılma" anı yaşamasına neden olur. Öznenin kadını gördükten sonra ondan uzaklaştığı düşünülebilir. Nitekim düşsel kadın, kendisini niçin terk ettiğini öğrenmek için özneye cevapsız sorular yöneltir.

"Soğuk Döşek"[742] hikâyesi izlekler bağlamında "Ölünün Yürüyüşü" hikâyesiyle benzeşim göstermektedir. Aktüel zamanda olgun bir erkek olan anlatıcı özne, geçmiş

[740]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 77-81.
[741]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 103-108.
[742]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 99-105.

zamanda kendisinin de bulunduğu bir cenaze törenini hatırlar. Cenaze töreninde yanındaki çocuğa susmasını söyleyen yüzüne siyah bir tül indirmiş "azametli" bir kadın vardır. Özne kendini bu çocukla özdeşleştirir. Aktüel zamanda başka bir cenazeye giden anlatıcı özne, toprağa verilenin "*o"* olduğunu ifade eder. Bu ifadeden gömülen şahsın otuz yıl önce görülen "azametli" kadın olduğu anlaşılmaktadır. Erkek özne, tüm insanların yüzünde kadının yüzünü görmeyi arzular. Her yerde onun gülümsemesini görmektedir. Kadın imgesinin "elinde kamçıyla" belirmesi, Rasim Özdenören'in tasavvuf temalı birçok hikâyesinde görülen bir izlek olarak dikkati çeker. Bu anlamda kadının arzulanan bir varlık olmanın dışında, manevî bir sembol olduğu düşünülebilir. Öznenin zihninde kadın imgesiyle ölüm imgesi birleşir; ölüm ve sevgili aynı anlamı ifade eder. Sevgili, dokunulur olmaktan uzak oluşuyla imkânsızlığın sembolü olur. Erkek öznenin sevgiliyi aradığı mekânlar, sevgiliyi somut varlık alanından nesnelerin çağrıştırıcı sembolik alanına sokar.

Kuyu hikâyesinde aşk, arayışın bir sembolü olarak ön plana çıkar. Kendi kişilik ve bakış açısıyla oldukça zıt özellikler taşıyan, sığ kişiliğe sahip bir genç kıza âşık olan Yusuf, aşkın tanımı, ne olduğu ve nasıl yaşanması gerektiği hakkında birtakım düşüncelere sahiptir. Yusuf'a göre sevgi, zamanla gelişim gösteren aşamalı bir duygu değildir; "sevgi başlar ve başladığı anda da zaten olgunlaşmış olur."[743] Sevginin gelişimini zamanla büyüyen, olgunlaşan bir duygu olarak görmeyen karakter, insanın kendi varlığında mevcut bulunan bu duygunun keşfedildiğinde olgunlaşmış olduğunu düşünür. Yusuf'un sevgi hakkındaki düşünceleri, onun insanî meseleler üzerinde birçok cepheden derinleştiğini gösterir. Aşk, tasavvuf, günah ve insan, karakterin birçok cepheden tahlil ettiği kavramlardır.

Sokakta gördüğü bir genç kıza âşık olan karakter, genç kızla aralarında zamanla başlayan selamlaşmaları "sevginin doğuşu" olarak düşünür. Genç kıza aşk duyguları besleyen Yusuf, aşkı "yara" ile kendi durumunu ise "yaralanmak" ile özdeşleştirerek sevgilinin bu yaraları görmesini ister. Yusuf'un birtakım tecrübeler yaşamış olmasına rağmen genç kızla aynı kanepede oturamayacak kadar utangaç oluşu dikkat çeker. Yusuf'un duygusal yaklaşımlarına karşılık genç kız ise dişil kimliğiyle ön plana çıkmak ister. Genç kız, despot ve otoriter bir erkekle ilişki kurmayı hayal ederken Yusuf'un "kırılgan" bir kişiliğe sahip olduğunu gözlemler. Yusuf'un derinlikli bakış açısı ve kavramlara yüklediği anlamlar, sığ bir kişiliği temsil eden genç kızla olan diyaloglarında

[743]Rasim Özdenören, Kuyu, İz Yayıncılık İstanbul 2014, s. 73.

da ortaya çıkar. İletişimsizlik ve hayal kırıklığıyla sonuçlanan gönül ilişkisinin Yusuf'un arayış duygularını ön plana çıkarması dikkat çekicidir.

"Hasta"[744] hikâyesinde erkek özne özlem ve yaşama arzuları arasında sevgili imgesine sığınır. Bir hastane odasında iyileşmeyi bekleyen özne, içinde bulunduğu durumu bir talihsizlik olarak görmektedir. Sevdiği bir kadın vardır ve hastalıkla birlikte ondan ayrı kaldığı için özlem, aşk duygusunu daha da yoğunlaştırır. Sağlığına kavuşmak isteyen özne için sevgili imgesi umudu temsil eder.

"Düşüş"[745] hikâyesinde aşk, isimsiz öznenin şahsında evrensel bir arayış biçimi olarak yansıtılır. Hikâyenin genelinde anlam, Hz. Âdem (a.s)'in yeryüzüne indirilmesi, beşerî özellikler kazanması ve Hz. Havvâ'yı araması bağlamında kurgulanır. Özne, yeryüzünde indikten sonra insan olduğunu kavrar ve insanî özelliklerini, ihtiyaçlarını keşfeder; fakat yeryüzüne indirildiğinde yanında olmadığını fark ettiği kadınını özler. Uykudan uyanış, cennetten yeryüzüne indiriliş ve kadınından ayrı olduğunu idrak ediş, öznenin dünyasındaki değişimin keskin boyutlarını yansıtır. Öznenin beşerî ihtiyaçlarını giderdikten sonra kadınının yokluğunu hissetmesi ve bu yokluğu "cehennem" kavramıyla açıklaması dikkat çekicidir. Ayrılık, seven özne için cehennem ateşi gibi yakıcı bir acıya dönüşür.

"Fitil"[746] hikâyesinde tasavvufî bağlamda yorumlanmaya da müsait olan aşk, âşığın içinde başlayıp biten bir yolculuktur; fakat bu bitiş, bir yok oluş değildir. Özne, aşk vasıtasıyla kendini idrak eder. Sürekli sevgiliden çağrı alan, ona ulaşmak için çağrıya icabet eden âşık, tüm arayışlarına rağmen sevgiliye ulaşamaz. Âşığın arayış eyleminde umut bulunduğunu ifade etmesi, sevgiliye kavuşma arzusunda hiçbir zaman ümitsizliğe düşmediğinin göstergesidir. Sevgili, âşık için ulaşılma ümidi tükenmeyen bir imkânsızlık sembolüdür. Nitekim sevgilinin uğrunda kendini "mahveden" âşık, "kurtuluşunu yok oluşunda" araması gerektiğini öğrenir.

"Karmanyola"[747] hikâyesinde özne, sevgilinin sırrını başkalarına yansıtmaktan sakınır. Kendi kalbine bile itiraf edemediği bu sır onun bakışlarında, iki dudağının arasında gizlidir. Sırrın sevgili oluşu ve bu sırrın taşınmasında "şirke" yer verilmemesinin gerekliliği ve sevgilinin adını saklayarak "uçmaya" gitme düşüncesi imgesel sevgiliyi tasavvufî bir sembole dönüştürür. Sevgilinin adı, rüyalarda bile telaffuz edilmez. Arayış

[744]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 66-67.
[745]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 112-114.
[746]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 128-130.
[747]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 196-198.

hâlinde olan ve sevgiliye kavuşma arzusuyla hareket eden öznenin sevgiliyi sisler arasında bir siluet olarak görmesi ve adını haykırma ihtiyacı içinde olması dikkat çekicidir; fakat bu adın duyulmasına gönlü razı olmaz. Sevgilinin adının başkaları tarafından duyulacağı düşüncesi, öznenin mutsuzluğuna neden olur. Öznenin bilinçaltının yansıması olan rüya düzlemi, sevgiliye/sırra ulaşmak için girilen kapıda sevgilinin/sırrın gözlerinin ve kalbinin parçalanmış olduğunun görülmesiyle hüsran ve acıya bürünür.

"Otel Duvarları"[748] hikâyesinde aşk, kadın ile erkeğin iletişimsizlikleri ve görüş ayrılıkları nedeniyle bölünür. Erkek öznenin otel mekânına bakış açısında karamsarlık hâkimdir. Erkek özne aşkın engellerden doğduğunu ve kavuşma ile birlikte aşk duygusunun tükeneceğini düşünürken kadın özne bu düşünceye karşı çıkar. Erkek öznenin düşüncelerinde tasavvufî açılımlarla tanımlanabilecek izlekler mevcuttur. Kadın ile erkeğin kavuşmasından Tanrı'ya ulaşma yolu bulunacağını düşünerek aşkı ilâhî amaca yöneltmeyi amaçlar. Kadın ise aşkın beşerî boyutta yaşanması gerektiği düşüncesindedir. Erkek özne, kadının kendisinden apayrı bir düşünce dünyasına sahip olduğunu fark eder; fakat onu düşünceleriyle kabullenmek/reddetmek yerine kadının aşk kavramına bakış açısını kendi bakış açısına yakınlaştırmaya çabalar. Çift arasında ayrılık yaşanmasa da düşünce birliğinin olmayışı erkek öznenin aşk hayatında mutsuzluğa neden olur.

"Piknik"[749] hikâyesinde kadın hem sevgili hem de mürşid-i kâmil imgesine bürünür. Erkek özne uzun zamandır karşılaştığı genç kızı piknik için bulunduğu alanda yağmurdan sığındığı bir saçağın altında yeniden görür. Bu karşılaşmada diyalogların çoğunun sözsüz gerçekleşmesi dikkat çekicidir. Erkek özne ile kadın öznenin tanışmaları, iki insanın birbirlerine kendilerini tanıtması olarak gerçekleşmez; ilk defa bir araya geldikleri hâlde birbirlerini tanımakta "Sen osun" diyebilmektedirler. Birbirlerini görmeden önce sevdiklerini ve tanımadan önce tanıştıklarını göz temasıyla kurdukları diyalogla anlatan kadın ve erkek hem aşk kavramını hem de tasavvufî buluşmayı yansıtırlar.

4.3.4.Maddî ve Manevî Ölüm Olgusu Karşısında Erkekler

Ölüm, sarsıcı bir olgu olarak insanoğlunun hayatındaki kaçınılmaz sonuçlardan biridir. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde tematik anlamda oldukça fazla yer verdiği

[748]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 229-231.
[749]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 212-215.

ölüm olgusu, karakterlerin algı biçimlerine göre farklılık gösterir. Ölüm, kırsal kesimde yaşayan geleneksel insan tipi için tevekkül edilen bir mukadder, ailenin sarsıntısına yol açan maddî ve manevî bir çöküştür. Ölüm olgusu Anadolu insanının ruh dünyasında kabullenilemeyen bir durum veya derin ruhi sarsıntılar yaratan bir problematik hâline gelmez; modern insan ise hem maddî hem de manevî anlamda ölümü içselleştirerek bir problematik hâline getirir.

"Ölünün Odaları" hikâyesinde ölüm olgusu karakterin dünyasında sarsıntıya yol açar. Bu sarsıntının nedeni, ölüme tanık olmak değildir; ölümden sonra yaşanacak olanlardır. Küçük yaşta annesini kaybeden İdris, mide hastalığı nedeniyle uzun süre tedavi gören babasını kaybettikten sonra ruhsal bir sarsıntı ve çözülme durumu yaşar. Babasının ölümünden sonra sokağa çıkan İdris, yoğun insan kalabalığı arasında kendisini sersemleşmiş hisseder. İdris'in yeryüzünde yapayalnız kalmışlık hissi, konuşma ihtiyacı ve yaşadığı sarsıntıyla odaklandığı mekânlardaki değişim, ruhsal durumunun yansıması olarak ön plana çıkar:

> "Caddede birkaç kişi, bir adamın boynuna ip takmış sürüklüyorlardı. Niçin olduğunu düşünmeye vakit bulamadan elleriyle yüzünü kapadı ve kaçtı oradan. Nereye gideceğini bilmiyordu. Babasının iç organlarını görmüştü. Yürüdüğü kaldırımlarda bu ne pislik. Boynuna ip takılmış, sürüklenen adamın karanlık silueti, boş yaşamının insafsız ve yapışkan cezası gibi dikeliyordu gözlerinin önüne. Aman, bunlar da ölecek, bunlar da ölecek. Nereye kaçmalı? Nasıl saklanmalı?"[750]

Babanın hastalığı İdris'in psikolojisinde derin etkiler bırakmış, ölümü ise ruhi sarsıntılar yaşamasına neden olmuştur; fakat bu sarsıntının yaşanmasında tek ve büyük etken ölümün kendisi olmayıp öldükten sonra ulaşılacak olan ahiret düşüncesidir. Nitekim, karakterin asıl korkuları babasının resmi karşısında uyku ile uyanıklık arasında yaşadığı gerilim ve metafizik durum vasıtasıyla ön plana çıkar. Karakter, okuduğu bir kitaptaki satırları dehşetle hatırlar ve bilinçaltındaki tüm acı dolu korkular gün yüzüne çıkar. Ölüm hakkında korku ve endişe dolu algılara sahip olan İdris, yaşadığı metafizik tecrübeden sonra tekrar hayata adapte olur.

Rasim Özdenören'in bazı hikâyelerinde ölüm kavramı, bedenî bir ölümü değil manevî anlamda ruhen ölümü işaret eder. Bu hikâyelerde ölüm algısı, bazen karakterlerin yaşam biçimlerinde bazen de düşüncelerinde belirginleşir. Ölümün ruhun bedenden ayrılmadan yaşanma durumu tasavvufî bir kavram olsa da ölüm algısının soyutlaşması,

[750]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 9.

modern yaşam biçimine sahip öznelerin dünyasında bedenî ölüm kadar önemli bir yer tutar.

"Tuhaf Şeyler" hikâyesinde özne, "ölüm" kavramının soyut boyutlarını gönül ilişkisi vasıtasıyla tecrübe eder. Tasavvufî bağlantıları bulunan özne, karmaşık bir kişiliğe sahip değildir. Gönül ilişkisi kurduğu genç kızla her buluşmasında farklı bir atmosfere bürünür; bakış açısı ve algı biçiminde sürekli yeni açılımlar meydana gelir. Öznenin genç kızla son buluşması, karmaşık ve gizemli bir kişiliğe sahip olan genç kızın kendini "ölüm" olarak tanımlamasıyla farklı bir boyuta ulaşır. Genç kızla karşılaştırıldığında daha yüzeysel bir kişilik taşıyan delikanlı, "ölüm" kavramı hakkında derin bir bakış açısı kazanır. Genç kızın söylemlerini tuhaf karşılasa da annesinin de genç kızla aynı düşünce ve söylemleri yansıttığını görünce şaşıran delikanlının daha önceden ölüm kavramı üzerinde düşündüğü vurgulanır:

> "Odasına geldiğinde masaya yöneldi. Açık bıraktığı kitap öylece duruyordu. Kitabın arkasındaki kâğıt da: 'Kaçmakta olduğunuz ölüm, işte böyle gelir.' Kendi el yazısıyla, kitaptan kopyaladığı cümleydi. Ve gün boyunca bu cümle ona hatırlatılıp durmuştu. Demek, sevgili bazen ölüme dönüşüyor, ölüm de sevgiliye, diye düşündü."[751]

Ölüm kavramı erkek öznenin söylemleri vasıtasıyla bedenî ölüm algısından çıkarak felsefî derinliği olan metafizik bir durum, içsel bir tecrübe hâline bürünür. Genç kızın yansıttığı ölümcül kimlik vasıtasıyla soyut ölümü kavrayan delikanlı, nefsî anlamda kendi ölümünü gerçekleştirmek için "eski erkeklerin giydiği entarilerden" giymeyi düşünür. Bir nevi genç kız gibi o da kendi benliğinde manevî anlamda ölüm tecrübesini yaşamaya karar verir.

"Boyalı Ölü" hikâyesinde "ölüm" kavramı öznenin zihninde tasavvufî öğretiler vasıtasıyla kendi bağlamından çıkarak dünyayı niteleyen bir metafora dönüşür. Bir tarikata bağlı olan özne, arkadaşıyla katıldığı bir sohbette aydınlanma yaşar. Zamanın akışında yıllarca kimse kendisine "boyalı ölü"den bahsetmemiştir; sohbet sonrasında ise "boyalı ölü" hakkında bilgi sahibi olduğunu idrak eden özne, dünyayı boyalı bir ölüye benzetir. Hikâyenin alt metinleri de bu benzeşimin tasavvufî bir öğreti olduğunu destekler niteliktedir. Yaşadığı birtakım metafizik tecrübelerden sonra evine dönen özne, Özdenören'in tasavvufa bağlanan çoğu kişilerinde olduğu gibi tek başına, bir pansiyon odasında yaşamaktadır. Tek kişilik odasına dönen öznenin rabıta vasıtasıyla gözünün önünde canlandırdığı mürşid-i kâmile söylediği "[...] hayır, ben ceset istemiyorum, ben

[751]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 51.

ölüsevici olmak istemiyorum, ben seni istiyorum[.]"[752] cümleleri, "ölü" ve "ölüm" kavramlarının tasavvufî algıyla tanımsal olarak geniş bir kapsama ulaştığını, söz konusu olan ölümün özne için bedenin veya ruhun değil dünyanın ölümünü/ölü oluşunu işaret ettiği görülmektedir.

"Yırtılma"[753] hikâyesinde özne, metafizik anlamda ölüm tecrübesi yaşar. Tarikat bağlantıları olan özne, zikir esnasında cezbeye kapılır. Öznenin yaşadığı tecrübede ölüm algısının korku izlekleriyle ön plana çıkması dikkate değer. Kabir azabı, kıyamet, hesap günü izlekleri etrafında beliren ölüm hâli, tasavvufî bir cezbe durumu olarak yansıtılsa da öznenin bilinçaltındaki ölüm olgusunun dehşet uyandırıcı bir kavram olduğunu da gösterir.

"Ceset"[754] hikâyesinde erkek öznenin karşılıksız bir aşkla sevdiği kadın, yaşadığı ruhsal yıkım nedeniyle sevmekten ve sevilmekten korkmakta ve intiharı düşlemektedir. Hareket eden arabanın kapısını açarak kendisini uçuruma bırakan genç kadının erkek öznenin dünyasında yarattığı acı ve etki, kadının varlığının özne için ifade ettiği anlam ve değer bakımından değerlendirilebilir. Sürekli eşi tarafından aldatıldığını düşünen, kaçan, kovalandığını zanneden/kovalanan, eşinden intikam alma arzuları besleyen, evini terk ederek hiç tanımadığı şehirlere sığınan genç kadın, kendisini karşılıksız bir aşkla seven erkek öznenin bakış açısına göre kendisinden ayrı bir birey değildir. Kendi varlığını kadının varlığıyla özdeşleştiren adam, varlığını idrak ettiği andan beri onun peşinde olduğunu ifade ederek varoluşunu kadının varlığıyla tanımlar. Sevilmekten ve sevmekten korkan kadın özne, sürekli düşlediği intihar biçimini gerçekleştirerek hareket hâlindeki arabanın kapısını açıp kendini bir uçurumdan aşağı bırakır. Kadını yitirince kendini de yitireceğinden korkan, sevilenin olmadığı yerde yaşamın bir anlamı bulunmayacağını düşünen adam, bilincinin istemsiz emirleriyle uçuruma yönelir. Genç kadının ve erkek öznenin intiharı düşsel bir atmosferle ve yarı kapalı anlamlarla yansıtılır.

"Uluma"[755] hikâyesinde özne, küçük bir yavru köpeğin ölümü vasıtasıyla ölüm kavramının insan ruhunda yarattığı derin sarsıntıyı vurgular. Dört ayağı birden bir kamyon tarafından ezilen köpek yavrusu sabah saatlerinden ikindi vaktine kadar can çekişir. Anlatıcı özne, köpeğin trajik durumuyla insanoğluna ölümün ne demek olduğunu anlattığını düşünür. Herkes ölüm korkusundan bahsederken özne ölümün "kokusunu"

[752]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 58.
[753]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 64-59.
[754]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 53-63.
[755]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 44-46.

alır. Ölen canlı insan ya da hayvan dahi olsa ölümünün dokunaklı bir veda olduğunu düşünür.

"Kütük"[756] hikâyesi, Rasim Özdenören'in 2003 yılında vefat eden erkek kardeşi Alaeddin Özdenören'e ithaf edilmiştir. 2008 tarihini taşıyan hikâyede ölüm, hayat, deniz ve insan unsurları sembolik anlamlarıyla ön plana çıkar. Yoldaşlarıyla birlikte hayatı temsil eden denize ulaşmak için bir kütüğe tutunarak ırmağa dalan genç, kütüğün kayaya toslamasıyla ırmakta tek başına kalır. Arkadaşları karaya ulaşsa da o, ırmak ile yaşam ve ölüm kavramlarını içselleştirerek bir belirsizliğin eşiğinde olduğunu düşünür. Öznenin zihninden geçen ölüm tasavvuruna dair şu cümleler, hayatı temsil eden ırmağı ölüm imgesine büründürür:

> "Yüzlerce yıl önce bir panayırın kalabalığına irat edilmiş bir hitabenin içinde geçen bir cümle: ölüm ırmağının girilecek yerleri çoktur, fakat çıkılacak yeri yoktur!"[757]

Özne, Kuss bin Sâide'ye ait olan ve Hz. Ebu Bekr (r.a) tarafından rivayet edilen "Ölüme giden yolları gördüm ama, / Ölümden dönüş yolunu görmedim asla."[758] cümlelerini hatırlayarak ırmak ile ölüm olgusunu bütünleştirir. Ölüm olgusu, öznenin dünyasındaki belirsizliği işaret eder. İçinde bulunduğu sembolik ırmak, hayat mıdır ölüm mü belirsizdir. Yaşama tutunmak ile ölüme razı olmak arasında sıkışır.

"Hazan"[759] hikâyesinde henüz dokuz yaşında olan küçük çocuğun trafik kazasındaki ölümü baba ile anlatıcı öznenin sarsılmasına neden olur. Öznenin hayata bakış açısında hüznün hâkim olmasının nedeni zamansız yaşanan bu ölümdür. Öznenin ruh hâli "hazan" ve "hüzün" kelimeleriyle yansıtılır. Küçük bir çocuğun ölümüne neden olan trafik kazası, öznenin hem doğaya hem de vasıtalara bakış açısını değiştirir. Her şey silahlarla donanmış, savaşa hazır askerler gibi beklemektedir. Küçük çocuğun ölüm haberini aldığı zaman diliminin hiç yaşanmamış olmasını arzulayan özne hem trafik kazası haberiyle sarsılır hem babayı sakinleştirmeye çalışır hem de çocuğun ölüm haberini yine ilk olarak kendisi alır. Anlatıcı öznenin ruh dünyasında yoğun bir hüzün hâkimken baba "vurgun yemiş" gibi sarsılır.

---

[756]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 60-62.
[757]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 61.
[758]Ayşegül Kurucu, *Cahiliye Dönemi Hakim ve Hatiplerinden Kuss B. Saide, Eksem B. Sayfi ve Amr B. Madikerib'in Arap Dili ve Edebiyatındaki Yerleri,* Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 2014, s. 24.
[759]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 96-98.

4.3.5.Babalık Duygularıyla Erkekler

Rasim Özdenören'in hem kırsal kesimdeki aile hayatlarını konu edinen hikâyelerinde hem de modern hayat bağlamında şekillenen hikâyelerde baba tipleri genellikle olumsuz izlenimlerle ön plana çıkarlar. Geleneksel hayatta baskıcı, despot bir kişiliğe sahip olan baba, modern yaşamda ilgisizlik, sevgisizlik, yanlış eğitim veya şiddetle çocuğun dünyasında olumsuz bir atmosfer yaratır. Özdenören'in modern hayat biçimine sahip aile hayatındaki baba tiplerinin olumlu özellikleri, genellikle genç kızlarının tercihlerine göz yummalarıyla ön plana çıkar; genç kızlar özel hayatlarına dair gelişmeleri anneleriyle paylaşırlarken babalar kızlarının özel hayatlarına dair duyumlar aldıklarında despot bir kişilik sergilemezler; fakat olumlu tiplerin de kız ve erkek çocuklarıyla sıkı bir iletişim içinde oldukları söylenemez. Olumsuz baba tipleri ise ilgisizlik, sevgisizlik ve şiddet ile çocukların dünyasında olumsuz etkiler bırakır ve nefret edilen kişiliklere bürünürler.

"Cehennem"[760] hikâyesinde baba kız ilişkisi, artık genç bir kadın olan öznenin bakış açısından yansıtılır. Baba, kızının hem yaşadığı ilk sarsıntının temel nedeni hem de hayatının acılarla geçmesine neden olan olumsuz bir şahsiyet olarak ön plana çıkar. Nedeni tespit edilemeyen bazı problemlerden dolayı eşinden ayrılan/eşini terk eden adam, küçük kızını da annesinden koparark kendisiyle beraber başka bir şehre götürür. Babasının kendisini annesinden niçin ayırdığını bilemeyen küçük kız, üvey anne engeliyle birlikte baskılanan çocukluğunu hep "bir an önce büyümek" ve kaçmak arzusuyla geçirir. Evden uzaklaşma arzusu on altı yaşında yerine gelen kız, üvey annesiyle birlikte babasından da uzaklaşarak iş yerinde tanıştığı bir arkadaşının evinde yaşamaya başlar. Kızının yaşadığı evin adresini bulan baba, kızını görmek için evine gitse de genç kızın babasına olan nefreti ve öfkesi dinmez. Babalık kimliğini artık yitirmiş olan adam her ne kadar kızından af dilese de hiçbir yanıt alamaz.

"Deniz Feneri"[761] hikâyesinde baba, duyarsız kimliğiyle ön plana çıkar. Kişilik özellikleri ve yaşamıyla anlatılmayan baba tipi, genç kızın iç dünyasından duyarsız bir kişilik olarak yansıtılır. Küçük yaşta annesini kaybeden genç kız için baba bir sığınak olmaz. Yalnızlık ve umutsuzluk duygularıyla büyüyen genç kızın aile hayatındaki iletişimsizlik ve sevgisizlik baba tipinin tavırlarıyla ön plana çıkar. Nereye gideceğini bilmeyen ruhi bunalım ve boşluk duyguları eşiğindeki genç kız, Amerika'ya gitmeye

[760]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 51-56.
[761]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 13-15.

karar verdiğinde babasının bu arzusuna tepki göstermesini, kendisini sahiplenmesini arzular fakat beklediği duyarlılığı babasında bulamaz. Boşluk ve ümitsizlik duygularına kapılan genç kız, intiharı düşler.

"Sedir Yaprağı"[762] hikâyesinde eşi tarafından aldatılan Hurşit Efendi, yaşadığı ihaneti öğrendikten sonra intikamını oğlu Rıdvan vasıtasıyla alır. Hurşit Efendi, ihaneti nedeniyle eşinden boşanmak yerine "namus temizleme" olarak adlandırılabilecek bir yönelimle hareket eder. Bir baba kimliğiyle değerlendirildiğinde Hurşit Efendi'nin bencil olduğu düşünülebilir; zira oğlu Rıdvan'ın psikolojisini düşünmeden silah tutmayı öğreterek annesini öldürmesini sağlar. Babanın intikamını almak için kendi yerine oğlunu öne sürmesi, adalet karşısında alacağı ceza bağlamında değerlendirilebilir. Hurşit Efendi'nin henüz küçücük bir çocuk olan Rıdvan'ın az bir ceza ile hapishaneden kurtulabileceğini fakat cinayeti kendi işlerse bunun bedelinin çok daha ağır olabileceğini düşündüğü söylenebilir. Nitekim cinayeti işledikten sonra babanın polise verilecek ifadeyi Rıdvan'a tekrarlatması da bu düşüncenin bir ifadesidir.

4.4.Kent ve Şehir Hayatında Kadın

Rasim Özdenören'in modern yaşam biçimini temsil eden kent ve şehir hayatına mensup kadın karakterleri, toplumsal hayattaki etkinlikleri bakımından geleneksel yaşam biçimini sürdüren kadınlardan daha aktif rol oynarlar. Edilgen birer kişilik sergileyen geleneksel kadın tiplerinin aksine modern yaşam algısına sahip olan kadınların kişilikleri, cinsiyetleri, duyguları ve problemleriyle ön plana çıkmaları dikkat çekicidir. Klasik kadın tipinin aile hayatındaki işlevi doğurganlık, annelik, eşlik ve itaatkârlık bağlamında açıklanabilirken modern hayata mensup olan kadın, edilgen ve itaatkâr kişiliği reddederek başkaldırır; tercihleri ve arzularıyla ön plana çıkar.

Modern dünyaya ait olan kadın özneler, yalnızca annelik ve eş rolleriyle ön plana çıkmazlar. Ruhsal derinliği, arzuları, korkuları ve zaaflarıyla bir varlık olan kadın, modern yaşam biçimiyle birlikte hem ferdî hem de çok yönlü bir kimliği temsil eder. Annelik, eş olma, sevgili olma veya dişil bir kişilik sergileme durumları kadının toplumsal normlara uygun veya norm dışı olarak kazandığı/kendi tercihleriyle edindiği/oluşturduğu birer kimliği işaret eder. Bu kimlikler, modern kadını geleneğin kodlarıyla şahsiyetini kazanan tek yönlü kadın tipinden ayırarak çok yönlü ve derinlikli

[762]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 97-114.

bir boyuta ulaştırır. Bu nedenle Rasim Özdenören'in hikâyelerinde kadın tipleri sadece tek bir yönüyle ele alınamayacak kadar girift şahsiyetlerdir.

4.4.1.Yalnızlık ve Yaşlılık Duyguları Eşiğindeki Kadınlar

Rasim Özdenören'in kent ve şehir hayatına mensup bazı yaşlı veya yaşlılığın eşiğindeki kadın karakterleri, hayatın sonuna gelmiş olduklarını duyumsayarak birtakım duyguları yaşamak için geç kalmış olduklarını ve yalnız kaldıklarını düşünerek huzursuz olurlar. Modern kadın tiplerinin yalnızlık ve yaşlılık duyguları geçmiş zamana özlem, kaybedilen mutlulukların yasını tutarken yaşamı kaçırma veya tasarlanan mutlulukları hedeflerken geç kalmışlık duygularıyla hüsrana uğrama bağlamında ön plana çıkar. Özdenören'in hikâyelerinde yaşlılığın eşiğindeki kadın karakterlerin bazıları bunalımın eşiğine gelirken bazıları da tasavvufa bağlanarak manevî doyum yaşamayı arzularlar.

"Tutuk"[763] hikâyesinde kadın, yalnızlık ve yaşlılık duyguları eşiğinde umutsuzluğu yaşar. Gecenin karanlığında pencereden bakan kadının hisleri ve düşünceleri vasıtasıyla yaşadığı umutsuzluğun nedeni belirginleşir. Yalnızlık ve yaşlılık duygularıyla hüzünlenen kadın, tekdüze ve solgun hayatını can sıkıcı bulmaktadır. Kimsenin varlığına aldırmadığını, yokmuş gibi yaşadığını düşünür. Hayatına dilediği gibi yön verememiştir; geçen bütün ömrünü bir bozgun olarak değerlendirir. Kimsesizlik ve yalnızlık hislerine bürünmüştür. Yaşlı kadının evinin içinde bazen uzun uzun bir adı çağırdığı belirtilerek gelmesini arzuladığı ve beklediği biri(leri)nin olduğu vurgulanır. Hayatı hep fedakârlıklarla geçmiştir. Geçmişte kendisini seven eşi ve çocuklarıyla mutlu bir aile hayatı vardır; fakat gelecek artık onun için karanlık bir belirsizliktir. Yaşlı kadın artık kendini ve yaşamı sevmemekte, tüm yılların ağırlığını bedeninde hissetmekte ve kendini bir "ölü" olarak nitelemektedir.

İskelet"[764] hikâyesinde yaşlılığın eşiğinde olan Zehra, önce ağabeylerini sonra anne ve babasını kaybetmiştir. Hiç evlenmemiş geçkin bir kız olan Zehra'nın hayatında her şey yarım kalır. Ailesinin daha iyi bir hayat yaşamasını arzuladığı için kasabalarını terk ederek şehirde çalışmaya giden Zehra, bağ yaşantısından hiçbir zaman hoşlanmamıştır. Kendisi gibi ailesinin de bu yaşantıyı benimsemediğini düşünerek onlara daha iyi bir hayat sunmayı hedefler. Bütün aile bireyleri ona güvenmektedir; kimse şehre gitmek

[763]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 55-59.
[764]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 71-81.

istediğinde bu durumu yadırgamaz, teşvik ederler. Zehra'nın şehirde çalışma amacı eğitimi için para biriktirmektir; fakat çalışmaya başladıktan sonra işine olan bağlılığı ve para kazanma arzusu nedeniyle okuma arzusunu hep erteler. Zehra, yaşamı boyunca içinde hep yarım kalmışlık, eksiklik duyguları hisseder. Bu duygulara, birer birer ölen ve hiçbirinin cenazesine yetişemediği aile bireyleriyle birlikte geç kalmışlık duygusu da eklenir.

Babasının ölümünden sonra hayatta kimsesi kalmayan kadın, işinden ayrılarak kasabaya, baba evine döner. Olgun yaşına rağmen anne ya da eş kimliğini kazanmamış olan Zehra, babasının ölümüyle birlikte ellili yaşlarda olmasına rağmen ilk defa kendinin bir yetişkin, hatta yaşlı bir insan olduğunu hisseder. Tüm aile bireyleri ölene kadar yaşının küçük olduğunu, henüz genç olduğunu düşünerek bütün kısmetlerini reddeden Zehra'nın mutluluktan kaçmasının temel nedeni bilinçaltında daima yaşayan, hiçbir zaman unutamadığı genç yaşında ölen sevgilidir. Yıllar sonra kasabaya dönen kadın, her şey gibi manevî hayata da geç kaldığını düşünse de tasavvufa bağlanır.

Tasavvuf, Zehra'nın hayatında olumlu bir duygu ve kendi ruhuna yöneliş vasıtası olarak ön plana çıkar. Zehra'nın masum ve iffetli bir kişiliğe sahip olduğu yine tasavvuf vasıtasıyla vurgulanır; kısa bir süre önce ders alan kadın, dersini "tazelemek" için tekrar hocasını ziyarete gider fakat mürşit, onun dersini tazelemesine gerek olmadığını, "zina, fuhuş, hırsızlık, cinayet, yalan söylemek" gibi suçlar işleyen kişilerin dersini tazelemesi gerektiğini ifade eder.

Zehra, bilinçaltında önemli bir yere sahip olan ölü sevgiliyle de metafizik bir tecrübe vasıtasıyla buluşur. Tarikatın virtlerini yerine getirmek için ocaktaki suyun kaynamasını bekleyen kadın, düşle gerçek arasında metafizik bir atmosferde ölü sevgilinin iskeletiyle konuşur. Gece yarısı evin kapısını çalan iskeleti odasına alan Zehra, yıllardır sevgiliye söylemek arzusuyla içinde biriktirdiği duygularını ve acılarını sessizce onu dinleyen ölü sevgilinin iskeletine anlatır. Zehra'nın genç bir kızken ailesini bırakarak şehirde çalışma arzusunun aslında ölen sevgilinin anısını saklamak, kendi sevgisiyle baş başa kalmak arzusundan kaynaklandığı bu diyaloglar vasıtasıyla vurgulanır. Zehra, sevgilinin ölümüyle birlikte artık kendisi de "yaşayan bir ölü" olur.

"Beklenen"[765] hikâyesinde yalnızlık ve yaşlılık duyguları, Hidayet'in ablası olan 1. Kadın vasıtasıyla ön plana çıkar. Hidayet'in büyük ablası 85-90 yaşlarında, derisinin

[765]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 15-26.

altından neredeyse eti görünecek kadar yaşlı bir kadındır. Yaşlı kadın, 45-50 yıl önceki kıyafetlerini hâlâ giyen, aktüel zamanla ilgisi olmayan, mâziye özlem duyan ve mâzide yaşayan bir kişilik olarak ön plana çıkar. Kardeşi Hidayet 60-65 yaşlarında olmasına rağmen ona bir çocuk gibi muamele eder; Hidayet'i aktüel zamandaki yaşlı ve olgun kimliğiyle değil altmış yıl önceki çocukluk zamanlarıyla değerlendirir.

Yaşlı kadın, yıllar önce bir deniz kazasında oğlu Ahmet'i kaybetmiştir; fakat oğlunun ölümünü kabullenemez, yıllarca dönüşünü bekler. Göğsünde hâlâ Ahmet'in otuz yıl önce kendisine yolladığı mektubu saklar, zaman zaman bu mektubu aile bireylerine okutur. Aktüel zamanla ilişkilerini koparan kadının fal merakı dikkat çekicidir; fal, yaşlı kadının renksiz hayatında hiçbir zaman gerçekleşemeyecek olan hayallerinin bir habercisi, tesellisidir. Tüm komşularını fal merakı nedeniyle bıktırır. Fal, sadece yaşlı kadının kendisini teselli etme yöntemi değildir; aile bireyleri de yaşlı kadının falına bakarak Ahmet'in geleceğine dair işaretler gördüklerini söyler, yaşlı kadını hayal kırıklığına ve ümitsizliğe sürüklemek istemezler.

"Güller" hikâyesinde geçkin bir kız olan Nazire, ertelediği hayatının ve mutluluğunun muhasebesini yapar. Hiç evlenmemiş yaşlı bir kız olan Nazire, tüm ailesini kaybeder ve annesinin ölümünden sonra ninesiyle yaşar. Ninesinden öğrendiği bir ilkeyi hayatı boyunca devam ettirir ve bu ilkeyi yaşayabilmek için kendini bilinçsizce yalnızlığa sürüklenir. Ninesi, "Kızım, [...] günün birinde nasıl olsa evlenirsin, dikkat et evleneceğin herif seni senin onu seveceğinden daha çok sevsin!"[766] der. Seven ile sevilen arasındaki sevgi durumunu nasıl denetleyeceğini bilemeyen Nazire, böyle bir durumla karşılaşınca anlayabileceğini düşünür ve yıllarca kendini avutur. Tüm kısmetlerini reddederek yaşlanır. Artık kendini genç görmemektedir ve yapayalnızdır. Bahçesinde gül yetiştirmekle meşguldür, özenle güller ve meyve ağaçları yetiştirir. Bahçesindeki meyveleri çocuklara dağıtır. Mahallede kimse ona "teyze" demez; Nazire abla derler ve bu durum içini burkar. Günleri tekdüze geçmektedir, tıpkı "güllerin birbirine benzerliği gibi, zambakların, lalelerin.."[767] Bu tekdüzelik içinde Nazire'nin hassas, içli bir kadın oluşu da dikkati çeker. Zamanın ilerleyişine rağmen Nazire, elde edemediği mutluluğu yok saymaz. Hayal kırıklıklarıyla, tüm acılarıyla hem ailesini kaybederken hem de bomboş tükenen hayatı karşısında gözyaşlarını hep içine akıtır. Korkuları ve kaygıları vardır, bunlardan kimseye bahsedemez ve çok zor katlanır. Sert bir kişiliğe sahiptir; fakat

[766]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 14-15.
[767]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 16.

iç dünyası son derece hassastır. Bazen bir gülün sapından koparak sepete düşmesi bile hüzünlenmesine neden olur. Kendi gerçekliğiyle yüzleşmekten kaçınır. Bir gün yok olacağını düşünerek korkar, hüzünlenir. Aşk öyküleri okuyarak kendine bir sığınak, teselli yeri arar. Bazen karamsarlığa kapılır, odasının perdelerini açmayı bile istemez. Nazire, kendine ilke edindiği ninesinin sözünü yerine getirmek uğruna ömrünü yalnızlıkla tükettiğini bilir; fakat bu gerçekle yüzleşmek istemez.

Çevresinin hakkında ne düşündüğünü umursamayan, bu nedenle de güçlü bir kişilik sergileyen Nazire, terk edilmiş yaşlı bir geçkin olduğunu düşünerek zaman zaman dehşete kapılır. Hayatı boyunca hiçbir erkek tarafından sevilmemiş, arzulanmamış olan Nazire'nin dünyasında geçkin yaşına rağmen dişil duyguların ön plana çıkışı dikkat çekicidir. Evinin hizmetiyle ilgilenen akrabadan bir kadının "Sende, sana yaklaşanlara karşı şeytanî bir duruş var"[768] cümlesiyle iç dünyasında kadınsı duygular uyanan Nazire, bu cümlenin tam anlamını kavrayamasa da iç dünyasında yarattığı kadınsı, "kösnül" duyguları kaybetmek istemediği için kadına ne ifade etmek istediğini sormaz. Kendisi kendini hep "sevimli", masum bir kız olarak görmüş, sıradan kişiliğiyle basit bir insan olarak tanımlamıştır. Hiçbir erkekle duygusal veya bedensel yakınlaşma yaşamayan Nazire'nin dünyasında kadınsı arzuların ön plana çıkışı, hayatının trajedisini ve özlemlerini pekiştirir.

"Pörsüme"[769] hikâyesinde yaşlılığın eşiğinde olan kadın hem eşini kaybetmenin acısını hem de gençliğini yitirmenin hüznünü yaşar. Avukat olan eşi adalet sarayından çıkarken vurularak öldürülen kadın, uzun bir süre eşinin yasını tutar. Yıllar sonra topuklu ayakkabılarını giyerek dışarıya çıkan kadının yalnızlık ve yaşlılık duyguları dikkati çeker. Kendini yalnız hisseden kadın, olgun yaşına rağmen uzun topuklu ayakkabıları üzerinde bir genç kız gibi salınmaktan utanç duyar; fakat bu duyguyu engellemeye çalışır. Arkadaş çevresi ona henüz genç olduğunu ve hayatını yaşaması gerektiğini söylemişlerdir. Bu söylemler, kadının algısına göre artık yaşlandığına dair bir gönderme niteliğindedir. Kadının çevresinin kendi hakkındaki söylemlerine dair düşünceleri, onun ruhsal durumunu yansıtması bakımından dikkat çekicidir. Bazı şeyleri yaşamak için artık çok geç olduğunu düşünmektedir; fakat bu duygularını çevresinin söylemlerine mâl ederek yaşlılık hislerinden kurtulmaya çalışır. Mağazaların aynalarında fizikî görünümüne

[768]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 17.
[769]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 46-51.

bakarak hâlâ genç ve alımlı olduğu görüşünü onaylar. Bu niteliklere sahip olmak, kadının özgüvenini sağlayan bir moral unsurudur.

Yaşlılık duygularının yanı sıra yalnızlık duygularının da kadının iç dünyasında olumsuz bir etki yarattığı görülmektedir. Yıllardır alışmış olduğu eş ve anne olma sorumluluğuna artık sahip değildir; yemek yapması gereken bir eşi ve çocuğu yoktur. Eşinin ölümünden sonra da bazı alışkanlıkların etkisini hâlâ hayatından çıkaramamaktadır. Oğlu ise başka bir şehirde eğitimine devam etmektedir. Kadın, her ne kadar kendi yaşamına adapte olmaya çalışsa da daima aile özlemi içinde olduğu görülmektedir. Eşinin ölümü üzerinden yıllar geçen kadın, "pişmanlığa dönüşecek bir günahı" denemek için harekete geçer, yalnızlık ve yaşlılık duyguları eşiğinde hayatını değiştirebilmek için yeni bir adım atar.

4.4.2.İmkânsız Aşkın Sembolü Olarak Kadınlar

Rasim Özdenören'in modern kadın karakterleri kimi zaman mâzide kalan ve kavuşulması arzulanan sevgilileri temsil ederek ve çoğunlukla da kendilerine âşık olan erkeklerle aralarındaki engeller nedeniyle imkânsızlık imgesine bürünürler. Özdenören, kadın karakterlerin imkânsızlığı temsil eden birer aşk sembolü oluşunu bazı hikâyelerinde "dokunulmaktan uzak olmak" duygusuyla vurgular; sevgiliye kavuşmayı arzulayan âşık için kimi zaman sevgilinin hayatındaki engeller, kimi zaman da bizzat sevgilinin ulaşılmaz olmayı tercih edişi sevgiliyi "dokunulmaz" kılar. İmkânsızlık imgesine bürünmenin kadın karakterler için âşığı cezbetmek için bir vasıta oluşu da dikkat çekicidir; sevilen erkek öznenin dünyasında ikinci planda kalan, aldatılan veya terk edilen kadınlar kendi varlıklarını yok ederek sevilenin dünyasında kavuşulması imkânsız bir imgeye bürünürler.

"Tuhaf Şeyler" hikâyesinde genç kız, sembolik özellikleriyle ön plana çıkar. Tasavvufî bağlantıları olan bir delikanlıyla buluşan genç kız, çeşitli durum ve duygular karşısında zıt tavırları olan karmaşık bir kimliğe sahiptir. Genç kız "ölüm" kavramını pekiştirmek için söylemleriyle bir aracı olarak ön plana çıksa da kişiliğinin çözümlenmesi zor, karmaşık yönleriyle elde edilemeyen kadın imgesini oluşturur:

> "Karışık biriyim, demişti kız ona, beni zor anlarsın sen, belki de anlamazsın, çünkü ne bileyim ben, bakarsın herkesin eğlendiği yerde bana sıkıntı basar, gözyaşımı saklamak için ne yapacağımı

bilemem, bazen d[e] herkes ağlarken, inanmıyorsun değil mi, kendimi tutamam, gülmeye başlarım, her şey iç içe gelişir bende."[770]

Genç kız, sadece kavram ve durumlar karşısında tezat oluşturan tepkileriyle değil, aynı zamanda kimliğinin anlaşılmayan yönleriyle de ulaşılması imkânsız bir kişiliğe bürünür. Kendini "ölüm" olarak tanımlayan genç kız, delikanlıyla arasındaki ruh mesafesini "yaklaşmak" kavramı etrafında açıklar:

"Ben ölümüm, hem sinsi sinsi gelirim, hem de açık açık. Sinsiliğim aşikârlığımın içinde gizli durur, aşikârlığımsa sinsiliktir. Demek istiyorum ki, bana nasıl yaklaşacağını bilmiyorsan bunu hiç deneme. Bakarsın, çünkü, sana ölüm olarak bile yaklaşabilirim."[771]

Kendini ölüm metaforuyla tanımlayan genç kızın söylemleri, onu hem tehlikeli hem de gizemli bir kimliği büründürür. Kendi şahsiyetiyle erkek özne arasında söylemleriyle mesafe ören genç kız, anlaşılması ve yakınlaşılması imkânsız bir kimliğe bürünür.

"Dolambaçta"[772] hikâyesinde kadın her ne kadar "aşk" kavramından uzak, haz eksenli bir yaşam biçimini tercih etse de ele geçirilemez, ulaşılması imkânsız kişiliğiyle kendisini arzulayan erkek özneler için imkânsızlığın sembolü olarak ön plana çıkar. Kadının ulaşılmaz oluşu sadece tensel birleşme ile sınırlı değildir; öz kişiliğini daima maskeler ardında saklayan kadın, hiçbir toplum ve kişi karşısında kendi duyguları ve kişiliğiyle yer almaz. Ona ulaşmak isteyenler tüm arzularıyla kendisine yaklaştıklarında imkânsızlık hisleriyle sekteye uğrarlar. Kadın, erişilmez dünyasıyla çevresindekilerde hem korku hem de delice bir erişme arzusu yaratır. Kadın özne hem bedensel hem de ruhsal anlamda ulaşılmazlığın sembolü olur.

"Menzilsiz Yolculuk"[773] hikâyesinde kadın özne düşsel varlığıyla ulaşılmaz olanı temsil eder. Erkek öznenin düşlerinde görüp âşık olduğu "olgun" ve "anaç" kadın, sürekli adres değiştirmesiyle ulaşılmazlığın, erkek öznenin yıllarca süren bekleyişine rağmen gerçeklik düzleminde karşısına çıkmayışıyla imkânsızlığın sembolüne dönüşür. Erkek öznenin on yıllık uzun bir zaman süreci içinde ulaşmaya çalıştığı imgesel kadın her ne kadar imkânsızlığı temsil etse de yıllar sonra gerçekleşen karşılaşma ile gerçeklik düzeyine ulaşır.

"Göl" hikâyesinde kadın özne, intihar ederek kendisine yönelen sevgileri "hedefsiz" bırakır. Yıllar önce duygusal birliktelik yaşadığı erkek özneyle ilişkileri

[770]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 47.
[771]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 48.
[772]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 37-43.
[773]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 109-115.

bittikten sonra başka biriyle evlenip çocuk sahibi olan kadın, kendisini seven erkek özne için ulaşılması imkânsız bir sevgili imgesine bürünür. Özne, yıllarca kadının kendisine dönmesini bekler. Evlilik hayatında mutsuz olan kadın hem çocuğunu kaybetmiş hem de eşi tarafından terk edilmiştir. Yıllar sonra kendisini seven adamla buluşan kadın, erkek öznenin umutlarını gerçekleştirme amacı taşımaz; hem kendisini hem de bir başka kadını sevdiğini düşünen eşinin sevgisini hedefsiz bırakmayı arzulayarak kendi varlığını yok etmeyi amaçlar. Kadının intihar düşünceleri ve bu eylemi gerçekleştirme amacı onu ulaşılması imkânsız olacak olan kadın imgesine büründürür. Nitekim bir sandalla göle açıldıktan sonra intihar eden ve cansız bedeni bulunamayan kadın hem eşi hem de onu yıllarca seven ve bekleyen erkek özne için ulaşılması imkânsız bir konuma geçer. Kadın intihar eylemiyle eşi için imkânsızlaşmayı arzularken kendisini seven erkek özne için bu eylemi gerçekleştirmeden önce de yanında olmasına rağmen kavuşulması imkânsız bir konumdadır:

> "sen oynamana bak, kıvrılıp yatmana bak.. bak, sevgili uçuyor, gidiyor, uçup gidiyor ve sen ona ancak bir yay aralığı kadar yaklaşabiliyorsun, miskince, korkakça.. daha da yaklaştığında yanacağını düşünerek.. yanmaktan korkarak, oysa hangi sevgili seveninin yanmasını istemez.. ona bile karşılık veremediğini biliyorsun.. ama gene de ödleklikten vaz geçmiyorsun.."[774]

Erkek özne, kadının ulaşılması imkânsız bir sevgili imgesine bürünmesini, Hz. Peygamber (s.a.v.) ile Cebrail (a.s)'ın Miraç hâdisesindeki durumlarıyla açıklar. Nitekim erkek özne için imkânsızlığın sembolü olan kadın, kendi varlığını yok ederek hem eşinin hem de erkek öznenin sevgisini "hedefsiz" bırakır.

"Ölü Dünya"[775] hikâyesinde sevilen kadın özne bakış açısı ve engelleriyle imkânsız aşk imgesini oluşturur. Evli olan genç kadın, bir gün eve geldiğinde kendisinden önce eve bir başka kadının geldiğini duyumsar ve eşinin kendisini aldattığını anlar. Kıskançlık duyguları ve mutsuzlukla her ne kadar yıkıma uğrasa da suçu kendisinde bulur. Eşi kendisini aldatmış olsa da o, masum kalmayı ve eşine ait olmayı tercih eder. Kadın, evlilik hayatında vazgeçilen, ikinci plana atılan ve aldatılan konumda olsa da kendisine aşk duygularıyla yaklaşan erkek özne için imkânsızlığın simgesi hâline gelir. Erkek özneyle arkadaşlığı olduğu anlaşılan kadın, aldatıldığını anladığında teselliyi onun yanında bulur.

Kadın hem imkânsızlığın sembolü hem de erkek öznenin sevgi sözcükleri karşısında perdelemek istediği dişil yaklaşımlarıyla ön plana çıkar. Erkeğin sevgi

[774]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 120.
[775]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 27-33.

sözcüklerini reddetmez, aksine o da erkek özneyi sevdiğini ifade eder. Evli olduğunu belirtmeye gerek duymayan kadın özne, bunun dişil bir tavır olacağını ve yanlış anlaşılmaya yol açacağını düşünür; fakat her ne kadar imkânsız bir kişiliğe bürünse de erkek öznenin sevgisini kabul ederek eşinde karşılık bulmayan sevilme ihtiyacını erkek öznenin duygularını kendinde toplayarak sağlar. Erkek özneye yönelen duygularının sığınmak ve şefkat arzusu ekseninde olduğunu vurgulamak için ona "babacık" diye hitap eder. Erkek özne ile iletişimini sürdüren kadın, âşığının tüm acılarına rağmen onunla yakınlaşmayı masumiyetini yitirmek olarak görür ve sürekli kendisinin başka bir adama (eşine) ait olduğunu vurgulayarak imkânsızlık imgesine bürünür. Nitekim yıllar sonra hatırlanan sevilen kadın imgesi, erkeğin ruh dünyasında umutsuzluk ve mutsuzluk izlekleriyle ön plana çıkar.

"Çorak Buluşma"[776] hikâyesinde düşsel bir atmosferde ön plana çıkan kadın, tüm engelleriyle imkânsızlığın sembolüdür. Kadın, erkek öznenin düşsel atmosferinden yansıtılır. Uzak noktalara bakan kadının bakışları erkeğin yüreğini nişan alır. Anlatımda, erkek öznenin kadını sahiplendiği "kadının -kadınının-" gibi ifadelerle vurgulansa da kadın hem dokunulmazlığı hem de imkânsızlığı temsil eder. Kadın, ilk olarak intikam arzularını ön plana çıkaran bir tabanca ile görülür. Erkek özne kadının kendisinden intikam alacağını düşünse de kadın vurdumduymaz tavırlarıyla kendine ait olan nesneden dahi uzaktır. Düşsel kadın, gülümseyişinde hem mutluluk hem de hüzün duygularını bir arada taşır. Aşk duygusunun erkek öznede yoğunlaşmasına rağmen kadın özne zaman zaman hüzünlü kişiliğiyle mutsuz/farklı acıları olan bir kişilik yansıtır. Erkek özne kadını özlerken kadın farklı özlemlere dalar.

Hikâyede kadın öznenin erişilmez oluşu, gerçek düzlemde erkek özneyle aynı trende olmalarına rağmen farklı kompartımanlarda yolculuk yapmaları ve erkek öznenin sürekli özleyiş ve kavuşma arzusu ile vurgulanır. Nitekim, erkek öznenin reddedilişi ve sevdiği kadına ulaşma arzusu tam kırk yıl sürmüştür. Kadın, erkekle arasına sürekli engeller oluşturarak aşkı imkânsız hâle getirir. Yıllar sonra düşsel bir atmosferde gerçekleşen buluşmada kadın sevilmek ister; fakat sürekli engellerini vurgulayarak kavuşmayı reddeder.

"Ceset"[777] hikâyesinde sevilen kadın özne, yaşadığı ihanet duygularıyla ruhsal yıkım yaşar. Yeniden sevmekten ve sevilmekten korkan genç kadın hem kendine yönelen

[776]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 39-45.
[777]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 53-63.

sevgiyi reddederek hem de intiharı seçerek imkânsız aşkın simgesi hâline gelir. Genç kadın kendini sürekli aldatılmış hissetmekte, sürekli birilerinden kaçmakta, kovalandığını düşünmekte, sanrılı bir hayat sürmektedir. Eşi tarafından ihanete uğradığına inanır. İhanet, kadının ruhi yıkımı göz önünde bulundurulduğunda kurgusal bir gerçeklik olabileceği gibi gerçekçi bir durum da olabilir. Nitekim, aldatıldığına inanan kadın, evini terk ederek bilmediği şehirlerde tanımadığı birtakım tehlikeli insanlarla münasebet kurar. Kadına olan bağlılığını "ben kendimi bildim bileli onun ardındayım" cümlesiyle tanımlayan erkek özne, kadının her yardım çağrısında yanında bulunsa da hiçbir zaman aşkına karşılık bulamaz. Âşık için imkânsızlığın sembolü olan kadın, kendisini aldatan eşinden intikam alma hırsıyla nöbetler geçirir. Kendini bir "ceset" olarak tanımlar, sevmekten ve sevilmekten korkar. Hiç yaşamamış olmayı arzular. Erkek öznenin kendisine yönelttiği tüm sevgi sözcükleri karşısında sadece bir yalan atmosferi içinde olduğunu düşünür; aşk onun için bir yalandır. İntiharın eşiğinde olan kadın özne, hareket hâlinde olan arabanın kapısını açarak kendisini uçurumdan aşağı bırakır.

"Karambol" hikâyesinde sevilen kadın, aşk ve erdem duyguları arasında erdemli olmayı seçerek imkânsız bir kişiliğe bürünür. Kendisine âşık olan ve kırk yıl sonra dahi onu geçtiği sokaklarda gören/anımsayan erkek öznenin düşleminde erkek ile kendi arasına koyduğu engellerle ön plana çıkar. Evli olan erkek özneye eşini hatırlatır. Düşsel bir atmosferde kırk yıl sonra kavuşmayı bekleyen âşığına kutsal buyruğu hatırlatır: "-Sana ait olmayana göz dikme."[778] Genç kadın, erkek öznenin düşleminde de karakterinden ve değerlerinden taviz vermeyen engelleyici ve kavuşulması imkânsız bir varlık olarak ön plana çıkar. Kadın, erkek özne için erdemleri ve kişiliğiyle imkânsız aşkın imgesine dönüşmüştür.

"Fitil"[779] hikâyesinde tasavvufî yorumlamalara da müsait olan sevgili imgesi, âşığın ulaşamadığı fakat ona ulaşma yolunda kendi varlığını yok etmesi gerektiğini idrak ettiği sembolik bir varlık olarak ön plana çıkar. Sevilenin imkânsızlığı seven için umut kırıcı değildir; âşık, elini uzatsa dokunacakmış gibi olduğu sevgiliyi "görünmeyen bir eleğimsağma" olarak niteleyerek imgesel bir varlığa dönüştürür. Sevgili, aşk yolunda her ne kadar ulaşılması imkânsız olsa da eğitici, âşığın benliğini kendi varlığında yok edici ve dolayısıyla âşıkla bütünleşen özelliğiyle ön plana çıkar.

[778]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 73.
[779]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 128-130.

"Şaşkın Yolcu"[780] hikâyesinde de sevgili hem tasavvufî yorumlamalara müsait özellikleriyle hem de kadınsı kişiliğiyle ön plana çıkar. "Esmer bir güzellik halinde" görünen sevgili, âşığın yaklaşmak istediği fakat her yakınlaşmada uzağına düştüğü bir varlıktır. Kadın/sevgili ele geçirilemez, yaklaşılamaz oluşuyla imkânsızlığı sembolize eder. Dünyayı kuşatan ve her varlıkta görülen yönüyle sevgilinin soyut, imgesel ve tasavvufî izleklere büründüğü düşünülebilir. Kadın, tüm güzelliğiyle âşığın dünyasında cehennemi çağrıştıran yönleriyle ön plana çıkar. Sevgili, âşığa cehennemin en dibine ilerlemesi için yol gösterici olur. Özne için imkânsızlığı temsil eden sevgiliye kavuşma, ayrılık ve kavuşma kavramlarının anlamlarını yitirerek iç içe geçmesini işaret eder. Asıl hikmetin sevgiliye kavuşma arzularıyla yaşamak olduğunu henüz keşfetmemiş olan âşık, arayış duygularıyla kendini yollara vurur.

4.4.3.Maske veya Persona: Kendi Kimliğini İnşa Eden Kadınlar

Maske veya "persona" kişinin sahip olduğu kişilik dışında başka bir kişiliğe bürünme arzusunu yansıtır. Persona, kişinin olmayı arzuladığı benliklere bürünerek sergilediği benler bütünüdür. Bu bağlamda maske veya personanın "insanın gerçekte olduğu şey değil, başkalarının ve kendisinin olduğunu düşündüğü şey olduğu söylenebilir."[781] Rasim Özdenören'in kent ve şehir hayatında modern yaşam biçimini benimsemiş olan bazı kadın karakterleri sahip oldukları kişiliği perdeleyerek olmak istedikleri kimliklere bürünürler. Bu dönüşüm, "maske" izleğiyle ön plana çıkar. Yaşam süreçlerinde birtakım tecrübelerden geçen kadın karakterler, bazen korunma iç güdüsüyle maskelere bürünürken bazen de keşfedilmemiş benliklerinin gün yüzüne çıkmasıyla toplumsal alanda var olmak istedikleri çeşitli kimliklere bürünürler.

"Tuhaf Şeyler" hikâyesinde genç kız, bir tepki yahut korunma içgüdüsüyle ölümcül kimliğe bürünür. Tasavvufî bağlantıları olan genç bir delikanlıyla buluşan kız, olgular ve durumlar karşısında insanî duyarlılığın zıddı olan bir duyuş tarzına sahip olduğunu ifade ederek girift bir kişilik sergiler:

> "Karışık biriyim, demişti kız ona, beni zor anlarsın sen, belki de anlamazsın, çünkü ne bileyim ben, bakarsın herkesin eğlendiği yerde bana sıkıntı basar, gözyaşımı saklamak için ne yapacağımı

[780]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 131-133.
[781]Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, (çev. Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yayınları, İstanbul 2003, s. 55.

bilemem, bazen d[e] herkes ağlarken, inanmıyorsun değil mi, kendimi tutamam, gülmeye başlarım, her şey iç içe gelişir bende."[782]

Hikâyede genç kız delikanlının bakış açısından değerlendirilmez; olduğu veya olmak istediği bir kimlikle kendi tanımlarıyla ön plana çıkar. Nitekim iki insan arasındaki yakınlaşma, genç kızın tasavvurunda "ölüm" olgusuyla birleşir; kendini "ölüm" olarak tanımlayarak gizemli ve yaklaşılması tehlikeli bir kimliğe bürünür.

"Maske"[783] hikâyesinde dinî tasavvufî sembolik birer anlam taşısalar da hem kadın hem de erkek karakterin maskeli olmaları dikkati çeker. Hikâyede maske izleği karakterlerin öz kişiliklerini saklamak veya soyutlamak için kullandıkları bir kişilik değiştirme yöntemi değildir; toplumsal alanda herkes yüzlerinde somut birer maskeyle dolaşır. Rüyasında maskeli yüzünü gördüğü genç kıza âşık olan delikanlı, onu bulmak için yola düşer. Erkek öznenin maskesinin niteliği tasvir edilmese de genç kızın maskesi "erosça" bir niteliğe sahiptir. Bu nitelik, genç kızın sevilen/kendisine âşık eden kimliğiyle ön plana çıkmasını sağlar. Her iki şahsın buluşmaları vasıtasıyla "maske" somut özelliğinin yanı sıra soyut bir anlam kazanır. Birbirlerinin yüzündeki maskeyi yırtan genç kız ve erkek maskelerin altında birbirlerinin suretlerini görürler.

"Dolambaçta"[784] hikâyesinde genç kadın öz benliğini saklayan, toplumsal münasebetlerde ve kadın erkek ilişkilerinde daima kendini maskeleyen özelliğiyle dikkati çeker. Haz eksenli bir yaşam biçimini tercih ettiği söylenebilecek olan kadın karakterin kişiliğini inşası annesinin ölümüyle birlikte başlar. Annesi öldüğü zaman soğuk ve tepkisiz olmayı öğrenen kadın, zamanla bedeninin önemli olabileceğini fark ederek kadın-erkek ilişkilerinde duyguları yerine bedenini kullanır. Soğuk, girift, çekici ve ele geçirilmesi imkânsız bir kişilik sergileyen kadın özne, tek tip bir kişiliğe sahip olmak yerine kendi kurgularıyla inşa ettiği maskelerden oluşan çeşitli kimlikler kullanır. Her toplum ve her şahıs karşısında öz benliği yerine olmak istediği, olmayı arzuladığı yapay kimlikleri dışa vuran kadın karakter, olduğu kişilikten bambaşka kişiliklere bürünebileceğini de yine annesinin ölümünden sonraki tecrübeleriyle öğrenir.

"Buzdan Volkan"[785] hikâyesinde kadın özne şiddet ve acı dolu çocukluk dönemi nedeniyle tepkisel bir kişilik oluşturarak öz benliğini maskeler. Küçük bir çocukken annesinin babası tarafından sürekli şiddete maruz kalmasına şahit olan ve sık sık kendisi

[782]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 47.
[783]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 65-69.
[784]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 37-43.
[785]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 36-45.

de şiddete maruz kalan özne, vücudundaki morluklar nedeniyle arkadaşlarının yanında utanç duyar, ne diyeceğini bilemez. Mutsuz çocukluğu genç kadının ölümü çağrıştıran soğuk bir kimliğe bürünmesine neden olur. Genç kadın evinin odalarını tabut, felçli babası ile kendisini de birer ölü olarak niteler. Çevresinde soğuk kişiliğiyle ulaşılmaz, itici ve tuhaf bir cazibe oluşturan kadın, duygularını gizleyen hissiz bir kişilik sergiler.

Kadının çevresinde oluşturduğu atmosfer, onunla insanlar arasına aşılmaz bir engel oluştururken bu atmosferin oluşumunda öznenin kendi tecrübe ve arzularının etkili olduğu görülmektedir. Genç kadın, çocukluğundan beri hiç kimseyle yakın ilişki kuramayan içine kapanık bir kimliğe bürünmüştür. Çevresindeki insanlar onun sakin ve sessiz bir kişiliğe sahip olduğunu düşünürler. Öznenin çevresinde oluşturduğu soğuk ve itici atmosfer, gizemli bir kişilik sergilemesini sağlar. İnsanlar, ona ulaşmanın imkânsızlığını bilmekte, yaklaşmaya cesaret edememekte fakat ulaşılmaz cazibesine kapılarak her defasında ulaşmayı yeniden denemektedirler.

Genç kadının ölüm soğukluğunu çağrıştıran (kazanılmış) yapay kişiliğinin altındaki gerçek benliği, barda tanıdığı bir adamın gizemli söylemleri vasıtasıyla ön plana çıkar. Tasavvufî derinliği olan bu söylemler genç kadının ruhunda etkili olur; kazanılmış kimliğinin çözülmesini sağlar. Öznenin iki ayrı kutbunu işaret eden "buz"un yapay kişiliğini, "volkan"ın ise ruhunu temsil ettiğini söylemek mümkündür.

4.4.4.Dişil Kimliğiyle Ön Plana Çıkan Kadınlar

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde haz eksenli yaşam biçimini tercih eden kadın tipleri oldukça sınırlıdır. Bu hikâyelerde kadınlar arzuları, eylemleri ve erkeklerin zihnindeki imgesel görünümleriyle dişil bir kimlik sergiler. Dişilik, bazı kadınların olmak istedikleri, büründükleri bir kimlik bazılarında ise bir zaaf olarak ön plana çıkar. Cinsel kimliğiyle ön plana çıkan kadın karakterlerin haz eksenli yaşam algısı kimi zaman bir zaafın işareti kimi zaman da kadının kendi ruhundaki zayıf noktaları yok saymak, öz benliğini maskelemek arzusuyla tercih ettiği bir yaşam biçimidir. Her iki yönelimde de kadının yarattığı cinsel algı olumsuz bir izlenim yaratır. Nitekim, tasavvuf temalı hikâyelerde dişil kimlik sergileyen kadın, şehvetin ve arzunun sembolü olarak erkeğin olgunluk mertebesine ulaşmasında engel yaratan ve kimi zaman günaha neden olan bir varlık iken cinsel çağrışımlarıyla ön plana çıkmayan, sevgili niteliğindeki kadınlar, erkeğin maddî aşktan manevî aşka ulaşmasında bir vasıta olarak algılanır.

"Bir Kapının Önünde" hikâyesinde imgesel kadın, erkek öznenin düşüncelerinde cinsel çağrışımlarla yer alır. Erkeğin geçmiş yaşamında yeri olan kadın, saydam geceliği içerisinde, başka bir erkeğin metresi olarak tasavvur edilir. Erkeğin kadına olan özlemi ve kavuşma arzusu kadını bir sevgili imgesine büründürse de kadın arzulanan bir bedendir ve saydam geceliği içindeki varlığıyla erkeğin arzularını uyandıran bir sembole dönüşür:

> "Sıcak, patlamaya hazır, kabarmış sevgi.
> Şeytanın meleğin ve benliğin baş döndürücü dengesinde
> gerçeğin ve gerçekdışının merkezinde
> bir remz gibi duruyor. Karşısında.
> Çıplak."[786]

Kadın, erkek öznenin düşlemindeki imgesel varlığıyla tasavvufî virdin yerine getirilmesine engel olan, nefsi temsil eden bir semboldür. Geçmiş yaşantıların çağrışımlarıyla hatırlanan kadın, öznenin şehirde yaşadığı sıralarda kaldığı pansiyonun karşısındaki binada oturmaktadır. Pencereden gördüğü kadın tüm mahremiyetiyle erkeği cezbeder. Tasavvufî öğretinin her şeyde Tanrı'nın varlığını görme düşüncesi dönüşüme uğrayarak öznenin her şeyde kadını görmesi durumuna dönüşür. Kadın, varlığı ve cinsel çağrışımlarıyla erkeği cezbeden, arzulanan, erkeğin tasavvufa yönelmesini engelleyen olumsuz bir imgedir.

"Okaliptüs"[787] hikâyesinde de kadın, erkek öznenin zihninde cinsel çağrışımlarıyla canlanan erişilmez bir imgedir. Rabıta hâlinde olduğu tespit edilebilecek olan erkek öznenin bir ada mekânında düşlediği, tüm benliğiyle ulaşmayı arzuladığı kadın bir kumsaldadır. Esmer gövdeli, kara saçlı ve dövmeli olarak tasvir edilen kadın saydam giysiler içerisinde "düşsel bir yaratık" olarak nitelenir. Kadının kendi bedeninden ayrılan ikinci bir gövdeyle birleşmesi cinsellik izlekleriyle anlatılır. Erkek özne, kadının kendisine ait olduğunu düşünürken çevresinde gördüğü tüm insan siluetleri kadına ulaşmayı arzular. Kadın, erişilmez oluşu ve eylemleriyle cinselliği çağrıştıran, sembolik bir arzu imgesine bürünür. Öznenin kadının "dünyalık bir gövde" olduğunu vurgulaması da kadını kötücül bir arzu imgesine dönüştürür. Nitekim kadın, öznenin ulaşmak istediği mürşit ile arasındaki engel, nefsi temsil eden bir varlıktır.

---

[786]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 15.
[787]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 21-24.

"İt"[788] hikâyesinde kadın, dişiliğini ön plana çıkarmak için herhangi bir eylem veya tavır sergilemese de erkek öznenin bakış açısı nedeniyle cinsel arzu uyandıran dişil bir kimliğe bürünür. Tasavvufî bağlantıları olduğu anlaşılan erkek özne, yaşadığı pansiyonun çatı katından karşı binada yaşayan kadının evini gözetler. Nefsî arzularına engel olamayan erkek öznenin bakış açısına göre kadın genç, gösterişli ve sevecen biri değildir; kadında "kösnül" bir duruş olduğunu sezinler/düşünür ve bu nedenle kadınla birlikte olmayı arzular. Erkek özne kadınla herhangi bir şekilde iletişime geçmemiş, onu yakından tanımamıştır. Kadın, bir hastanede hemşire olarak çalışmakta ve yalnız yaşamaktadır. Evinin perdelerini çekme gereği duymadan soyunan kadının sürekli evini gözetleyen adam, nefsî arzularını tatmin eder. Kadın, bilinçli olarak ve kendi iradesiyle cinsel kimliğini ön plana çıkarmasa da erkek öznenin dünyasında cinsel bir objedir.

"Öteki"[789] hikâyesinde kadın, arzuları ve yaşam biçimiyle cinsel kimliğini ön plana çıkarır. Hayat kadını olduğu anlaşılan özne, kendisine ilgi duyan delikanlıya yaklaşımıyla kötücül bir imgeye bürünür. Tasavvufî bağlantıları olan erkek özne, hiç tanımadığı bir kadından hoşlanır; fakat duygularının aşk mı yoksa "kösnüllük" mü olduğu hususunda kendinden emin değildir. Henüz adını dahi bilmediği kadının da kendisini sevmesini isteyen genç adam, pastanede bir kere daha karşılaştığı kadını tüm gün sokaklarda arar. Nitekim kadın, gece yarısı Haliç'te bir bankta oturan delikanlının yanına gelerek kösnül kimliğini dışa vurur. Dul bir kadındır ve yalnız yaşamanın çok zor olduğunu vurgulayarak herkesin kendisine kötü gözle baktığını, oysa kendisinin bir hanımefendi olduğunu ifade eder. Herkes, kadının önüne gelen her erkekle birlikte olduğunu iddia etmektedir fakat o, sadece kendi istediği erkeklerle birlikte olduğunu ifade eder. Kadın, genç delikanlının günlerdir kendisini takip ettiğini bilir, onunla birlikte olmayı arzular ve ona kendisini sunar. Sınandığına inanan delikanlı, kadının bir imtihan olduğunu düşünerek onunla birlikte olmayı reddeder. Kadın, tasavvuf yolundaki delikanlının yaşamında "imtihana" dönüşerek dişil yaklaşımlarıyla kötücül bir imgeye bürünür.

"Güller" hikâyesinde hiç evlenmemiş geçkin bir kız olan Nazire'nin dikkat çekici özelliklerinden biri hiçbir erkekle aşk ve birliktelik yaşamadığı hâlde olgun yaşına rağmen içinde hâlâ kadınsı güdüler taşıyor olmasıdır. Uzaktan akrabası olan ve yanında ev işlerine bakan kadın ona "Sende, sana yaklaşanlara karşı şeytanî bir duruş var"[790] demiştir. Bu cümleyle kadının ne ifade etmek istediğini tam olarak anlayamayan Nazire,

[788]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 73-79.
[789]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 81-90.
[790]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 17.

kadının kendindeki dişiliğe dikkat çektiğini düşünür. Ne anlatmak istediğini sormak, cümlenin kendi iç dünyasında uyandırdığı büyüyü bozmak istemez. Başka biri tarafından kendinde "şeytanî" bir özelliğinin var olduğunun keşfedilmesi kadınsı duygularını okşar ve bu duygu ona "kösnül bir zevk" verir. Kendisine göre masum, sevimli, sıradan bir kişiliğe sahip olan geçkin kız, dişil bir kimliğe sahip olduğu duygusuyla mutlu olur.

"Dolambaçta"[791] hikâyesinde genç kadın cezbedici dişil bir kişilik sergiler. Kadının sergilediği soğuk ve çekici kişilik farklı bakış açılarından yansıtılırken bu kişiliği oluşturan temel nedenler kadının kendi söylemleri vasıtasıyla yansıtılır. Dişil özellikleriyle ön plana çıkan kadın zor, karşılaşılması imkânsız, mağrur, kimseyle yakın ilişki kurmayan bir kişiliğe sahiptir. Bu kişilik, insanî bir vasıf olmanın ötesinde, kadının bilerek ve isteyerek oluşturduğu yapay bir tavırdır. Nitekim kadın, hiçbir zaman kendi benliğini yansıtmaz; daima farklı maskelerle dolaşır. Kadının kendi bedenini tanıyarak dişil kimliğini oluşturması annesinin ölümünden sonra gerçekleşir. Annesini kaybettiğinde bir gövdeye sahip olduğunun farkındadır; fakat bedeninin dişil niteliklerinin önemli olabileceğini sonradan öğrenmiştir. Annesinin öldüğü gün soğuk, duygusuz bir tavır sergilemeyi öğrendiğini ifade eden genç kadının ele geçmez kişiliğinin temelini kaçış duygusu oluşturur. Önce okuldan, sonra evden, kendinden ve herkesten uzaklaşır. Taşıdığı kişilikten sıyrılarak bambaşka bir kişiliğe bürünebileceğini keşfeder ve bu tecrübeyi hep sürdürür. Hayatına giren herkesi kendinden ayrılmak zorunda bırakır. Kadının kendisini özleyen ve arzulayan kişilerle arasında oluşturduğu mesafe, tüm duygu ve arzuların önünde kendi varlığıyla erişilmez bir set oluşturmasını sağlar. Onu arzulayan herkesi reddetmesi ve elde edilmesinin imkânsız oluşu ona ulaşmak isteyenlerin çabasını artırır. Dişil cazibesiyle reddettiği herkesi tekrar tekrar çekim alanına sokan kadın öznenin birlikte olduğu şahıslara karşı herhangi bir duygusal bağ hissetmemesi de onun haz eksenli bir yaşam biçimini tercih ettiğini gösterir.

"Çığlık"[792] hikâyesinde kadın özne cinsel kimliğiyle ön plana çıkar. Haz eksenli yaşam biçiminin temelinde tensel zaafların olduğu tespit edilebilecek olan kadın, yaşadığı ilişkiler nedeniyle çevresi ve toplum tarafından dışlanır. Hiçbir zaman mutlu olamadığını kendine itiraf eden kadın öznenin umutsuzluk ve başıboşluk hisleri içinde olması dikkat çekicidir. Kadın, toplumun reddettiği haz eksenli hayat biçimi nedeniyle içindeki iyiliği dışarı yansıtamadığını düşünür; fakat kösnül duygularını ve yaşam biçimini de reddetmez

[791]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 37-43.
[792]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 45-49.

aksine, bu yaşam biçimini benimser. Kadın özne, haz eksenli yaşam biçiminin yanı sıra kişisel zaaflarıyla da olumsuz bir kimliği temsil eder. Sürekli çevresi tarafından konuşulan, ön planda olan biri olma tutkusunun kadının hayatında cinsel arzuları dışında ikinci bir arzu düzlemini oluşturduğu düşünülebilir; toplumsal kabulün onayladığı yönleriyle ön plana çıkamayan kadın özne, sadece ön planda olma arzusunun tatmin edilmesi için kınanan bir kişi olarak konuşulmayı kabul eder. İkili ilişkilerinin daima arzuladığı biçimde, haz ekseninde gerçekleşmesine rağmen öznenin hayatındaki boşluk ve amaçsızlık duyguları dikkat çekicidir. Arayış içindedir; fakat neyi aradığını bilmemekte ve sadece aramaktadır. Öznenin sonsuz arayışını bir problematik hâline getirmeyerek sadece arzularına itaat etmesinin bilinçaltındaki arayış izleğinin açığa çıkmasına engel teşkil ettiği düşünülebilir.

"Gölge"[793] hikâyesinde erkeğin doğasını tanıyan, çözümleyen ve dişil yönünü kullanarak onu cezbeden kadın, kötücül bir karaktere bürünür. Üçlü aşk ilişkisinde arkadaşının sevdiği adamı etkilemek isteyen kadının erkeğin doğasına dair yorumları dikkat çekicidir. Erkeğin doğasını kavrayan kadın özne, dişil kimliğini ön plana çıkaran yaklaşımlarıyla erkeği elde etme arzularını gerçekleştirir.

Kuyu hikâyesinde genelde kadın özelde ise Züleyha cinselliği çağrıştıran dişil kimlikleriyle ön plana çıkarlar. Züleyha, düşkün bir kadındır. İki aydır sığındığı bir otel odasında çocuğuyla birlikte yaşayan kadın hem cinsel arzularıyla günahı temsil eden bir sembol hem de arzulanan bir varlıktır. Bir erkekle dost hayatı yaşayan kadın, çocuğu dünyaya gelmeden önce terk edilir. İki aydır kaldığı otelde bir müddet ziynet eşyalarını satarak geçinmeye çalıştığını, maddî sıkıntı çektiğini ve çaresiz olduğunu ifade eder. İkinci çocuğuna hamiledir ve onu dünyaya getirmek istemez. Kadının kendine bakış açısı dikkat çekicidir. Her ne kadar hayatını arzularıyla biçimlendirse de kendini ve hayatını eleştirel yaklaşımlarla tahlil eder:

> "Artık çocuk isetemiyorum, [...] hiç.. hiç çocuk istemiyorum. Benim gibi birisi için bir çocuk bile fazla."[794]

> "Biliyorum, şimdi herkes nefret ediyor benden, bütün iyi insanlar. Evliyalar."[795]

Anlatıcı, Züleyha'nın hayat hikâyesini yansıtırken "vurdumduymaz" bir tavır takındığını ifade ederek kadının içinde bulunduğu durumdan dolayı herhangi bir üzüntü

[793]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 61-72.
[794]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 24.
[795]Rasim Özdenören, *Kuyu,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 27.

veya utanç duymadığını vurgular. Züleyha, yaşam biçimini kendi seçmiştir. Nitekim genç kadının hayat şartları dolayısıyla değil, engel olamadığı arzuları dolayısıyla düşkünlüğü yaşadığı görülmektedir. Yusuf'la birlikte olmak isteyen kadının ilk yaklaşımı reddedilir. Bu reddediş karşısında kadının tavrı dikkat çekicidir; dişil kimliğiyle arzulanan bir varlık olmadan önce reddedildiği için ağlayan, sitem eden bir varlığa dönüşür. Tanıdığı hiçbir erkek tarafından reddedilmeyen kadın, Yusuf'un kendisini reddetmesine tahammül edemez. Nitekim, arzuları gerçekleşen kadın önce kaçınılan bir varlık iken sonrasında arzulanan bir günah sembolüne dönüşür.

4.4.5.Annelik ve Eş Duygularıyla Ön Plana Çıkan Kadınlar

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde kent ve şehir hayatında anneler fedakâr kişilikleriyle ön plana çıkarlar. Aile içi çatışmalarda çocuğun yaşanan olumsuz durumlardan etkilenmesini en aza indirgemeye çalışan anne tipleri, ihanete uğrasalar dahi çocuklarının mutluluğunu göz önünde bulundurarak affedici olma yolunu seçer veya yaşanan gerginlik ortamından etkilenmemeleri için duygularını mümkün olduğu kadar çocuklarına yansıtmamaya çalışırlar. Anne tiplerinin fedakârlığı bazen de kendi mutluluklarıyla çocuklarının mutlulukları arasında bir tercih yapma zorunluluğu olarak ön plana çıkar. Rasim Özdenören'in modern anne tipleri her ne kadar çocuklarının mutluluğunu arzulasa da bazen bu durum çatışmalara neden olabilmektedir. Özdenören'in hikâyelerinde anne kız ilişkileri genellikle baba kız ilişkilerinden daha sıkıdır; modern anne tipleri kızlarının kaçamaklarına göz yuman, sırlarını saklayan kişilikleriyle dikkati çekerler.

"Kumsalda"[796] hikâyesinde anne, kendi hayatında yaşayamadığı bazı duyguları kızının yaşamasını ister. Kızının yetişkin bir birey olmasına karşılık hayatı ve mutluluğu hakkında alacağı kararlarda annenin baskısının egemen olması onu olumsuz bir kişiliğe büründürür. Kızının ideal bir eş adayı bulmasını arzulayan kadın, hırslı kişiliğiyle ön plana çıkar. Anne, genç kızlık dönemlerinde gitar çalan bir erkekle evlenmeyi hayal eder. Kendisine talip olan emlak komisyoncusu adamın hem variyetli olduğunu hem de gitar çalabileceğini düşünür. Her iki düşüncesinde de yanıldığını evlendikten sonra anlayan kadın, evlendikten iki yıl sonra eşini kaybeder. Eşinin ölümünden çok hayallerinin gerçekleşmemesine hayıflanan anne, gerçekleştiremediği tüm arzularını kızının

[796]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 84-93.

yaşamasını isteyen kadın, kızının elde edeceği mutluluklarla "genç kızlığının öcünü" alacaktır.

Anne, kendi bakış açısına göre kızının geleceği için ideal mutluluk düşünceleri kurmaktadır; fakat genç kız annesiyle aynı düşüncelere sahip değildir. Kızının iç dünyasını tanımayan ve ne istediğini bilmeyen kadın, onun seçimleri vasıtasıyla adeta kendi arzularını gerçekleştirmek ister. Nitekim, tatil için üç yıldır gittikleri motelde kızının tanıştığı delikanlıyla ilişki kurmasını istemez. Annenin "mutluluk" ve "ideal erkek" kavramları hakkındaki tasarıları genç kızın ruh dünyası ve bakış açısıyla bağdaşmaz. Anne tipi, yetişkin bir birey olan kızını yönlendirmeye çalışan baskıcı kişiliğiyle olumsuz bir tavır sergilemektedir.

"Kumdan Temel"[797] hikâyesinde kadın, eşinin kendisini aldattığının farkında olmasına rağmen annelik ve eş olma duygularıyla hareket eder. Altı yaşında küçük bir kız çocuğu sahibi olan kadın, eşinin kendisini aldattığına dair sürekli gizli telefon çağrıları alır. Bazı günlerde evine geç gelen erkek özne, zamanla evinden uzaklaşmaya başlar. Aile hayatındaki huzursuzlukların çocuğunu etkilemesini istemeyen kadın, küçük kızına bu durumu nasıl açıklayacağını bilemez. Annenin henüz altı yaşında olan kızıyla diyaloglarında kendi mutsuzluğunu ve eşine olan öfkesini saklamaya çalışması dikkati çeker. Henüz birçok şeyi idrak edemeyecek yaşta olan çocuğun zihnindeki soru işaretlerini olgun bir tavırla karşılayarak dürüst açıklamalar yapar. İhanet duygularıyla sarsılan kadının kendi arzularını önceleyerek tepkisel davranışlarda bulunmaması fedakâr anne kimliğini ön plana çıkarır. Gizli bir çağrıyla eşinin evde olduğunu öğrenen kadın, kızının babasını görme arzusunu reddedemez. Nitekim evine dönen adamın yaptığı açıklamalara inanmayan kadın, yine de annelik ve eş duygularıyla eşini affetmeyi seçer.

"Ok"[798] hikâyesinde mutsuz bir evlilik hayatı yaşamış, eşi öldükten sonra hayatına bir daha kimseyi almamış olan kadın, annelik duygularıyla mutluluk arzusu arasında kalır. Kadın öznenin eşinin ölümü üzerinden yıllar geçmiştir. Bir gün yeniden âşık olan kadın, hayatında hiç olmadığı kadar mutludur; fakat bir yandan da vicdan azabı çeker. Oğlunu uzaktaki bir yatılı okula verdiği için kendini sorgular. Her ne kadar oğluna hayatında birinin olduğunu anlatmaya çalışsa da sürekli araya başka şeyler girdiği için bu konuyu konuşmayı erteler. Hem mutluluğunu hem de oğlunun sevgisini kaybetme düşüncesiyle endişeli bir süreç yaşayan kadın, bir gün oğluna durumu açıklamak zorunda

[797]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 123-132.
[798]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 145-152.

kalsa da çocuk annesinin arkadaşından hoşlanmaz. Annelik ile aşk duyguları arasında kalan kadın her ne kadar mutlu olmayı seçmiş gibi görünse de yaşadığı iç çatışmalar ve vicdan azabı nedeniyle mutsuzdur. Sevdiği erkekle birkaç gün geçirmek amacıyla gittiği tatil mekânında mutlu olmak yerine suçluluk duygularına bürünür. Her ne kadar mutlu olmayı arzulasa da oğlunun birlikte olduğu adamı sevmemesi kadını iki duygu arasında bir seçim yapmaya zorlar.

4.4.6.Tasavvufa Yönelen Kadınlar

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde tasavvuf, genellikle erkek öznelerin dünyalarında ön plana çıkan bir aydınlanma biçimi olsa da kısıtlı sayıdaki kadın karakterlerin de tasavvuf vasıtasıyla içsel tecrübe yaşadıkları görülür. Özdenören'in kadın karakterleri tasavvuf vasıtasıyla sığınma, yücelme ve kendi benliğini idrak etme ihtiyaçlarını teskin ederler. Tasavvuf, öznelerin dünyasında hem teslimiyet hem sorgulama hem de hayata geçirilen bir öğreti olma biçimiyle işlevsel özellikler gösterir. Erkek karakterler gibi kadın karakterler de sadece tasavvufa bağlanarak manevî huzura ulaşmazlar; tasavvuf kadın öznelere bastırılmış, bilinçaltına itilmiş arzularıyla yüzleşmelerini, yok saydıkları veya unuttukları benliklerini idrak etmelerini öğreten işlevsel yönüyle ön plana çıkarken bu süreçlerde bazı öznelerin yaşadıkları iç çatışmalar da dikkati çeker.

"İskelet"[799] hikâyesinde tüm yakınlarını kaybederek yalnız kalan geçkin bir kız olan Zehra, tasavvufa yönelir. Genç bir kızken âşık olduğu adamın ölümüyle birlikte kendine ikinci bir mutluluk şansı tanımayan karakter, acısı ve aşkıyla baş başa kalabilmek, ailesine daha iyi bir hayat sunabilmek ve eğitimine devam etmek amaçlarıyla kasabayı terk ederek şehirde çalışmaya başlar. Zamanla tüm aile bireylerini yitiren, hiçbirinin cenazesine dahi yetişemeyen Zehra'nın içinde hep eksiklik ve geç kalmışlık duygusu hâkimdir ve bu duygu zamanın geçişiyle birlikte iyice yoğunlaşır. Babasını da kaybettikten sonra hayatta hiç kimsesi kalmayan Zehra, kasabaya geri dönerek baba evine yerleşir ve tasavvufa girmeye karar verir.

Zehra'nın hayatındaki geç kalmışlık duygusu, manevî yönelişinde de ön plana çıkar; ruhsal olgunluk kazanmak, maneviyatını güçlendirmek için çok geç kaldığını, bütün bu arzuların daha önceden yerine getirilmiş olması gereken şeyler olduğunu

[799]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 71-81.

düşünse de büyük bir arzu ve şevkle kasabalarındaki bir mürşide bağlanır. Zehra'nın tasavvufa bağlanmakta geç kalışının bir nedeni de çocukluk zamanlarında çevresinin tasavvuf hakkındaki olumsuz algılarıdır. Tasavvufî yönelişte derinleşen kimselerin çıldıracağına inanan birtakım kimseler, Zehra'nın bakış açısında etkili olur fakat ellili yaşlarında kasabaya dönen kadın, tüm bu düşünceleri reddederek bağlanmayı seçer.

"Ölü" hikâyesine genç kız tasavvufî öğretileri kendi hayatında içselleştirerek cismî anlamda bir ölüm sembolüne bürünür. Mistik arzular ve arayışlarla yıllar önce evinden uzaklaşan genç kızın maceraperest, dünyayı tanıma arzusuna sahip bir kişilik olmanın ötesinde ruiî bir doyum ihtiyacı hissetmesi dikkati çeker. Herkesin Batı'ya gitmek istemesine karşılık onu Doğu'ya çeken bir büyü vardır. Genç kız, o yıllarda arayışının sebebini bilmemektedir. Hayalî bir atmosferde Çin, Seylan, Hartum, Kahire ve Nil'de gezer. Genç kızın hayalinin görkemli mekânlarında bile kendini mezarlarda bulması/hissetmesi dikkat çekicidir; aktüel zamanda tavan arasındaki odasında hasta olarak yatarken çevresi gibi kendi de varlığını bir ölünün varlığıyla eşleştiren genç kız, hayalî dünyasında da bu kimlikten sıyrılmak istemez. Aradığı tek bir şey vardır; kendi ölüsü. Kendine, ölüden başka bir şey olmadığını sürekli hatırlatmak ister.

Taşra hayatından ayrılarak metropole geldiğinde henüz az yemek az uyumak gibi tasavvufî öğretiler vasıtasıyla bedenî ihtiyaçlarını en asgarî miktarda tutmayı öğrenememiş olduğundan bir işe ve barınacak bir yere ihtiyacı olduğunu hissetmiş, bu nedenle bir terzi atölyesinde çalışmaya başlamış ve tavan arasında kiralık bir oda tutmuştur. Genç kız, ölümü tasavvufî anlamda ruha ulaşmak için bedenin yok edilmesi olarak algılarken şehir hayatının yaşamak için oldukça kısıtlı bir gelir karşılığında insanı esir alan uğraşlarına ayrılan zamanı da ölümün taklidi veya provası olarak değerlendirir. Tasavvufî ölümü idrak, genç kızın bir gün gittiği "izbe" evde kendisine öğretilen bazı görüşler vasıtasıyla gerçekleşir:

> "ona bir ölü olup olmadığını bilip bilmediklerini sorduklarında, bir fikri bulunmadığını anlattı, onlar da dediler ki, sen şimdi bir ölüsün, ama bir ölü, ölü olduğunun bilincinde bulunmadıkça onun ölü olmasının bir değeri yoktur, bir ölü ancak ölü olduğunun bilincine ulaşırsa onun değeri olur ve şimdi sen bir ölü olmanın ne demek olduğunu öğreneceksin ve nasıl ölü olunduğunu bileceksin.. işte o zaman diri olacaksın ve diri olduğun anda da ölümü yaşayacaksın.."[800]

Genç kız, bu öğretilerden sonra aradığı gerçekliğe ölüm vasıtasıyla ulaşabileceğini kavrar; o, insanın gerçek varlığının sahip olduğu beden olmadığını düşünerek "som

[800]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 86.

varlık" olan ruha ulaşmayı arzular ve bu nedenle de sembolik anlamda "ölü" bir kişiliğe bürünür. Tasavvufî öğretilerde hadis-i şeriflere dayalı bir tecrübe olarak ön plana çıkan "ölmeden önce ölmek" kavramı, insanın bedenini ve ruhunu maddî arzulardan arındırarak manevî olana yönelmesi demektir. Tasavvufî bir eğitim biçimi olana nefsî ölüm tecrübesi, genç kızın şahsında başkaları tarafından görülüp dikkati çekecek bir biçimde somutlaşır:

> "İlk, terzihanedeki kızlar keşfetti onun ölü olduğunu, aa sen bir ölüsün, diyorlardı, kimileri de, sen sahiden ölü müsün, diye soruyordu. Hepsine gülümseyerek karşılık veriyordu. Hangi anlama çekerlerse... Bir defasında, ben kim, ölü olmak kim, demişti. Nasıl yani, dediler. O da, ölü olmak işin en sonunda ulaşılabilecek bir evredir, bense daha başında bile değilim, diye karılık verdi."[801]

Genç kız için ölüm, insanın ulaşabileceği yüksek bir mertebedir. Ölümü kendi nefsinde tecrübe etmeye çalışarak tasavvufî öğretiyi yerine getirmeye çalışır. Hastalık, genç kızın ulaşmak istediği mertebede bir basamak olarak ön plana çıkar. Bürünmek istediği ölü varlığıyla tavan arasındaki odasında hastalık sürecini geçiren karakter, yemeden içmeden de kesilerek adeta dünyevî ihtiyaçlardan soyutlanır. "Mezar" olarak nitelenen odasında "kefen" olarak nitelenen çarşafına bürünmüş hâlde metafizik bir boyutta kıyametin koptuğunu gören genç kızın gaipten gelen ses karşısındaki "ama hayır, cılk yaralar hâlinde varlığımı bulmak istemiyorum ben.. hayır, hayır.. hayır! ben ceset olarak kalmak istemiyorum.."[802] söylemleri onun ebediyet arayışı içinde olduğunu gösterir.

"Mevsim Sonu"[803] hikâyesinde genç kızın maddeden soyutlanarak öze ulaşma çabası, onun tasavvufî bir arayış içinde olduğunun işaretidir. Kadın bakış açısının özelliklerinden biri olan estetik ve güzel/çekici görünme arzusu, genç kızın kimliğinin oluşumunda önemli bir yer tutmaktadır. Annesi ve çevresi etrafında adeta bir "gelenek" gibi devam eden ve aslında tüm kadınların tabiatında var olan güzellik ve estetik arzusu, "çekici kadın masalları", genç kıza bir yaşam biçimi olarak sunulur. Maddî durumu iyi olan ailenin lüks yaşam biçimi, "kadınsı" olmak ekseninde şekillenen kişilik algısı, genç kızın dünyasında zamanla olumsuzluğa bürünür. Genç kızın "sevgi" ve "sevgili" kavramlarına yaklaşımı da oldukça dikkat çekicidir. Aile hayatında maddeci yaşam biçiminin sunduğu imkânlar gibi sevgi/sevgili de tek ve vazgeçilmez olmayıp sürekli değişen, ölçüsü "ideal bir iş adamı" olmak olan sığ bir düşünce biçimiyle algılanır.

---

[801]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 86.
[802]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 88.
[803]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 23-35.

Genç kızın eşyanın ve yaşam biçiminin kuşattığı, yönlendirdiği ve yok saydığı ruh dünyası, alıştığı yaşam biçiminin dayattığı ölçülerin dışında olan bir delikanlı ile tanışmasıyla ön plana çıkar. İdeal olarak tanımlanan kriterlerin dışında olan delikanlı, genç kızın dünyasında önemli olan tüm maddî unsurlardan kurtulma arzusu uyandırır. Genç kız, yaz mevsiminde tanıdığı bir delikanlıyla aşk ve yakınlaşma arzusu gibi bazı duyguları ilk defa yaşar. Annesi ve çevresinin ideal erkek tanımına uyabilecek bir erkek arkadaş arayışıyla sürekli hayatına birileri giren genç kızın aşk duygularını aile ve çevresinin ölçütleri dışında kalan bir delikanlıyla yaşaması dikkat çekicidir. Genç kızın "tasavvufî yöneliş" olarak tanımlanabilecek olan maddeden ve varlıktan sıyrılma çabası da delikanlıyı tanıdıktan sonra başlar. Genç kızın "iç ses" olarak tanımlanabilecek olan soyut bir kişi/ses ile kurduğu diyaloglar, maddî aşk vasıtasıyla manevî aşka göndermelerde bulunan tasavvufî izlekler taşır:

> "Şimdi içinde duran birisi [...] ona diyordu ki: bütün bunlardan boşalmalısın, öyle ki, bunlardan boşala boşala, geriye yalnızca ve som olarak kendin kalmalısın. Bu sesi bir buyruk gibi ve bir buyruk olarak algılıyordu ve sormaktan kendini alamıyordu: ben kendimden nasıl boşalabilirim, kendimi nasıl terk edebilirim? Ses ısrarlıydı: edersin, [...] bunu başaran insanlar var, git ve bul onları! O ise gene soruyordu: kendimi bütün bunlardan boşaltmam tattığım küçük zevklerden vazgeçmemi de mi içeriyor? Evet, diyordu ses, onu da ve her şeyi.. -iyi de, ölüme yakın duran yakınlarımın sevgisinden nasıl vazgeçebilirim? -çocukluğumdan nasıl vazgeçebilirim?- beni seven insanlardan ve sevgilimden, onlardan nasıl vazgeçebilirim? Ses karşılık veriyordu: bunlardan vazgeçmeyeceksen, hiç yola çıkma, bunlardan vazgeçmeyeceksen benden vazgeçmek zorunda kalacaksın!"[804]

Genç kızın yaşadığı aşk, maddî olandan manevî olana ulaşmak için bir tecrübeye/vasıtaya dönüşür. Yaz mevsiminde tanıdığı delikanlının genç kızın hayatında sadece "mevsimlik" bir yakınlaşmadan ibaret olması dikkat çekicidir; fakat bu mevsimlik aşk genç kızın kendi benliğini idrak etmesi için bir vasıta olur. Genç kıza maddî olan her şeyden sıyrılmasını söyleyen ses, tasavvufî literatürün "masivâ"dan kurtularak Tanrısal olana ulaşma kavramını çağrıştırır. Özne her ne kadar öz benliğine (ruha) ulaşmak için bilinçli bir yol izlemese de iç sesin söylemleri tasavvufî izlekler taşımakta ve genç kızı yönlendirmektedir. Zamanla çevresinden uzaklaşmaya başlayan genç kız, evden ayrılmama arzusuyla ailesiyle birlikte önceden gittikleri bir motele yerleşir. Kendinden kaçmak isteyen, bazen de ağırlıklarından kurtulabilmenin yollarını arayan genç kız için deniz hem bir öğretici hem de içinde bulunduğu durumu sorgulaması için bir vasıta olur.

[804]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 25.

Genç kızın varlığın asıl varlığa perde olduğu hakkındaki iç konuşmaları da bilinçsizce de olsa tasavvufî anlamda kendi varlığını idrak etmesini işaret eder.

4.4.7.Aşk ve Evlilik Hayatında Bedbaht Olan Kadınlar

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde modern yaşam biçimini sürdüren kentteki kadın ve genç kızlar, aşk ve evlilik hayatlarında yaşadıkları hayal kırıklıkları ve aldatılma durumları karşısında bazen derin ruh sarsıntıları yaşarken bazen de tepkisel olarak kendilerini hayattan soyutlarlar. Aldatılan kadın, yaşadığı ihanetle sarsılırken hem yıkılan yuvası hem de ailenin parçalanışından etkilenen çocukları nedeniyle mutsuzdur. Rasim Özdenören'in kırsal kesimde yaşayan ailelerinde çözülüş ve parçalanış erkin yıkımı ve yok oluşuyla meydana gelirken kent ve şehir hayatına adapte olmuş modern ailelerde yıkım, erkin kadınını aldatması, eşler arasındaki uyumsuzluk gibi nedenlerle meydana gelir.

Özdenören'in hikâyelerinde kadınların bedbaht olma nedenleri çoğunlukla aldatılma durumu ve eşler arasındaki birtakım duygusal uyumsuzluklar etrafında yoğunlaşsa da bazı hikâyelerde kadınlar, yaşadıkları yasak veya evlilik dışı ilişkiler nedeniyle bedbaht olurlar. Her iki durumda da kadınlar yalnızlık ve ümitsizlik duygularıyla teselliyi çocuklarında veya sakin bir hayat biçiminde bulurlar. Aşk ve evlilik hayatında mutsuzluk durumlarının kaynağı her zaman erkeğin kadınını aldatmasıyla açıklanabilecek bir neden değildir. Bazı hikâyelerde mutsuzluk, kadın öznelerin psikolojik bozuklukları nedeniyle meydana gelir. Aldatılmadığı hâlde aldatıldığını düşünen kadın özneler hem kendi dünyalarında hem de evlilik ve aşk hayatlarında bedbaht olurlar.

"Mağara"[805] hikâyesinde eşi tarafından aldatıldığı ve terk edildiği için bedbaht olan kadın yaşadığı tüm acıların üstesinden gelerek güçlü görünmeye çalışır. Cevapsız sorular içinde acılarına yönelen kadın özne, yaşadığı sarsıntılardan sonra ağlamayı zayıflık olarak görür ve ağlamak yerine bir sinir buhranının ifadesi olan gülmeyi tercih eder. Duygularına yenik düşerek ağladığı zamanlarda eşinin ölmesini arzular; o öldüğü zaman kimse kendisini "terk edilmiş" bir kadın olarak nitelendiremeyecektir. Terk edilmiş olmayı kabullenemez. Evlilik hayatında sıcak bir yuva dışında hiçbir şey istememiştir; fakat aile bağlarındaki kopukluk eşinin kendisini terk etmesiyle sonuçlanır. Bazen kendini tüm

[805]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 25-30.

dünyadan soyutlama arzusu içindedir ve bu zamanlarda çocukları da dâhil kimse onun dünyasına ulaşamaz. İstemsiz bir bekleyiş içindedir. Eşinden ayrıldıktan sonra kentteki bir otelinin çatı aralığında yaşamaya başlar. Kadının yaşadığı mekânı "mağara" olarak nitelemesi dikkat çekicidir. Hayata ve yeni başlangıçlara kapılarını kapatan kadın, mağarasına sığınarak insan ilişkilerinden uzak yaşamaya çalışır. Hayatındaki yeni fırsatları veya zihninde yarattığı yeni şahısları sürekli reddederek kendi iç dünyasına sığınan kadının tepkisel cümleleri dikkat çekicidir:

> "-Ben her zaman kendimi kandırılmış gibi duyumsadım. Hem de böyle abuk sabuk şeylerle.. bu yaşımda.. boyumca kızımın olduğu bir yaşımda.. çimenlerle, kırlarla, atlarla kandırdılar beni.. atların yuları, yok dizginleri.. şimdi bir kez daha bu mücadelenin ortasına düşmek istemiyorum. İSTEMİYORUM!"[806]

Düşsel bir adamın yeni bir birlikteliğe başlamak ısrarı karşısında kadının bu söylemleri onun yaşadığı hayal kırıklığı ve acılardan sonra tekrar mutlu olamayacağının bir göstergesidir. Kadın, eşi tarafından aldatılıp terk edildikten sonra kendi dünyasına yönelerek yeni başlangıçları reddeder.

"Kapatılmış Gün"[807] hikâyesinde on yıllık eşi Refik'in kendisini en yakın arkadaşı Ebru ile aldatması üzerine ilişkilerine bir müddet ara vermek amacıyla sekiz yaşındaki kızıyla birlikte kasabada yaşayan babasının evin giden genç kadın, bir daha eşinin yanına dönmemeye karar verir. Tüm tanıdıklarını arkada bırakarak bir müddet kıyı kasabasında kendi hayatına ve iç dünyasına kapanarak yaşamanın kendisine iyi geleceğini düşünen genç kadın, küçük kızının sorularına cevap veremez. Annelik duygularıyla aldatılmış bir eş olma durumu arasındadır. Aldatıldığını öğrendiğinde kendini ölüme yaklaşmış gibi duyumsamıştır fakat artık karamsar, umutsuz bir atmosfere bürünmek yerine hayata adapte olmanın daha yerinde olacağını düşünür. Sığındığı sahil kasabasında kendisine ilgi duyan erkekler olsa da genç kadın eşini düşüncelerinde dahi aldatmayı kabullenemez. Yeniden bir ilişkiye başlamayı reddetse bile beğenilme duygusu kadının hoşuna gider. Kendinin ve tüm kadınların erkeklerden çok daha fazla tecrübeye sahip olduklarına, bir kadının otuz üç yaşının bir erkeğin doksan dokuz yaşına denk geleceğine dair çıkarımlar yapar. Artık tecrübe sahibi olgun bir kadındır ve gönül ilişkilerine ilgi duymamaktadır.

"Fırtına"[808] hikâyesinde kadın özne yaşadığı evlilik dışı ilişkiden bir çocuk sahibi olur. Ailesi ve yakınları genç kadının evlilik dışı bir ilişkiden bebek sahibi olmasını hem

[806]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 29.
[807]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 31-35.
[808]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 57-60.

alaylı bir tepkiyle karşılarlar hem de kadının bebeği dünyaya getirmesine izin vermeyerek bebeğin ölümüne neden olurlar. Genç kadınının birlikte olduğu adamın varlığının hiçbir şekilde ön plana çıkmaması, kadının yaşadığı aşk/ilişkide hüsrana uğradığının bir işaretidir. Nitekim, terkedilmiş bir köşkün tavan arasına sığınan kadın, yaşadığı travma sonucunda aklî dengesini kaybederek bir bez bebeği ölen çocuğu yerine koyar. Kadının tavan arasındaki yaşamı ve ruhsal durumu dikkat çekicidir. Maruz kaldığı şiddetin ve sarsıntının etkileri hem rüya hem de gerçek düzlemlerinde devam eder. Rüya vasıtasıyla kadının çocuğunu kaybetmesine neden olan ana kişinin kadının babası olduğu vurgulanır. Uyurken dahi tetikte olan kadın, her an saldırıya uğrayacakmış gibi yanında ekmek bıçağı bulundurur. Bazen kendi bebeği zannettiği bez bebeğe yine bilinçaltının etkisiyle tepki göstererek ailesi ve çevresinin adlandırdığı biçimde "piç kurusu" diye söylenir bazen de onu hoyratça sever. Bebeğin varlığı, kadını korkularından uzaklaştıran tek şeydir.

"Gölge" hikâyesinde üçlü aşk ilişkisi ön plana çıkar. Zeynep adlı bir genç kızla ilişki yaşayan adam, kızın yakın bir arkadaşına da ilgi duyar ve onunla evlenir. Genç kız, adamdan nefret etmemekte ve yaşadıkları aşkı artık "ulaşılmaz bir ülke" olarak görmektedir. Adamın evliliği ve ölümü Zeynep'in dünyasında büyük bir acı ve bedbahtlık duygusu uyandırır. Üçlü aşk ilişkisinde adamın ölümü karşısında eşinden çok Zeynep'in acı çekmesi dikkat çekicidir. Sevgilisinden ayrılan genç kadının şizofreni ile tanımlanabilecek ruhsal bir bozukluğa sahip olduğu görülür. Sevdiği adam evlendikten sonra Zeynep'ten uzaklaşır, yaşadıkları aşk mâzide kalır. Zeynep, her ne kadar realist kişiliğiyle ön plana çıksa, erkek arkadaşının başka biriyle evlendiğini kabullendiğini ifade etse de takıntılı bir kişiliğe sahiptir.

Adamın ölümünden sonra Zeynep'in hastalıklı kişiliği iç konuşmaları vasıtasıyla ön plana çıkar. Birliktelikleri devam ederken adamın ailesinin yanına yerleşen Zeynep, aileyle birlikte ikinci kadını sevdiği adamdan uzaklaştırabilmek için büyü yaptırır. Zeynep, aktüel zamanda da kendini dört aylık birliktelik yaşadığı adamın ailesinin gelini olarak görür; adamın ölümünden sonra tüm anılarına sahip çıkması gereken kişinin kendisi olduğunu düşünür ve kendini sevdiği adamın gerçek sevgilisi, gerçek âlemdeki eşi olarak değerlendirir. Sevdiği adamdan ayrılmanın ruhunda yarattığı sarsıntıyla hastalıklı bir kişiliğe bürünen Zeynep'in şizofren bir karakter olarak değerlendirilmesinin en temel nedeni, tüm iddialarının gerekçesi olarak ölen sevgilisiyle irtibata geçebilmesidir:

"*Aylardır nasıl acı çektim. Şimdi her yerde onun resimlerini görüyorum. Canlanan resimler. Canlanıyorlar. Kıpırdıyorlar. Onların hayalet olduğunu bile söyleyebilirim. Bana o şırfıntıyı asla sevmemiş olduğunu anlatıyorlar. [...] Her yerde onu görüyorum. Her yer onunla dolu. Boyuna bana anlatıyor. Beni sevdiğini söylüyor.*"[809]

"*bunu bana onun kendisi söylüyor, bana her yerde görünüyor, [...] Onu kışkırtsam konuşacak benimle, ama korkuyorum [...] Bana, çocuğum o kadından doğacak, ama o çocuğun gerçek anası sensin, dediğini biliyorum, çünkü o kadın o çocuğun yalnızca taşıyıcısı.. her taşıyıcı her taşıdığı şeyin sahibi olur mu? Olmaz. [...] bana o kadınla dost olmamı, ahbaplık kurmamı söylüyor.*"[810]

Zeynep, katlanamadığı terk edilme ve sevdiği adamın bir başka kadınla evlenme durumu karşısında yaşadığı psikolojik yıkımla kendi dünyasında olmasını arzu ettiği kimliğe bürünür. Gördüğü halüsinasyonlar nedeniyle kendini diğer kadının çocuğunun annesi sayar ve çocuğun doğumunu bekler. Üçlü aşk ilişkisinde sevilen erkeğin eşi kötücül ve dişil kimliğiyle ön plana çıkarken Zeynep, aşk hayatında bedbaht olan kadını temsil eder.

"Çalılıkta Yanan Ateş"[811] hikâyesinde sevgili konumunda olan kadın özne hem aşk hem de evlilik hayatında bedbahttır. Geçmiş yaşantısı erkek öznenin bakış açısından yansıtılan kadın henüz evlenmediği zamanlara bile karanlık, hercai, çalışmayı az gezmeyi çok seven bir genç kızdır. Ailesine bağlılığıyla ön plana çıkan genç kız, tüm ev işlerinin ve tüm aile bireylerinin sorumluluğunu üstlenir. Geçmiş zamanda mütevazı bir birliktelik yaşayan genç kız ile delikanlı maddiyata önem vermezler; lüks yaşam biçimlerine özenmezler. Genç kız, ailesinin arzusu nedeniyle sevgilisinden ayrılarak başka bir adamla evlenir. Aşk hayatını sonlandırmak zorunda kaldığı için bedbaht olan genç kadın, on yedi yıllık evlilik hayatında da eşinin kendisini en yakın arkadaşıyla aldatması nedeniyle bedbaht olur. Yıllar önce sevdiği adamın kendisini bekleyeceğine dair sözünü hatırlayan genç kadın, on yedi yıllık ayrılık sürecinden sonra sevdiği adamla tekrar kavuşur.

"Gecenin Sesi"[812] hikâyesinde Nünü olarak adlandırılan kadın özne, otuz altı yaşındadır ve kendinden oldukça yaşlı bir adamla evlenerek hem ailedeki konumu hem de maddî kaygılarıyla mutsuz olur. Genç kadının kimliği, geçmişine dair anımsamalarıyla vurgulanır. Kadın, evlilik hayatında bedbaht olduğu gibi çocukluk hayatında da mutsuzdur. Annesini hiç tanımamış ve henüz küçük yaştayken babasının ölümüyle hayal

[809]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 65.
[810]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 71.
[811]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 85-91.
[812]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 97-108.

kırıklığına uğramıştır. Babasının ölümüyle kendini terk edilmiş, ihanete uğramış gibi hisseder. Henüz küçük yaşlarında kararlı, olgun ve anaç bir kişiliğe sahiptir; on üç yaşındayken bile yüzünün karakteristik çizgileri olgun bir kadın izlenimi taşımaktadır. Annesinin yokluğunu daima hissetmiş olan genç kadın, kendini sürekli "namus belası" olarak gören erkek kardeşlerinin şiddetli baskıları ve sorgulamalarıyla büyümüştür. Babası kızının ekonomik özgürlüğünü kazanmasını, bir avukat olmasını istemiştir. Bir mesleği ve ekonomik özgürlüğü olmayan kadın, Dev ile tanıştığında bir sağlık kliniğinde çalışmaktadır. Yaşlı adamla ilişkileri başladığında tüm ailesiyle olan yakın bağlarını koparır, özgür bir kimliğe bürünür. Yetmiş yedi yaşındaki Dev, ilk eşiyle evliliğini sürdürürken genç kadının da hayatında olmasını ister. Genç kadın, Dev'in arzusunu kabul ederek onunla birlikte yaşamaya başlar.

Eserdeki isimlerin sembolize edilişi hikâye kurgusunu masalsı bir atmosfere taşır. Kadının kendi kimliğiyle var olmayıp yaşlı Dev'in ona kazandırdığı kimlikle ön plana çıkması dikkat çekicidir. Birlikteliklerinin başlangıcında kadının adını Dev verir; Nünü. Yaşlı adamın ilk eşi de "cadı" olarak adlandırılır. Genç kadının Dev'le olan ilişkisinde duygusal bağlardan ziyade maddiyatçı ve korumacı bir kişilik sergiler. Yaşlı adam, hayatının sonuna geldiğinin ve kadınla birlikteliğinin uzun sürmeyeceğinin bilincindedir. Kadının kendisinden sonra refah içinde yaşayacak kadar servete sahip olacağını ifade eder; fakat yaşlı adamla birlikteliğinde hiçbir hukukî hak sahipliği iddia edemeyecek olan Nünü, gelecek kaygılarıyla Dev'den bir çocuk sahibi olmak ister fakat bir çocuk sahibi olsa da çocuğunun kısa sürede babasız kalacağından endişelenir. Maddî ve geleceğe dair kaygıları olan kadın, kendine çeşitli çıkış yolları arar. Dev'in hayatındaki tek kadın olma arzusuyla yaşlı adamın ilk eşinden ayrılmasını arzular. Şahıslar arasında aşk veya sevgi birlikteliği yoktur; yaşlı adamın her hastalığında genç kadın adama kendisini sevmediğini söyleyerek serzenişte bulunur. Yaşlı Dev, bu serzenişin temelinde miras arzusu olduğunun farkındadır. Genç kadının bakış açısına göre sevgi kavramı kendisine bırakılacak miras ile ölçülebilecek bir olgudur. Kadının birlikteliğinde maddiyatı önceleme nedenlerinden birinin ekonomik durumuyla bağlantılı olduğu görülmektedir. Nitekim, ekonomik özgürlüğü olmayan Nünü, bağımlı bir karakter olarak ön plana çıkar. Hayatını garantiye almak isteyen genç kadın, yaşlı Dev'in ölüm döşeğinde olduğu haberini aldığında da arzuladığı miras vasiyetini kendi elleriyle yazarak ölmeden önce yaşlı adama imzalatmak ister fakat geç kalır. Dev'in ölümü, Nünü'nün iç dünyasında babasının öldüğü günün çağrışımlarıyla birleşir.

"Havuz"[813] hikâyesinde kadın özne üç evlilik yapmış ve hepsinde de mutsuz olur. Son eşiyle ayrılığı şiddet nedeniyle olur. Kısa süren evliliğinde eşinden şiddet gören kadın, direnebileceğini göstermek için boşanma davası açar fakat ayrıldıktan sonra da eşini unutamaz. Ayrıldıktan on beş gün sonra eşinin ölüm haberini alan kadın uzun bir zamandır buluşmadığı eski sevgilisi veya arkadaşıyla buluşur. Kendini yaşlı ve heveslerini ölü gören kadın, üç evliliğini de yıkım olarak tanımlar ve bir kere daha hayal kırıklığına uğramak istemez. Anlatıcı erkek özne ile aralarında duygusal bir atmosfer oluşur.

"Soytarı"[814] hikâyesinde ellili yaşlarındaki kadın özne mutsuz evlilik hayatında şiddet gördüğü için eşini terk eder. Kendisinin yarı yaşındaki sevgilisi vasıtasıyla kişiliği yansıtılan kadın hırslı, hareketli, kendini yaşlılık duygularına kaptırmayan, güçlü bir kişiliğe sahiptir. Yaşlanmak onun için olumlu bir durum değildir, bu nedenle sürekli kendini yenileme ihtiyacı hisseder. Yaşadığı tüm zorluklar ve mutsuzluklar ruhundan bir şeyler götürse bile yıkılmayıp daima dik durabilmiştir. Kadın özne, genç sevgilisinin tüm sevgi sözcüklerini yılların tecrübesiyle ve aynı sözleri hayatına giren tüm erkeklerden onlarca kez işitmenin yarattığı sıradanlıkla karşılar.

"Hışırtı"[815] hikâyesinde Meryem, yaşadığı evlilik dışı ilişki nedeniyle pişmanlık duygularıyla ölüme sürüklenir. Dul annesiyle birlikte sıradan bir hayat yaşayan Meryem, kendinden yaşça olgun bir adamla her gün sahil yolunda karşılaşır ve zamanla aralarında arkadaşlık ilişkisi başlar. Aralarında duygusal bir bağ olmadığı hâlde Meryem'in cesur tavırları dikkat çekicidir. Bir resim sergisinden dönerken geç saatlerde orada bulunan adamdan kendisini evine götürmesini ister, daha sonra adamı kahve içmek için evine davet eder. Yaşadıkları birliktelikten sonra adam utanç ve pişmanlık duygularıyla evden ayrılır ve haftalarca genç kızı göremez. Karşılaştıklarında ise kız hem konuşmayı bekler gibi hem de oldukça mesafeli duruşuyla iletişim kurmayı reddeder. Erkek özne, kendini Meryem'le ortak bir gelecek kuramayacak kadar olgun ve umutsuz hisseder. Genç kızla iletişim kurmak için hiçbir çaba göstermez.

Meryem, hayatını alt üst edecek bilinçsiz bir hareketle henüz tanımadığı ve aralarında herhangi bir duygusal bağ olmayan bir adamla yakınlaşarak yıkımı yaşar. Genç bir kadın kimliğine bürünmek istese de Meryem'in çocuk yanını hâlâ koruduğu kişisel

[813]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 117-123.
[814]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 125-128.
[815]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 12-19.

eşyaları vasıtasıyla vurgulanır. Yaşadığı birliktelik nedeniyle kendini suçlu ve umutsuz hisseden genç kız, bir arayış ve ulaşma arzusuyla hareket etse de yanılmıştır. Kendini "pörsümüş bir et parçası", "ucuza harcanmış" bir varlık olarak görür. Meryem'in yaşadığı yıkımın nedenlerinden biri de eylemleri ile ruh dünyasının çatışmasından doğar; genç kadın arzuları ve iradesiyle hareket etmiştir fakat yaşadığı birliktelikten sonra kendi varlığına bakış açısı olumsuzlaşır. Meryem hem yaşadığı birlikteliğin pişmanlığıyla hem de birlikte olduğu adamın yaşananlardan sonra hiçbir atılımda bulunmayışıyla ruhsal yıkım yaşayarak kurtuluşu intiharda bulur.

"Koşmak"[816] hikâyesinde kadın özne, karşı cinsler arasındaki ilişkilere dair prensipleri ve düşüncelerinde haksız olması nedeniyle mutsuzluğu yaşar. Genç kadın kendisini seven erkek özne karşısında daima tavizsiz olmaya, sevgi ve ilgi gösterme hususunda kendi arzularına set çekmeye çalışır. Bir kadının erkeğin ilgisine yanıt vermesini "peşinden koşmak" olarak değerlendiren genç kadın, kendi güzelliğine güvenmekte ve prensiplerini sürdürmeyi arzulamaktadır. Hiçbir zaman kimsenin peşinden koşmadığını ve koşmayacağını iddia eden kadının bu tavrının temel nedeni sürekli ilgi beklemek, şımartılmak ve istediği her şeyin daha fazlasını elde etmek arzusudur. Genç kadının tüm tasarı ve prensiplerine rağmen gözlemleri ve hayatının akışı iki insan veya iki canlının birlikteliğinin tek taraflı yürütülemeyeceğini doğrular. Bu yanılgı, kadının mutsuz olmasına neden olur.

"Boşluktaki Duruş"[817] hikâyesinde kadın özne evlilik hayatında bedbaht olur. Kadının mutsuzluğunun temelinde hayal kırıklığı vardır. Eşiyle birbirlerini tanıyarak evlenmişlerdir; fakat kadın evliliklerinin çok aceleye geldiğini düşünür. Hatta evlilik kararlarının alınmasında kendisinin bir iradeye sahip olup olmadığını bile bilmemektedir. Evlilik hayatına uyum sağlayamayan kadın özne, evlendiği için pişmanlık duyar ve hayal kırıklığına uğrar; evliliğinin ilk sabahında kendini bin yıl yaşamış gibi hisseder. Evlilik hayatına olumsuz bakış açısını eşine yansıtmak istemez; çünkü evliliklerinde herhangi bir sorun yoktur. Zamanla eşiyle farklı ruh dünyalarına sahip olduklarını, bedenleri bir arada bulunsa da ruhlarının ayrı olduğunu düşünmeye başlar. Mutsuz evlilik hayatını on bir yıl sürdüren kadının ruh dünyasında bir müddet sonra ölüm düşüncesi yer eder. Ölüm, öznenin dünyasında sembolik bir kavram olarak yer alır. Bu kavram hem öznenin yok olma arzusunu hem de evlilik hayatının yarattığı olumsuz atmosferi çağrıştırır. Sürekli

[816]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 20-22.
[817]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 52-61.

seyahatlere çıkar ve eşinden uzaklaşır. Evlilik hayatında kendini yalnız hisseden kadın, eşinden tamamen uzak kalmak amacıyla ayrı bir eve taşınır ve kendini hazır hissettiği bir zaman eşinden ayrılır. Kadının mutsuz evlilik hayatından sonra tren istasyonunda karşılaştığı bir delikanlıyla yakınlaşması ve onu "ölüm" olarak nitelemesi dikkat çekicidir. Evlilik hayatında mutluluğu yakalayamayan kadın özne hayal kırıklıklarını yansıtan bir izlenim ve söylemlerle genç delikanlıyla yakınlaşır.

"Bebek ve Çığlık ve Kadın"[818] hikâyesinde anne kimliğiyle ön plana çıkan kadının imam nikâhlı eşiyle olan evliliği mutsuzlukla sonuçlanır. Sokakta kimsesiz bebeğine bir baba bulmaya çalışan kadın, evli bir erkeğin ikinci eşi olur. Çocukluğundan beri anne olmayı hayal eden kadın, bir gün âşık olacağını çocuğunun da bu aşktan doğacağını düşünür. Genç kadın, hayallerinin gerçekleştiğini düşünürken imam nikâhlı eşi hamile olduğunu öğrenince onu terk eder. Maddî geliri olmayan kadın bir müddet tanıdıklarının yanına ve düşkünler yurduna sığınır, doğumdan sonra da bebeğinin babasını aramaya başlar.

"Kirli Camlar"[819] hikâyesinde Naciye, eşinden şiddet gördüğü için yakın arkadaşının evine sığınır. Eşi, yaşadıkları tatsızlıklardan sonra bir kere bile Naciye'yi aramamış, evine dönmesi için ısrar etmemiştir. On beş gün boyunca arkadaşının evinde kalan kadın, kendini bir sığıntı olarak görür. Her ne kadar kaldığı odayı düzenli tutmaya çalışsa da evlilik hayatındaki mutsuzluk ve dağınıklık eşyaya yansır. Naciye'nin ekonomik gücü yoktur. Genç kadın şiddet nedeniyle evinden ayrıldıktan sonra tek güvencesi olan altın bileziklerini de bozdurmuştur. Evlilik hayatındaki mutsuzluklar nedeniyle çaresiz kalan Naciye, arkadaşı Nermin'in evinde de mutsuz olur. Genç kadın zamanla eşini Naciye'den kıskanmaya başlar ve Naciye'yi evinde istemediğini belli eder. Evlilik hayatında mutsuz olan kadının kaçış duygusu sembolik bir atmosferle anlatılır; ömrü boyunca bir balona tutunup uçmayı arzulayan Naciye, arkadaşının evinden ayrıldıktan sonra bir baloncunun elinden kaçan balonlara tutunarak gökyüzüne yükselir. Yeryüzünden ayrılarak gökyüzünün sınırına ulaşan genç kadının "kirli camların bulunmadığı" "mavi bir ülke"de olmasının sembolik anlamda ölümü işaret ettiği de düşünülebilir.

[818]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 69-76.
[819]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 77-83.

"Karışıklık"[820] hikâyesinde Gülçin, sevdiği erkek tarafından aldatıldığı için mutsuzluğu yaşar. Modern bir aileye mensup olan genç kız, Çetin ile olan ilişkisini annesiyle paylaşır. Her şey yolunda giderken bir gece annesine Çetin'i başka biriyle gördüğünü, delikanlının yanındaki kızı "amcamın kızı" diye tanıttığını, fakat kendinin her ikisinin tavırlarından da şüphelendiğini ifade eder. Kadın, her ne kadar düşüncelerinde yanılma payı olabileceğini, kızın Çetin'in gerçekten kuzeni olabileceğini ifade etse de Gülçin şüphelerinden kurtulamaz. Genç kız, yaptığı iç muhasebesinde Çetin'i sevmediğini ve kendine yalan söyleyemeyeceğini anlar ve ondan intikam almaya karar verir. Gülçin'in uğradığı ihanet karşısında pasif ve hassas bir kişiliğe bürünmemesi dikkat çekicidir. Genç kız, uğradığı ihanetle yıkılmak yerine intikam almayı tercih eder.

Gülçin'in iç muhasebelerinde Çetin'i sevmediğini söylemesine karşılık şüpheler içinde ilişkisini sürdürmesi sevgisinin hâlâ devam ettiğini bir göstergesidir. Delikanlının tatile gitme teklifini kabul eder. Anne kız bu tatil için bavullar dolusu alışveriş yaparlar. Bu durum, genç kızın tüm şüphelerine rağmen ilişkisine dair hâlâ umut beslediğinin bir işaretidir; fakat bu yolculuğun gerçekleşmeyeceğini hisseder. Yolculuk zamanı geldiğinde hazırladığı bavullardan hiçbirini yanına almadan otogara giden genç kızın iç muhasebeleri, intikam arzuları beslediği delikanlıyı hâlâ sevmekte ve kıskanmakta olduğunu gösterir. Yolculuk için gelen Çetin'in yanında diğer kız arkadaşını da getirmesi Gülçin'in intikam duygularını tetikler. Sevdiği adam tarafından aldatılmaya tahammül edemeyen genç kız, tepkisini fiziki şiddete başvurarak gösterir.

"Yara"[821] hikâyesinde Ayten, modern hayatın her şeyi eskiten ve sıradanlığa indirgeyen atmosferinde kendi tabiatına uymayan bir adama âşık olur. Âşık olduğunu kendine bile itiraf edemeyen genç kız, arkadaşlarıyla birlikte bir bekâr evinde yaşamaktadır. Genç kızın mekâna ve eşyaya bakış açısı, hayal kırıklığını ve ruh hâlini yansıtır. Masanın üzerindeki yarım bırakılmış resimler ve yazılar, genç kızın yaşadığı ilişki deneyimiyle bütünleşir. Ayten'in de hayatında her şey yarım kalmıştır. "Yarım kalmak" kavramı, Ayten'in hayatındaki en ufak ayrıntılarda bile ön plana çıkarken karakter, bekâr olma durumunu da yarım kalmışlık olarak tanımlar. Bu bakış açısı, genç kızın mutluluk arayışı içinde olduğunu gösterir.

Modern hayatın ve sıradan ilişkilerin bir parçası olan Ayten'in çevresiyle kurduğu diyalogların yansıtılmasında kullanılan üslup, genç kızın kaba, hassas duyarlılıkları

[820]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 94-99.
[821]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 101-108.

olmayan bir kişiliğe sahip olduğunu gösterir. Hayatına başka erkekler de giren Ayten, son tanıdığı adamı sevmediğini, yüreğinin ona karşı bomboş olduğunu düşünse de ondan telefon beklemektedir. Adam, Ayten'in tanıdığı diğer tiplerden farklı oluşuyla genç kızı etkiler. Adamla ilk buluşmalarına dair pişmanlıklar yaşayan Ayten'in geçmişe dair düşünceleri vasıtasıyla kendine güvenen bir kişiliğe sahip olduğu vurgulanır; delikanlıyla yakınlaşmalarında ilk adımı kendisi atmış ve kendini zorla çaya davet ettirmiştir. İlk buluşmada kıskanılmak arzusunu dışa vuran genç kızın erkek arkadaşından arzuladığı tepkiyi alamadığında edindiği izlenim, kanıksadığı tipler dışında kalan farklı kişiliklere karşı menfi bir tutum içerisinde olduğunu gösterir. Delikanlı ilk buluşmadan sonra genç kıza ulaşmak için günlerce çaba harcasa da genç kız onunla iletişim kurmak istemez; fakat zamanla sürekli delikanlıyı düşündüğünü fark eder. İmkânsız olmak, kıskanılmak ve elde edilmek arzuları, genç kızın erişilmez olma isteğinin bir sonucudur.

Ayten'in çevresine ve hayata bakış açısı da dikkat çekicidir. Sıradan ilişkiler kurmaya alışmış olan genç kız, farklı bir kişiliğe sahip olan delikanlıdan uzaklaşsa da çevresindeki her şeyde içten içe bir bozulmuşluk, kirlenmişlik olduğunu fark eder. Genç kızın mekânlara ve çevresine ilişkin yaklaşımları hem hayata ve çevresine karşı olumsuz bir bakış açısına sahip olduğunu hem de modern dünyadaki insan ilişkilerinin duygudan ve anlamdan yoksun oluşunu işaret eder. Nitekim, delikanlıyla tekrar buluşmayı kabul eden genç kızın bakış açısından cehennem olarak nitelediği bir sokak atmosferinde modern hayat biçimi ve ilişkileri olumsuzlaştırılırken delikanlının unutulan adı genç kıza bulunulan bağlamdan apayrı bir dünyayı, "çölleri" hatırlatır. Arzuları, eylemleri ve bakış açısıyla modern genç kız tipini temsil eden Ayten, delikanlının yaşadığı hayat düzeninin bir parçası olmadığını idrak eder. Bu idrak ediş, delikanlının aşk acısı çektiğini ifade etmek için bir sembol olarak kullanılan "yanık ciğer kokusu" ile sağlanır. Delikanlının bağrından yükselen "yanık ciğer kokusu", modern mekânın kokuşmuşluğu ve kirliliği arasına karışarak yok olur.

"Göl"[822] hikâyesinde, evladını kaybeden kadın özne eşinin kendisini aldatması ve terk etmesiyle ruhi yıkım yaşar. Yıllar önce gönül ilişkisi yaşadığı adamla yolları ayrılan ve başka biriyle evlenen kadın, mutlu bir evlilik hayatı kurmaya çalışsa da başarılı olamaz. Evlendikten sonra kendisini unutmayan, yıllardır genç kadının kendisine geri dönmesini beklemiş olan eski erkek arkadaşıyla buluşarak daha önceden de uğradıkları göl kıyısındaki bir tatil mekânına gitmeyi arzular. Genç kadın evlilik hayatında yaşadığı

[822]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 109-122.

travmalar nedeniyle kendini bin yıldır hayattaymış gibi hisseder. Eşi, bir mektup bırakarak uzun bir süredir birlikte olduğu kadınla kısa bir yolculuğa çıkacağını bildirir. Genç kadın, bu mektubu aldıktan sonra, eşine bir daha hiçbir zaman geri dönmemeye karar verir; fakat bu sadece bir ayrılık kararı olmayıp intiharla sonuçlanan tepkisel bir eyleme dönüşür. Eski erkek arkadaşıyla gittiği tatil kasabasında intihar ederek eşinden intikam alır.

"Kumdan Temel"[823] hikâyesinde kadın özne aşk ve evlilik hayatında mutsuz olan fakat aile kurumunun yıkılmasına razı olmayan fedakâr kadın tipini temsil eder. Bir süredir eşinin kendisini aldattığını sezinleyen kadın, bu durumu onaylayan birtakım gizli telefon çağrıları alır. Kimi zaman eve geç gelen adam, birkaç gündür eve hiç gelmemektedir. Yaşadığı ihanet ile annelik kimliği arasında kalan kadın, evine geri dönen eşini affeder. Genç kadının evlilik hayatındaki ana problem ihanet olmakla birlikte çiftlerin aşk hayatlarında da birtakım mutsuzluklar dikkati çeker. Rasim Özdenören'in *Aşkın Diyalektiği* adlı eserinde aşkın bir hâli olarak ifade ettiği "sevmek ve tahammül edememek" durumu, "Kumdan Temel" hikâyesinde çiftlerin yaşadığı problemlerden biri olarak ön plana çıkar.

"Tipi"[824] hikâyesinde Süheyla, kendisinden yaşça küçük olan eşi tarafından aldatıldığına dair birtakım haberler alarak mutsuz olur. Avukat olan Süheyla kırk iki yaşında olgun bir kadındır. Yirmi altı yaşında genç bir avukat olan Haydar, Süheyla'dan hoşlanır. Kısa sürede evlenen çiftin hayatında Süheyla için kompleks hâline gelen yaş problemi dışında herhangi bir problem yoktur. Süheyla, Haydar'la aralarındaki yaş farkı nedeniyle kimseye görünmek istemediği için eşinin ailesini ziyarete gitmeyi reddeder. Süheyla, evlendikten birkaç ay sonra iş yerinden Haydar'ın kendisini aldattığına dair gizli telefon çağrıları almaya başlar. Bu durumdan eşine bahsetmese de zamanla kuşkuları artar. Süheyla'nın yaş probleminin iç dünyasında özgüven eksikliği oluşturması dikkat çekicidir. Haydar ile ilk defa yemeğe çıktığında kendini tanıtıp yaşının kırk iki olduğunu vurgular. Evlendikten sonra Haydar'ın genç oluşu Süheyla'nın birtakım özgüven eksiklikleri yaşamasına neden olur. Meslek sahibi, sosyal bir kadın olmasına rağmen yaşının başkaları tarafından sürekli göz önünde bulundurulduğunu ve kendinden yaşça küçük bir erkekle evlilik yaptığı için kınanacağını düşünür. Süheyla'nın yaş konusundaki hassasiyeti, aldatıldığını öğrendiği zaman eşine yönelir. Bir süredir gizli telefon çağrıları

[823]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 132-123.
[824]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 133-144.

alan kadının eşine bu durumdan bahsedemeyişinin temel nedeni, eşinin "onun gibi birinin" kıskançlık komplekslerine girmesinin normal olabileceğini düşüneceğine dair görüşleridir. Süheyla, her ne kadar hoşlandığı bir erkekle evlilik yapmış olsa da eşiyle aralarındaki yaş farkını içselleştirerek mutsuz olur.

Süheyla'nın yaşı dolayısıyla Haydar'ın ailesi tarafından dışlanabileceği hususundaki vehimleri, Haydar'ın babasının hastalanmasıyla son bulur. Korkularıyla yüzleşen kadın, aslında eşinin ailesinin kendisine hiç de düşündüğü gibi bir muamelede bulunmadığını fark eder. Haydar'ın babası Süheyla'ya "genç bir gelin gibi" davranır. Yaşlı adamın sevgi sözleri Süheyla'nın kendini idrak etmesini sağlar; yaşlı adamın söylemleri vasıtasıyla "çocuk" ile "çocukluk" kavramları arasındaki farkı idrak eder ve kendisinin "çocukluk" ettiğini anlar. Her şeyden kuşkulandığını hisseden Süheyla, Haydar'ın babasında bulduğu derinlik ve şefkati, annesinde bulamadığını düşünür.

Herkes tarafından sürekli yaşlı olduğuna dair hakarete uğradığını ve eşi tarafından aldatıldığını düşünen Süheyla, yaşadığı iç huzursuzluğunun temel nedenini fark eder; o, artık seven bir kadın olmuştur ve eşinin sevgisinin kendisinden başka bir kadına yönelmesini istememektedir. Süheyla, tüm kuşkularına rağmen kendisine yöneltilen suçlamalara itiraz eden eşine güvenmeyi seçer.

"Adımlar"[825] hikâyesinde aşk ve mutsuzluk, savaş bağlamında toplumsal bir eleştiri ekseninde ele alınır. Savaş günlerinde cepheye giden genç delikanlıların kimi şehit kimi gazi olur. Savaşa giden nişanlılarını bekleyen genç kızlar ise gazi erlerle evlenmeyi reddederler. Asker aileleri oğullarının şehit mi yoksa gazi olarak mı geri döneceğini bilmemektedir. Genç kız cepheye giden sevgilisini beklemiş, cephede bacağı kopan delikanlı gazi olarak geri dönmüştür. Tüm hayalleri ve umutları yıkılan genç kız, geçmiş zamanları özler. Mekânlar ona mutlu oldukları günleri hatırlatır. Kaybettiği sadece nişanlısının sağlığı değildir; artık dostlarını son yolculuklarına uğurlamaktan yorulmuştur. Tüm umutları ve hayalleri solan genç kız, hayatı yeniden yaşamak, mutlu olmak ister.

"Boşluğun Ortası"[826] hikâyesinde kıskançlık ve güvensizlik duygularına kapılan kadın özne, sevildiği hâlde mutsuzluğu yaşar. Uzun yıllardır evli olan veya birliktelik yaşayan kadın ile erkeğin ilişkilerinde kadın öznenin ince dikkati ve hassasiyeti ön plana çıkar. Erkek öznenin şömine üzerine bıraktığı bir fotoğrafı gören kadın, kıskançlık ve

[825]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 17-18.
[826]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 65-69.

ihanet duygularıyla mutsuzluğu yaşar. Adam her ne kadar fotoğraftaki kadını "benden yardım isteyen zavallı biri" olarak tanımlasa da kadının hiçbir ayrıntıyı unutmayan kişiliği, erkek özneye güvenmeyi yıllar önce bıraktığını gösterir. Nitekim, erkek öznenin hayatında yirmi yıl önce de kendisinden yardım isteyen bir kadın vardır. İhanet duygularıyla problemler yaşayan kadın, erkeğin kendisinden uzaklaşmasından sonra da onu affedemez; fakat adamı evine kabul etmesi onu hâlâ seviyor olduğunun da göstergesidir. Sevdiği adamı hem görmek istemeyen hem de yaşamından çıkmasına da razı olmayan kadın, kendi sevgisini sorgular ve ihanete katlanan konumda olduğunu düşünür. Her ne kadar erkek özneyi affetse de güven duygusunu kaybeder.

"İhanet"[827] hikâyesinde kadın özne, eşinin ihanetiyle yıkıma uğrar. Kadın öznenin eşinin ihanetine maruz kalması ilk değildir; henüz evliliklerinin ikinci ayında eşi Çinçin tarafından aldatılan Nünü, bu ihaneti unutmaz. Güven duygusu yıkılan kadın, yaşadığı/sezinlediği ikinci bir ihanetle yıkıma uğrar. Sinir krizi geçiren/intihar eden kadın, kendini eşinin önünde bir engel olarak görmektedir. İntihar etmesinin kolay olduğunu fakat eşinin engellerinden kurtulmasına müsaade etmek ve diğer kadını sevindirmek istemediği için intihar etmediğini ifade eder. Yaşadığı ikinci ihanet, kadının nefret duygularını tetikler, kendi yalnızlığına gömülerek duygusal anlamda eşinden uzaklaşır.

"Dolambaçta"[828] hikâyesinde Nurlan, eşinin kendini aldattığına dair kapıldığı vehimlerle mutsuzluğu yaşar. Aldatılma düşünceleri Nurlan'da aniden değişen bir ruh hâli oluşturur. Eşiyle birlikte yaşadığı tüm güzel zaman dilimlerini bir anda unutarak vehimlerine kapılır ve eşinin kendisini aldattığını itiraf edemediğini düşünerek annesinin yanına dönmek ister. Erkek özne, eşini kapıldığı vehimlerden kurtarmak için onunla birlikte sürekli farklı mekânlarda gezer. Nurlan, eşinin maddî imkânlarını düşünmemekte, para konusu onu ilgilendirmemektedir. Kadının ilgiyle beklediği tek şey eşinin başka bir kadınla birlikte olduğunu itiraf etmesidir. Kendini ruhsal olarak acısı ve yalnızlığıyla kimsenin içine gir(e)mediği "ayrı bir dünya"da hisseden kadın, eşinin metresi konumunda olduğunu düşünmeye tahammül edemez. Nurlan'ın iç dünyası ve sorunsalı kendi bakış açısından yansıtılırken bir eş olarak çizdiği karakter portresi, erkek öznenin düşünceleri vasıtasıyla yansıtılır.

[827]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 77-81.
[828]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 83-92.

Erkek özne, Nurlan'ı sevmektedir. Evlilikleri boyunca güzel günler yaşamışlardır fakat Nurlan hırçın bir karaktere sahiptir. Eşine karşı sürekli suçlamalarda bulunsa da erkek özne onu sevdiği için her şeyine katlanır. Kadının seçtiği yaşam biçimine eleştirel bir bakışla yaklaşan erkek özne, Nurlan'ın bir hizmetçi gibi tüm zamanını ev işlerine ayırmasını tenkit eder. Nurlan, benimsediği hayat biçimini eşinin de benimsediğini düşünmektedir; fakat erkek özne yaşadığı hayat biçiminden memnun değildir. Yine de çevrelerine daima mutlu bir çift olduklarını yansıtırlar. Nurlan, aldatıldığına dair vehimlerine sıkı sıkıya bağlılık gösterdiği için eşiyle iletişim kuramaz. Güven duygusunu kaybeden kadın, eşinin kendisine tanıttığı olgun bayanın diğer kadın olduğunu düşünerek baygınlık geçirir.

"Sedir Yaprağı"[829] hikâyesinde kadın özne eşine ve aile hayatına ihanetiyle ön plana çıkar. Kadın, henüz küçük yaştaki oğlunun yanında çırak olarak çalıştığı Kenan Usta ile yasak birliktelik yaşar. Evli bir adam olan Kenan Usta'nın Rıdvan'ın ailesiyle sıkı bir ilişkisi vardır. Hurşit Efendi, eşinin kendisini aldattığından haberdar olmasa da Kenan Usta'nın eşinin Rıdvan'ın annesinden hoşlanmaması dikkat çekicidir. Kadın öznenin duyarsız ve soğukkanlı bir kişiliğe sahip olduğu görülmektedir. Eşi ve oğlu olmadığı zamanlarda kendi evinde yasak ilişki yaşayabilecek kadar umursamaz oluşunun yanı sıra ustasını evinde gören oğluna da herhangi bir açıklama yapma gereği duymaz ve hatta ustanın evde olduğunu yalanlar. Kadının yaşadığı birliktelikten dolayı hiçbir korkusu ve vicdan azabı yoktur; Rıdvan, annesine ustasının sürekli evlerine girip çıkmasından dolayı çevresindeki insanların kendisiyle eğlendiğini söylediğinde kadın bu durumu sonra derece rahatlıkla karşılar. Nitekim kadının kendi oğlunun iç dünyasında yarattığı baskı, yasak ilişkisinin eşi Hurşit Efendi tarafından öğrenilmesine neden olur. Eşinden gördüğü şiddete rağmen suçunu itiraf etmeyen kadın, baba evine geri dönse de bir müddet sonra tekrar eşinin evine geri döner. Hurşit Efendi, henüz ceza almayacağını veya çok az bir ceza alacağını düşündüğü oğlunu yönlendirerek eşinin ölümüne sebep olur.

"Sedir Yaprağı" hikâyesinde çocuğun söylemleri/düşünceleri vasıtasıyla anlatılan olay örgüsünde annenin ihanetine şahit olan Rıdvan, annesi ile ustası arasındaki ilişkide dikkatini çeken noktaları yansıtırken başka bir düzlemde babanın planladığı cinayet örgüsü devreye girer. Cinayet, polise anlatılacak biçimde babanın kurgusundan oğula öğretilir. Hapishanede ise Rıdvan'ın zihninden geçenler her ne kadar annenin suçsuz

[829] Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 97-114.

olduğu düşüncesini çağrıştırsa da modern hikâyenin bir özelliği olarak anlatı örgüsündeki belirsizliği işaret eder. Tamamen tensel arzularla ahlak normları dışında aile evinde yabancı bir erkekle birliktelik yaşayan kadın, oğlunun elindeki silahtan çıkan kurşunla ölür.

4.4.8.Maddî ve Manevî Ölüm Olgusu Karşısında Kadınlar

Rasim Özdenören'in kent ve şehir hayatında modern yaşam biçimi algılarına sahip olan kadın karakterleri için ölüm maddî ve manevî iki ayrı boyuta sahip olan hem yıkıcı hem de yapıcı bir imgeye bürünür. Yalnız kalan veya tasavvufa yönelen kadın ve genç kızlar için ölüm manevî bir yücelme, içsel bir tecrübe ve yaşayış biçimine dönüşür. Bedeni/maddî ölüm ise karakterlerin bazen ruh sarsıntılarıyla karşıladıkları bir olgu bazen de kurtuluş yollarını işaret eden bir çıkış noktası olur.

"Tuhaf Şeyler"[830] hikâyesinde genç kız, manevî ölüm algısını ön plana çıkaran bir tavır sergiler. Durum ve olgular karşısında sergilediği tavırlarla insanî duyuş tarzının zıddı bir tavır alan genç kız, kendisiyle tanışmak ve yakınlaşmak isteyen delikanlıya kendini "ölüm" olarak tanımlar. Hikâye bağlamında değerlendirildiğinde genç kızın ölümcül benlik tanımıyla hem tasavvufî bir algı oluşturduğunu hem de ölüm kavramının soğuk ve itici algısına bürünerek kendisiyle erkek özne arasında aşılmaz bir mesafe oluşturduğunu düşünmek mümkündür.

"İskelet"[831] hikâyesinde Zehra, önce sevdiği delikanlıyı ve sonra teker teker tüm aile bireylerini kaybetmiştir. Sevdiği adam öldükten sonra yalnız kalmak, aşkını içinde yaşamak isteyen genç kız, eğitimine devam etmek ve ailesini kasaba yaşamından kurtarmak için şehirde çalışmaya gider fakat hep biraz daha para biriktirebilmek arzusuyla hem ailesini hem de hayatını erteler. Önce ağabeylerini ve en son babasını kaybeden Zehra, kendiyle yüzleşir. Zehra, ellili yaşlarında olmasına rağmen babasının varlığında kendini çocuk gibi hissederken babasının ölümüyle birlikte olgun bir kadın hatta yaşlı bir kadın olduğunu hisseder. Tüm kısmetlerini yaşının küçük olduğuna inandığı, henüz evlenmeye vaktinin olduğunu düşündüğü için reddetmiştir. Tüm aile bireylerinin ölümünden sonra sevmediği kasaba hayatına geri dönen Zehra, ölüm ve yalnızlık duyguları karşısında ümitsiz bir hayata sürüklenmez; geç kaldığını düşünse de

[830]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 47-51.
[831]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 71-81.

tasavvufa bağlanarak manevî bir dünyaya sığınır. Vecd hâlinde uykuyla uyanıklık arası bir atmosferde sevdiği delikanlının iskeletiyle karşılaşan Zehra, yıllardır içinde acısını ve aşkını taşıdığı delikanlıya sevgisinden bahseder ve onun ölümüyle artık "yaşayan bir ölü"ye dönüştüğünü ifade eder.

"Ölü"[832] hikâyesinde tasavvufî bağlantıları olan genç kız, ilk gençlik yıllarında neye ulaşmak istediğini bilmediği hâlde sürekli bir arayış peşindedir. Taşradan ayrılarak metropolde yaşamaya başladıktan sonra aradığı şeyin "tin" olduğunu tasavvuf vasıtasıyla idrak eden genç kız, tine ulaşma yolunun maddî varlığın yaşarken de bir ölüden ibaret olduğunun idrak edilmesiyle bulunabileceğini öğrenir. Ölüm, genç kızın bakış açısında tasavvufî bir algıya bürünen olumlu bir kavram olarak ön plana çıkar. İnsanın bedenî ve dünyevî arzularından kurtulması, bir anlamda bedenin ölümünü işaret ederken maddî varlığını aşılarak manevî varlığa ulaşılması da bedenî ölümle gerçekleşecektir. Hikâyede genç kızın bedenî ölümü toplum tarafından idrak edilen, kendini dışa vuran bir durum olarak ön plana çıkar. Bir ölü olduğu çevresi tarafından da dile getirilen genç kız, ölümün yüksek bir mertebe olduğunu düşünerek ölüm olgusuna olumlu ve manevî bir bakış açısıyla yaklaşır.

"Fırtına"[833] hikâyesinde ölüm, kadının aklî dengesini yitirecek kadar derin bir sarsıntı yaşamasına neden olur. Evlilik dışı bir birliktelikten bebek sahibi olan kadın, ailesinin ve çevresinin menfi tavırlarına maruz kalır ve bu tavırlar bebeğin ölümüyle sonuçlanır. Henüz dünyaya gelmeden kadının darp edilmesiyle ölen bebek, kadının ruh dünyasında derin sarsıntılara yol açar. Bebeğinin ölümünden sonra aklî dengesini kaybeden kadın, terkedilmiş bir köşkün tavan arasında bir bez bebeği kendi bebeğinin yerine koyarak ona annelik yapar.

"Gölge"[834] hikâyesinde Zeynep, tutkuyla bağlı olduğu sevgilisinin kendisini terk edip yakın arkadaşı olan başka bir kadınla evliliğinden sonra hastalıklı bir kişiliğe bürünür. Bir müddet sevdiği adamın evli olduğunu ve kendisiyle ilişkisini bitirdiğini kabullense de adamın ölüm haberiyle sarsılır ve hastalıklı kişiliği ön plana çıkar. Üçlü aşk ilişkisinde tercih edilmeyen kadın olarak hem gururu hem de duyguları incinmiş olan genç kız, erkek arkadaşının ölümünden sonra her yerde onun hayalini görür ve onunla konuşur. İkinci kadının yerini almak tutkusu hırsa dönüşen Zeynep'in sevdiği adamın

[832]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 83-88.
[833]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 57-60.
[834]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 61-72.

ölümünden sonra şizofren bir kişiliğe büründüğü tespit edilebilir. Nitekim sevdiği adamın tasavvur ettiği yönlendirmeleriyle hareket eden kadın, kendini adamın henüz doğmamış olan çocuğunun gerçek annesi olarak görür. Ölüm, Zeynep'in ruh dünyasında yıkıma neden olur.

"Gecenin Sesi"[835] hikâyesinde Nünü, hayatında iki defa şahit olduğu ölüm olgusu karşısında iki ayrı tavır sergiler. Annesini hiç tanımamış olan genç kadın, babasının kendisini hiçbir zaman bırakmayacağına inanır fakat henüz küçük bir yaştayken babasını da kaybeder. Babanın ölümü, genç kadının dünyasında terk edilmişlik ve ihanete uğramışlık duyguları uyandırır. Babanın ölümü genç kadının hayattaki en önemli dayanağını kaybetmesine neden olur. Kendinden kırk bir yaş büyük yaşlı bir adamın ikinci eşi olan kadın, eşinin kendisinden önce ve her an ölebileceğini düşünür ve geleceğini garantiye alabilmek için yaşlı adamın mirasından hak talep eder. Arzularını yerine getirmeden ölen yaşlı adamın ölüm haberi karşısında genç kadının duyarsız bir kişiliğe bürünmesi dikkati çeker; babanın ölümü karşısında duygusal yıkım yaşayan kadın, yaşlı eşinin ölümüne sadece kendi geleceği açısından kaygıyla yaklaşır.

"Hışırtı"[836] hikâyesinde Meryem adlı genç kız sahilde birkaç defa karşılaşıp arkadaşlık kurduğu kendinden yaşça olgun bir adamla birlikte olur. Bu birliktelikten bir çocuk sahibi olan Meryem, ruhi yıkım yaşar. Arayış içinde olan fakat ne aradığını bilmeyen genç kız, olgun adamla birlikteliğinden sonra pişmanlık ve umutsuzluk duygularıyla yaşama arzusunu kaybeder. Onurunun kırıldığını, bedeninin kirlendiğini düşünen kadın, yaşadığı ruhsal yıkımla intihar eder. Genç kadın için ölüm, utancının yok olmasını sağlayacak olan olumlu bir imgeye bürünür.

4.5.Aile ve Toplum Hayatında Çocuklar

Rasim Özdenören'in kent ve şehirlerdeki çocuk karakterleri, kırsal kesimdeki çocuk karakterler gibi aile hayatında yaşanan birtakım olumsuzluklardan etkilenirler. Ailede maddî ve manevî bir güç misyonu yüklenmeyen çocuk karakterler, aile içi çatışma, şiddet, ayrılık gibi çeşitli nedenlerle sarsıntı yaşar kimi zaman varlıklarıyla ailede bütünleştirici bir görev üstlenirler. Özdenören'in modern toplumdaki çocuk karakterleri, edilgen kişilikleriyle de ön plana çıkarlar. Ailenin veya toplumun yönlendirmeleriyle

[835]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 97-108.
[836]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 12-19.

hareket eden çocuk, henüz idrak edemediği eylem ve kavramların kurbanı olur. Kent ve şehir hayatında meşru bir aile kurumunda dünyaya gelen çocuklara toplumsal bakış açısının pozitif olmasına karşılık evlilik dışı ilişkiler neticesinde dünyaya gelen çocuklar negatif bir bakış açısıyla karşılanır. Çocuğun kimliğinin oluşumu aile hayatıyla sıkı bir ilişki içindedir. Aile hayatında sevgi ve ilgi görmeyen, şiddete maruz kalan çocuklar kimi zaman intihara eğilim gösterirlerken kimi zaman da geçmişin izleri kişiliklerinin oluşumunda olumsuz bir etki gösterir.

"Sedir Yaprağı"[837] hikâyesinde henüz silahlı suç işleyemeyecek ve ihanet kavramını idrak edemeyecek kadar küçük bir çocuk olan Rıdvan, babasının yönlendirmeleriyle hareket ederek öz annesini öldürmek zorunda kalır. Kenan adlı bir berberin yanında çırak olarak çalışan çocuk, ustasıyla annesi arasında onaylanmayan bir ilişki olduğunun farkındadır. Çocuk dikkatinden sunulan kesitlerde Rıdvan'ın ustasının tavırlarını her yönüyle dikkatle incelediği görülür. Çocuğun gözlemlerine dayanarak anlattığı ayrıntılarda sadece ustasının annesiyle olan ilişkisi değil arkadaş çevresinin bu ilişkiyi sezinleyip Rıdvan'ı dışlamaları da çocuğun iç dünyasında bir soru işareti ve olumsuz duygu oluşturur. Hikâyede anne tipinin çocuğun her şeyi sezinleyen tavırları karşısında son derece rahat hareket etmesi dikkat çekicidir.

Aile içinde çocuğun her şeyi görüp bildiği hâlde anne tarafından bastırılması ve bildiklerinin yalanlanması, iç dünyasında çöküş yaşamasına neden olur. Gerçekleri bildiği hâlde, bildiği her şey yalanlanan Rıdvan, ustasını evlerinde gördükten sonra anne ve babasına dükkâna gittiğini söyleyerek her sabah evden çıkıp kendisine gitmesi yasaklanan mekânlarda dolaşır. Bu durum, çocuğun iç dünyasında kaldıramadığı bir problemin olduğunu işaret eder. Annesine duyduğu güven yok olur; bu nedenle artık ona yalan söylemekten çekinmez. Aile hayatında güvensizlik ve ihanet hâkim olan çocuk, arkadaş çevresi tarafından da dışlanır ve hakarete maruz kalır. Hiçbir şeyden haberi olmayan babasına şahit olduğu her şeyi ve arkadaşlarından gördüğü muameleyi anlatan çocuk, babasının yönlendirmeleri sonucunda annesini öldürür.

Rıdvan, her ne kadar anne katili olsa da masum kişiliğiyle ön plana çıkar. İhanetin ne demek olduğunu henüz bilmediği bir yaşta annesinin ihanetiyle sarsılır ve yine henüz kendisine gitmesi yasaklanan yerlerde canavarların yaşadığına inanacak kadar çocuksu bir dünyaya sahipken katil olur. Rıdvan'ın hikâyesinin en trajik noktası, kuşlara

[837]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 97-114.

özenmesidir. Parmaklıklar arkasında hüküm giymeyi bekleyen çocuk, kuşların özgürlüğüne özenir.

"Cehennem"[838] hikâyesinde sevdiği adama çocukluğunu anlatan genç kızın mutsuz aile hayatı ön plana çıkar. Henüz çok küçük bir yaşta bilmediği bir nedenden dolayı annesini terk eden babası tarafından bir daha yüzünü hiç görmemek üzere annesinden koparılan çocuk, o an büyük bir sarsıntı yaşar. Bu ayrılış çocuğun dünyasında babasını olumsuz bir kişiliğe büründürürken yaşadığı ikinci büyük sarsıntı çocukluğunu cehenneme çevirir. Eşinden ayrıldıktan sonra ikinci defa evlilik yapan adam, küçük kızının ruh dünyasından habersizdir. Üvey anne modeli hem çocuğun dünyasında hem de evde huzursuzluk sembolü olarak ön plana çıkar. Oyun oynamasına dahi müdahale eden bir üvey anne, kendisini hiç düşünmeyen bir baba ile mutsuz bir ev atmosferinde çocukluğunu geçiren genç kız, henüz on altı yaşlarındayken evini terk ederek arkadaşının evinde yaşamaya başlar ve babası da dahil olmak üzere tüm aile bireylerinden uzaklaşır.

"Gecenin Sesi"[839] hikâyesinde yaşlı babası kendinden kırk bir yaş küçük bir kadınla yaşamaya başlayan on iki yaşlarındaki küçük çocuk, babasının yaşı dolayısıyla toplumdan dışlanırken babasının genç metresini de anne olarak kabul etmek istemez. Yetmiş yedi yaşındaki Dev'in on iki yaşında oğlunun olmasını imkânsız gören toplum, yaşlı adamın eşinin küçük oğlunu bir başkasıyla birlikteliğinden dünyaya getirdiğini düşünerek çocuğun dışlanmasına neden olurlar. Arkadaş çevresi çocuğu "piç", "fahişe tohumu" gibi ifadelerle aşağılayarak dışlarken babasının ikinci eşi/metresi olan Nünü çocuğu sahiplenmek, kendisini ona anne olarak benimsetebilmek ister. Her insanın sadece bir anne sahibi olabileceğini düşünen çocuk, Nünü'nün anaç yaklaşımlarını reddeder. Çocuğun aile hayatının bölünmüş olması dikkat çekicidir. Babasının dedesi yaşında olması çocuğun dünyasında çeşitli olumsuzluklara neden olduğu gibi yaşlı adamın Nünü ile olan birlikteliği de aile hayatını parçalar. Genç kadın her ne kadar çocuğa karşı ılımlı tavırlar sergilese de aile düzenini bozan kötücül bir kimliğe bürünür.

"Buzdan Volkan"[840] hikâyesinde kadın özne küçük yaşta aile içi şiddete tanık olur. Babasının her eve gelişinde kâbus atmosferi yaşayan çocuk sürekli annesinin şiddete maruz kalmasına şahit olur ve kendisi de sık sık şiddet görür. Babasından gördüğü şiddet sonrasında vücudunda oluşan morluklarla arkadaşlarının yanına gittiğinde mahcup olan,

[838]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 51-56.
[839]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 97-108.
[840]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 36-45.

kendini hesap vermek zorunda hisseden, aile hayatını anlatmasa da arkadaşlarının kuşkulu bakışlarıyla her şeyi anladıklarını düşünerek utanan küçük kız, çocukluk çağlarından itibaren soğuk, duygusuz bir kişilik geliştirmeyi öğrenmiştir. Çocukluk çağlarından itibaren babasından nefret eden genç kadın, intikam arzusu içindedir. Kendini ve felç olan babasını birer ölü, yaşadıkları evin odalarını ise tabut olarak adlandırır. İnsanlarla arasında kendi kimliğiyle aşılmaz bir engel oluşturan genç kadın, aile hayatındaki sevgisizliğin hem temsili hem de tepkisi olarak ön plana çıkar. Soğuk, sessiz ve itici görünümü hiçbir zaman sevgi ve şefkat görmemesinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

"Kumdan Temel"[841] hikâyesinde küçük Mine, parçalanmak üzere olan aile hayatında birleştirici bir rol oynar. Altı yaşındaki küçük kız, babasının annesine ihanet ettiğini bilmemektedir; fakat olgun kişiliğiyle annesinin anlatmaya çalıştığı birtakım gerçekleri anlar ve kabul eder. Dondurmasında küçük bir cüce gördüğünü anlatan küçük kızın hayal dünyası, eve dönen babanın kendisini affettirebilmesi için birleştirici bir rol oynar. Küçük kız gibi erkek özne de birkaç gündür ailesinden ayrı kaldığı sahil kasabasında bir cüce gördüğünü ifade eder. Nalan Barbarosoğlu, cücenin babanın sağ duyusunu işaret ettiğini ifade eder.[842] Baba kız cücenin varlığı hususunda adeta söz birliği yapmış gibidirler. Anne ve eş kimliğiyle ön plana çıkan kadın öznenin her ne kadar eşine olan öfkesi dinmese de aile hayatının dağılmasını istemediği için onu affeder.

"Deniz Feneri"[843] hikâyesinde genç kız yaşadığı umutsuzluk atmosferinde aile hayatıyla ön plana çıkar. Özne her ne kadar artık yetişkin bir kadın olsa da yaşadığı umutsuzluk ve intihar meylinin nedeni çocukluğunda kaybettiği annesi, sevgisini ve varlığını hissedemediği babasıdır. Küçük yaşta annesini kaybeden genç kız, anne şefkatinden mahrum geçen "yaslı" çocukluk günlerinde aya sığınmış, ay onu avutmuştur. Umutsuzluğuna ve kimsesizliğine çare bulamayan genç kızın çocukluğuna dönme arzusu dikkat çekicidir. Özne, yolculuğa çıkma kararı aldığında tek isteği babasının kendisine engel olmasıdır; fakat arzuladığı hiçbir engelle ve babasının kendisini sahiplenen tavrıyla karşılaşmaz. Yalnızlık ve boşluk duygularıyla tıpkı annesini kaybettiği çocukluk günlerinde olduğu gibi sığınmak için gökyüzünde ayı arar. Aktüel zamanda karanlık bir gecede deniz yolculuğuyla Amerika'ya giden genç kız, mutsuz çocukluğu ve kopuk aile

[841]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 123-132.
[842]Nalan Barbarosoğlu, "Dondurmadaki Cüce", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 55.
[843]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 13-15.

bağlarıyla bedbahttır. Genç kızın yolculuğunun aile hayatını terk etmek anlamına geldiği düşünülebilir.

"Şarapnel"[844] hikâyesinde çocuk, toplumsal eleştirinin bir parçasıdır. Elinde kavradığı bir şarapneli binaya fırlatırken zihninden geçenler, çocuğun gerçekleştirmek üzere olduğu saldırıya başkaları tarafından teşvik edildiğini gösterir. Çocuğun zihninden geçenler, savaş atmosferini yansıtır. "Binlerce kazazede"nin toplandığı bir istasyonda henüz dört yaşında olan küçük kız kardeşiyle yaşadığı zaman kesitini hatırlayan çocuk, elindeki şarapneli nereye fırlatacağını bilemez ve ani bir patlamayla ölür.

"Uçağın Arkasından Koştum"[845] hikâyesinde mekânın ve şartların çocuk arzularını cevap veremeyecek özellikte olması, çocuk dünyasının saf mutluluklarının uzaktan yaşamasına neden olur. Hikâyede çocuk özne, Rasim Özdenören'in biyografik özellikleriyle benzeşim gösteren yönleriyle ön plana çıkar. Anlatıcı özne Maraş'ta doğmuş ve çocukluk sürecini de orada yaşamıştır. Coğrafya ve şartlar, çocuk öznenin hayal dünyasının ve özlemlerinin genişlemesini sağlar. İkinci Dünya Savaşı yıllarında ilkokul birinci sınıf öğrencisi olan çocuk, o yıllarda Maraş'ta havalimanı bulunmadığı için hiç yakından uçak görmemiştir. Savaş uçağı ile yolcu uçağı arasındaki ayrımın ne olduğunu bile henüz bilmeyen çocuk özne, Maraş'a uçak geleceği haberini aldığında sevinir. Öğrenciler arasında uçağın Ahır Dağı civarındaki Arkbaşı'na ineceği söylentisiyle uçağı yakından görmek isteyen çocuk, uçaktan atılan bayram tebriklerinden birine sahip olduğu için mutlu olur. Uçağın ardından koşan çocuklar, uçağın gökyüzünde kaybolmasıyla birlikte mahzunlaşır ve bir gün bir uçağı yakından görebilmek, parmaklarıyla ona dokunmak arzusunu içlerinde taşırlar.

"Arınma"[846] hikâyesinde çocuk, aile hayatı veya toplumsal yaşamdaki yeriyle değil, dinî değerleri kavrayış biçimiyle ön plana çıkar. Yaz sıcağında abdest almak için caminin şadırvanına yönelir. Susamış olmasına rağmen oruçlu olduğu için su içemez. Çocuk, oruçluyken su içmenin yasak olduğu bilinciyle su içme ihtiyacı arasında bedenî varlığını keşfeder. Bedenini arındırmak için oruç tutmasının gerekli olduğunu düşünür.

"Hazan"[847] hikâyesinde henüz dokuz yaşındayken bir trafik kazasında ölen küçük çocuk, baba ile anlatıcı öznenin yıkımına neden olur. Anlatıcı özne, yaşadığı acıyı "hazan" ve "hüzün" izlekleriyle aktarır. Anı hikâye olarak değerlendirilebilecek olan bu

[844]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 23-25.
[845]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 35-37.
[846]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 73-74.
[847]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 96-98.

hikâyenin Rasim Özdenören'in ikizi Alaeddin Özdenören'in biyografisiyle bağlantılı olduğu düşünülebilir. Nitekim yazar, Alaeddin Özdenören'in dokuz yaşındaki oğlu Kerem'in bir trafik kazası sonucu hayatını kaybettiğini ve bu ölümün Alaeddin Özdenören'in dünyasında yıkım yarattığını ifade etmiştir.[848]

"Bayrama Giderken"[849] hikâyesinde küçük kız çocuğu Maraş'a gitmek için annesiyle birlikte çıktığı tren yolculuğunda heyecanlı ve sabırsız bir bekleyiş içindedir. Çocuksu hayal dünyası ve diyaloglarıyla ön plana çıkan küçük kızın dünyasında bayram sürekliliği arzulanan, mutluluk verici bir düşüncedir. Küçük kızın bayramları sevme nedeninin ölen babasının mezarının Maraş'ta olması olduğu söylenebilir. Babasının mezarını ziyarete giderken bayramlıklarını giyecektir. Bayram kavramının bu anlamda küçük çocuğun dünyasında babanın mezarına kavuşmak arzusunu çağrıştırdığı düşünülebilir.

"Çocukluğun Labirentinde"[850] hikâyesinde çocuk öznenin "oruç" kavramını kendi tecrübeleriyle idrak etmesi anlatılır. Çocuk öznenin adının R.Ö. olması dikkat çekicidir. Yazarın biyografisiyle bağdaştırılabilecek izlekler taşıyan hikâyede çocuk henüz beş altı yaşındadır. Bir Ramazan gününde oruç tutmak isteyen çocuk, kuşluk vaktinde bahçede gördüğü erikleri "ağzı sulanarak" seyreder. Dayanamayarak ninesinden erik ister. Orucunun bozulduğunun farkındadır. Nine ise "-Can eriği çocukların orucunu bozmaz" demiştir. Bu tecrübe, çocuğun ilk sınanmasıdır. Bu vesileyle "Allah'ı kandırmanın mümkün olmadığını" hisseder ve bir erik tanesiyle doyulmayacağını, orucun "bir ilke" olduğunu anlar.

[848]Rasim Özdenören, "Alaeddin Özdenören: 11. Ölümsüzlük Yıldönümü", *Yenişafak*, https://www.yenisafak.com/yazarlar/rasimozdenoren/alaeddin-ozdenoren-11-olumsuzluk-yildonumu-54511.
[849]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 151-153.
[850]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 192-195.

5.RASİM ÖZDENÖREN'İN HİKÂYELERİNDE TEMA VE İZLEKLER

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde tema ve izlekler yazarın fikirlerinin hikâyelerine yansıması bağlamında değerlendirilmesi gereken önemli unsurlardır. Yazarın denemelerinde ele aldığı sosyal, ferdî, psikolojik, felsefî, dinî ve tasavvufî düşüncelerin yansımalarını hikâyelerindeki bazı temalar ve bu temalar bağlamında oluşturduğu izleklerde tespit etmek mümkündür. Sanatının merkezine insanı yerleştirmiş olan Rasim Özdenören'in hikâyelerinde tema ve izlekler hem Türk toplumunun çeşitli sorunsallarını hem de kültürel kodlarını yansıtır. Yazarın hikâyelerinde yer alan temalar, denemelerinde düşüncelerini bildirdiği konulardan ayrı değildir. Nitekim yazar, Cahit Zarifoğlu ile yaptığı bir söyleşide denemelerinde yer alan fikirlerinin hikâyelerinde yansıma alanı bulduğunu şu cümlelerle ifade etmiştir:

> "**Ahmet Sağlam:*** Sizi bugüne kadar bir hikâye yazarı olarak ve genellikle hep edebiyat konuları çevresinde düşünen biri olarak görmeye alıştığımız için bu yazılarınızın bizi şaşırttığını söyleyeceğim.
>
> **Rasim Özdenören:** Biliyorum. Genellikle bir hikâye yazarının hayâlât ile meşgul olduğu sanılır. Oysa dikkatli bir göz, bizim hikâyelerimizde de, başka ölçüler ve değerlendirmeler içinde, burada yazdıklarımızdan farklı bir şey söylemediğimizi tespit eder sanırım."[851]

İnsanın hayatının merkezinde yer alan ferdî ve sosyal meseleler, kurgusal eserde yazarın fikrî bakış açısından ayrı bir yönelim göstermez. Dolayısıyla Rasim Özdenören'in de eserlerini yazarın "dünya görüşü ve hayata bakış açısıyla değerlendirmek gerekmektedir."[852] Rasim Özdenören'in hikâyelerinde rüya, aşk, ölüm, çatışma gibi kaynağını insan hayatından alan sosyal ve ferdî temaların yazarın denemelerinde fikrî bağlamda ön plana çıktığı ve yazarın bu kavramlar hakkında düşüncelerini çeşitli cepheleriyle kurgusal düzleme aktardığı görülmektedir.

5.1.Rüya

Rüya, insan bilincinin derinliklerindeki arzu, korku ve ihtiyaçların ön plana çıktığı bilinçdışı bir düzlemdir. İslam dini ve tasavvufunda rüya yol gösterici ve uyarıcı bir niteliğe sahiptir; bir niyetin hayır ya da şer olduğuna dair yol gösterici olan "istihâre" bu çeşit rüyalara örnektir. İslam inancına göre rüya "rahmani" ve "şeytani" olarak iki kısma

---

*Bu metindeki vurgular, kaynak metne aittir.
[851]Rasim Özdenören, "İki Dünya", *İki Dünya,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 16.
[852]Firdevs Canbaz Yumuşak, "Rasim Özdenören ve Öykücülüğü", *Turkish Studies,* C. 6, S. 2, Ankara 2012, s. 1283.

ayrılır. Rahmani rüyalar, insan için müjdeleyici, doğru yol gösterici ve haber verici rüyalar olarak nitelendirilirken şeytani rüyalar insanın bilinçaltının, bastırılmış duygularının ve kâbuslarının ön plana çıktığı rüyalardır. Nitekim, Kur'ân-ı Kerîm ve diğer kutsal kitaplar da rüyaların önemini ortaya koymaktadır.[853] Rüyanın tasavvufta da çeşitli anlamları bulunmaktadır. Rüya tabiri tasavvufta misal âlemi denilen nurani âleme ait ilimlerden sayılmakta ve Hz. Yakup (a.s) ile Hz. Yusuf (a.s) rüya tabiri ilminin piri kabul edilmektedir.[854] Rüyaların yorumu maddî âlemdeki tezahür edecek olanların yanı sıra tasavvuf yolundaki sâlikin mertebelerini de işaret eder.

Rüya yorumlamak ve rüya yorumlatmak, eski çağlardan beri insanoğlunun merak ettiği hususlardan biridir. Rüyada görülen olaylar kadar çeşitli izlekler ve semboller de rüya yorumunda etkilidir. Rüyanın yoruma göre gerçekleşeceği düşüncesi, rüyayı görene ve rüya yorumcusuna önemli görevler yükler.[855] Rüyayı iyiye ve hayra yormak ya da sembolik unsurlardan yola çıkarak doğru anlama ulaşmak bunlardan bazılarıdır.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde rüya izleği, öznenin fizikî âlemden metafizik bir boyuta yükselmesinde bir vasıta, gerçek ile düşün bileşmesinden doğan gerilimi yansıtmada işlevsel bir araç, korkuyu, uyarıyı, müjde ve işareti simgeleyen bir semboldür. Hikâye kişilerinin yaşadıkları büyük sarsıntıların bilinçaltı yansımaları rüya vasıtasıyla ön plana çıkarken rüya düzleminden bilinç düzlemine geçişte yaşanan tecrübe, değişimi ve ruhsal dönüşümü sağlar. Özdenören'in hikâyelerinde rüya izleği psikolojik, tasavvufî ve sembolik özellikleriyle ön plana çıkar. Korku, gerilim ve sarsıntı gibi öznenin bilincini etkileyen duygular nesnel gerçeklik ile rüya gerçekliğinin iç içe geçmesini sağlar; gerçeklik duygusu ile düş birbirinden ayırt edilemez hâle gelir.

Rasim Özdenören, "rüya" kavramının bireysel bir yaşantı olmayıp başkalarının varlığına ve bireyler arası münasebete bağlı olduğunu düşünür.[856] Rüyanın bireyin tek başına yaşadığı bir tecrübe olsa da bu tecrübenin meydana gelişinde etkili olan yaşantılar, rüyayı tek başına yaşanan bir tecrübe olmaktan ayırır. Nitekim öznenin gördüğü düşü bir başkasıyla paylaşımı, rüyanın bireyselliğini (özelliğini) yok eder. Özdenören'e göre rüya

[853]Rüya ve Kur'ân-ı Kerîm'de peygamberlerin gördüğü rüyaların gerçekleşmesi ve rüya doğrultusunda harekete geçişleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. İlyas Çelebi, "Rüya", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 35., TDV Yayınları, İstanbul 2008, s. 306-309.
[854]Osman Nuri Küçük, "Muhyiddîn İbnü'l-Arabî'ye Göre Rüya ve Tabiri", *Marife,* C. 14, S. 3, Kış 2014, s. 32.
[855]Yusuf Has Hacib, *Kutadgu Bilig*'de rüyanın yorumlandığı gibi gerçekleşeceğini şu cümlelerle vurgular: "Niçin kendi kendine fena densiz (tengsiz) yoruyorsun? Ey gönlüne, nefsine hâkim (örüg)! Rüyayı nasıl yorarsan öyle çıkar...", "Rüya yorumcusu (tüş yorgucı), düşü iyi yorarsa; rüya hep iyi gelir, (insan da) sevinir..."Bkz. Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar),* C.II, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1995, s. 576-577.
[856]Rasim Özdenören, "Alınganlık, Rüya ve Kibir", *Ben ve Hayat ve Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 96.

zorunlu olarak başkasına anlatılmalıdır; çünkü anlatılmayan rüya, insani düzlemde yok sayılır.[857] Rüyanın anlatılması, onun yorumlanmasını da beraberinde getirir. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde rüya izleği, öznenin yaşadığı bir tecrübe olarak ön plana çıkarken rüyanın aktarımında kapalı ifadelere yer verilmez; rüya, tüm ayrıntılarıyla anlatılır. Kurgusal kişilerin rüyaları kendi söylemlerinden aktarılmasa da rüyanın anlatıcı tarafından tüm sembolik işaretleriyle yansıtılması, karakter-rüya-okur ilişkisinde bireysel olan rüyayı "insanî düzleme" ulaştırır. Özdenören'in hikâyelerinde rüya izleği kurguyu etkileyen sezdirici işlevsel yönleriyle ön plana çıkar.

"Sabah" hikâyesinde rüya, bilinçdışı düzlemden bilinç eşiğine geçişte eşyanın ve mekânın boyut değiştirmesiyle ön plana çıkar. "Mistiklik merdivenini kayarcasına aşırtan gizli bir kuvvet"[858] vasıtasıyla eşyanın ve mekânın maddî boyutundan metafizik boyuta ulaşan özne, rüya düzleminde aşkınlığı yaşar. Hikâyede rüya, insan ruhunu duvarlarla çevrili nesnel mekânın ötesine taşıyan bir işleve sahiptir. Nitekim özne, bilinç düzeyine ulaştığında eşyadaki değişimi fark ederek yaşadığı metafizik tecrübeyi vurgular.

"Eskiyen" hikâyesinde de rüya, anlatıcı öznenin mekânın ve eşyanın ötesine geçişini sağlar. Sobası tüten evde odayı kaplayan duman, mekânda gizemli bir atmosfer yaratır ve bilinçdışı düzleme geçen anlatıcı özne, "bilinmez bir ülkeye" yolculuk eder.[859] Eşyanın ve mekânın nesnel gerçekliğini yitirerek hareket edişiyle birlikte özne de masalsı bir yolculuğa uzanır.

Sigmund Freud düşleri bir isteğin ve bir korkunun doyurulması, bir düşünme ve bir anıyı yeniden üretme olarak tanımlar.[860] Rasim Özdenören'in hikâyelerinde "rüya" izleği korkuyu tetikleyici ve bireyi korkularıyla yüzleştirici bir işleve de sahiptir. Rüya atmosferi, kişilerin bilinçaltına ittikleri yaşantıları ön plana çıkarır. Kişilerin yaşadıkları sarsıntılar ya da psikolojik durumlar, rüya atmosferinde belirginleşir.

"Profil" hikâyesinde düş ile gerçeğin iç içe geçmesinden doğan korku ve çözülme atmosferi söz konusudur. Biri(leri)nden kaçan hikâye kişisi, tren yolculuğuyla akşam vakti ulaştığı istasyonun konukevinde uykuya dalar. Hikâyede rüya izleği bilinçaltına itilen konağın anlatıldığı "II Düş" ve ölümün sembolü olan İlyas'ın söylemlerini kapsayan "III İlyas Konuşuyor" bölümlerinde anlatıcı öznenin bilinçaltını yansıtan

[857]Rasim Özdenören, "Alınganlık, Rüya ve Kibir", *Ben ve Hayat ve Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 96.
[858]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 7.
[859]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 64.
[860]Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu I,* (çev. Emre Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul 1996, s. 175.

özellikleriyle ön plana çıkar. Rüyanın konağın anlatımını kapsayan "II Düş"[861] bölümünde öznenin uykuyla uyanıklık arasında olduğu ifade edilerek düş ile gerçeğin iç içe geçmesi sağlanır. Anlatıcı öznenin konağa dair nitelemeleri, mekânın bilinçaltında olumlu bir imge, aşina olunan bir yer olduğunu sezdirse de söylemler vasıtasıyla konağın bilinçaltına itilmiş, unutulmuş bir mekân olduğunu vurgular.

"III İlyas Konuşuyor"[862] bölümünde anlatıcı öznenin söylemleri yerini düşsel bir karakter olan İlyas'ın söylemlerine bırakır. Rüyanın bu bölümünde, ölmeye karar veren İlyas'ın mekândan, eşyadan ve varlıktan kendini zamanla nasıl soyutladığı anlatılır. İlyas'ın söylemleri, kaçış psikolojisiyle yola çıkan öznenin hem geçmişte yaşadığı bir ölüm tecrübesini yansıtır hem de kaçış duygusundaki gerilimi arttırır. "V Düşün Sonu"[863] bölümünde ise düş ile gerçek, trenin kaçışı ve mekân algısıyla birleşir. Düşsel karakterin yönlendirmeleriyle harekete geçen anlatıcı öznenin İlyas'ın işaret ettiği karanlık noktaya doğru koşuşu, gerilimi doruk noktasına ulaşır.

"Ölünün Odaları"[864] hikâyesinde özne, yaşadığı sancılı ve sarsıntılı dönemden sonra rüya vasıtasıyla ruhsal ve zihinsel bir çözülüş yaşar. İdris'in ölüm ve ötesine dair okuduğu bir kitabın bilinçaltında oluşturduğu korku, babanın ölümüyle birleşerek rüya düzleminde açığa çıkar. Hikâye kişisi, henüz küçük bir çocukken annesini ve bir gün önce de babasını kaybetmiştir. Babasının hastalık süreci boyunca yaşadığı acıların İdris'in dünyasında yarattığı sarsıntıların rüya atmosferine yansımaları, bilincinin çözülmesini, korkularının ve acılarının açığa çıkmasını sağlar. Ölüm gerçeğiyle bir kere daha yüzleştikten sonra toplumsal hayata adapte olmakta zorluk çeken İdris'in uyku ile uyanıklık arasında yaşadığı metafizik gerilim, tasavvufî izlekleriyle de ön plana çıkar. Rüyada görülen "mide", hem babanın hastalığını hem de nefsi ve günahları temsil eden bir sembol olarak kullanılır. "Ölünün Odaları" hikâyesinde rüya, öznenin bilinçaltının, korkularının açığa çıkmasını ve hayata tekrar adapte olmasını sağlayan yapıcı bir işleve sahiptir.

"Kundak" hikâyesinde rüya izleği, "şeytani" olarak adlandırılabilecek nitelikleriyle ön plana çıkar. Hikâyenin benliği parçalanmış öznesi daima içinde bir vesveseyle yaşar; "dilsiz adam" olarak nitelediği şeytan imgesinin yönlendirmesiyle hareket eden öznenin gördüğü kâbuslarla istasyon binasını yakma eylemi rüya atmosferiyle birleşir. Rasim

[861]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 35-36.
[862]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 36-38.
[863]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 39-40.
[864]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 7-16.

Özdenören, *Yüzler* adlı eserinde düşünsel bir görünüm olarak şeytanın yüzünü "fısıltı" ile tanımlar:

> "Fısıltı, gerçi onu duyması gerekenlerce duyulur, ancak içeriği ancak onu anlaması gerekenler tarafından anlaşılır olur. Fısıltıdan bir anlam çıkartması gerekemeyen için ne o fısıltı duyulur, ne de onun içeriği ortaya çıkartılsa taşıdığı anlam anlaşılabilir. [...] Fısıltı, kendini anlamlandıracak kulağa değil de herhangi bir kulağa erişse, o kulak o fısıltıyı işitmekten hali kalmaz, fakat fısıltının içeriğinin anlaşılması akim kalır."[865]

Fısıltı, derin anlamıyla vesveseyi işaret eder. Rasim Özdenören'in gaipten gelen şeytani ses hakkındaki düşünceleri, "Kundak" hikâyesinde öznenin iç dünyasında belirir. Hikâyede "vesvese", edebî bir söyleyiş biçimiyle, "dilsiz adam" kavramıyla açıklanır. Öznenin dünyasına hâkim olan ve benliğini parçalayarak onu hiçliğe sürükleyen şeytan/fısıltı imgesi, rüya atmosferinde kâbus olarak ön plana çıkar. Hikâyenin günlük tekniğiyle kaleme alınan kısmında, gerçek ile düşün iç içe geçmesi, öznenin günlük hayattaki eylemleri ile kâbus görüntülerinin birleşmesiyle sağlanır.[866] "Dilsiz bir konuşma"/bir fısıltı olarak öznenin ruhunda sarsıntı yaratan şeytani ses, uyur gezer olduğu anlaşılan özneyi harekete geçirerek istasyon binasını yakmasına neden olur; fakat hikâyenin sonunda eylemin düş veya gerçek düzleminde meydana geldiği belirsizleşir. "Kundak" hikâyesinde rüya izleği, öznenin gerçek algısını etkileyen, gerçekle iç içe geçerek kişiyi bilinç düzleminden ayıran ve hiçliğe sürükleyen yıkıcı özelliklere sahiptir.

"Ay Doğarken Geceleri" hikâyesinde rüya, Durdu'nun bilinçaltındaki korkularının ön plana çıktığı düzlemdir. Mahalle arkadaşlarının Seyit'in ablasını sevdiği hakkındaki söylemleri Durdu'yu öfkelendirir. Rüya, Durdu'nun gün içinde yaşadığı kıskançlık ve öfke duygularının uyku düzleminde ön plana çıkmasını sağlar.[867] Herkesin ablasına laf attığını, arkadaşı Muzaffer'in ablası için kendine para teklif ettiğini gören Durdu'nun şiddet eğilimi de rüya vasıtasıyla açığa çıkar.

"Aile" hikâyesinde düş izleği hem somut yönüyle hem de geniş anlamıyla vurgulanır. Geleceğe dair hiçbir hayali olmayan aile bireylerinin bir gününün anlatıldığı hikâyede arzuların dışavurumu olarak düş, büyükanne vasıtasıyla ön plana çıkar. Yıllar önce oğullarını toprağa veren kadın, elinde tespihiyle uyuklarken oğullarının cennete girdiklerini ve kendisine şefaat ettiklerini görür. Cennet atmosferinde evlatlarıyla bir arada olan kadın, çocuklarının henüz küçük, kendinin ise genç olduğu dönemlere geri

[865]Rasim Özdenören, "Fısıltı: Şeytanın Yüzü", *Yüzler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 87.
[866]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 104-105.
[867]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 154.

döner.[868] Büyükannenin düşleri, arzuların bilinçdışı düzlemdeki yansımalarını işaret ederken Nur Gelin ile Gelin Bacı'nın düş görmek hakkındaki söylemleri düşünsel anlamda dikkat çekicidir.

"İskelet" hikâyesinde de rüya, arzuların bilinçdışı düzlemde ön plana çıkmasını sağlar. Yıllar önce sevdiği adamın ölümüyle sarsılan Zehra, şehirde çalışmaya gittikten sonra zamanla tüm aile bireylerini de teker teker kaybeder. Zehra, geçkin bir kız olarak köydeki baba evine geri döner ve tek başına yaşamaya başlar. Yıllarca kimseyle evlenme teşebbüsünde bulunmayıp sevdiği adamın yasını unutmayan Zehra'nın sevgiliye kavuşma arzusu rüya düzleminde açığa çıkar. Tarikat öğretilerini yerine getirmek amacıyla gece vakti yıkanmak için suyun ısınmasını bekleyen Zehra'nın kendinden geçiş/trans hâlinde yaşadığı metafizik tecrübe dikkat çekicidir; evin kapısını çalan iskelet, Zehra ile konuşur ve aynada yansıyan görüntüsüyle birleşerek onunla yek vücut olur.[869] Canlı bedenin iskeletle birleşimi hem Zehra'nın ömür boyu unutamadığı sevgili ile bütünleşmesini hem de kendisinin de artık yaşayan bir ölü olduğunu işaret eder.

"Boyalı Ölü" hikâyesinde rüya izleği tasavvufî boyutlarıyla ön plana çıkar. Tasavvufî bağlantıları olan hikâye kişisi, "baygınlık" olarak nitelenen ruhi bir tecrübe yaşar. Bilinçdışı düzlemde ön plana çıkan rüya, "kadın", "saçlardan yapılma kamçı", "ak ve saydam avuç" izlekleriyle tasavvufî anlam iletileri taşır.[870] Öznenin bilinçdışı düzlemde yaşadığı tecrübe, kimi tasavvufî öğretilerdeki "rüya yoluyla eğitilme" metodunu imler.

"Ölü" hikâyesinde de rüya izleği tasavvufî tecrübenin yansıma alanı olarak ön plana çıkar. Genç kadın, çocukluğundan beri evinden her uzaklaştığında mistik bir güç tarafından Doğu'ya çekilir. Hikâye kişisinin gezdiği mekânlar, düşsel bir yolculuğun izlenimleridir.[871] Düşsel ve nesnel mekânlarda "mezar" ve "tabut" izlekleri dikkati çeker. Rasim Özdenören bir yazısında tavan arasındaki odaların güneş ışıklarından uzak olduğu için tabuta benzetildiklerini ifade eder.[872] Nitekim, genç kadının da ölüm uykusu ve kıyamet rüyalarını tecrübe ettiği yer, "tabut" olarak nitelendirilen tavan arasıdır. Tasavvufun "ölmeden önce ölmek" düsturunu dış görünümüyle de temsil eden hikâye kişisi, hasta yatağında "sûr"un sesini işitir. Rüya düzlemi olarak adlandırılabilecek olan

[868]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 35.
[869]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 79-81.
[870]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 57.
[871]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 84.
[872]Rasim Özdenören, "Tavanarası, varoş, banliyö", *Kent İlişkileri,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 150.

boyutta, kıyametin kopuşuna tüm ayrıntılarıyla tanık olur. Uyku düzleminden bilinç düzlemine geçtikten sonra tekrar "ölüm uykusu"na yatar.[873]

"Yırtılma"[874] hikâyesinde de rüya, tasavvufî bir durum olan "cezbe" hâli vasıtasıyla ön plana çıkar. Hikâye kişisinin bilinçaltındaki ölüm ve kıyamet düşünceleri, "rüya" izleğiyle belirginleşir. Rabıta hâlinde olan hikâye kişisi bilinçdışı bir düzleme geçer; ölüm, hesap günü ve kıyamet sahneleri bir cezbe durumu olarak yansıtılır.

Kuyu hikâyesinde rüya, üç ayrı yönüyle ön plana çıkar. Birinci tecrübeyi Yusuf'un Züleyha ile "günah" sayılan birlikteliğinden sonra gördüğü rüya oluşturur. Bu rüya, taşıdığı izlekler bakımından hem uyarıcı hem de yol göstericidir. Özdenören'in diğer hikâyelerinde tespit edildiği gibi bu hikâyesinde de rüya, aşkınlık boyutunda ön plana çıkar; burçlar arasında gezinen karakter "aslan dönencesi" önünde "mürşid-i kâmil" olarak yorumlanabilecek bir şahsiyetin önünde durur. "Kadın saçından örülmüş kırbaç", "köpek" ve "zaman" kavramları, karakterin tasavvufî terbiyeden geçerek olgunluğa ulaşmak için zamanı olduğunu imler.[875] Eserdeki birinci rüya izleği, tasavvufî sembolleriyle yol gösterici, haber verici bir işleve sahipken, rüyanın devamında görülen vadi, tüm unsurlarıyla günah ve cehennem imgesini oluşturur ve uyarıcı bir işleve sahiptir. Hikâyede ikinci rüya izleğini ise Yusuf'un mezarlıkta uykuya dalma süreci oluşturur; bu düzlemde "rüya" olarak nitelenebilecek unsurlardan ziyade karakterin geçmiş yaşantısı ve iç dünyası ön plana çıkar.

Rasim Özdenören rüyanın "sahih" olup olmayışının önemli olduğunu vurgular. Özdenören'e göre rüyanın işaret ettiği anlam önemlidir ve bu anlam ancak anlatıldığında açığa çıkar.[876] Rüyadaki anlam, izlekler çevresinde açığa çıkarılabilecek bir bütünü ifade eder. Bu bütün, öznenin bilincinden başka bir bilince aktarıldığında yorumsal bir gerçeklik meydana gelir. *Kuyu* hikâyesinde anlatılan ve yorumlanan rüya izleğini karakterin mürşid-i kâmile bağlanıp tövbenin gereklerini yerine getirdiğinde gördüğü rüya oluşturur. Nitekim Özdenören hikâyede de önemli olanın düş değil düşün yorumu olduğunu vurgular ve kurguda, Yusuf'un tövbe ettikten sonra gördüğü düşün yorumlanmasını sağlar.[877] Düş yorumuna göre eski mahalle ve eski ev tasavvuf, kapıya

[873]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 87-88.
[874]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 60-64.
[875]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 41-42.
[876]Rasim Özdenören, "Rüya Görüyorum Öyleyse İnsanım", *Ben ve Hayat ve Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 99.
[877]Rasim Özdenören, *Kuyu,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 104.

dayanan üç düşman ise dünya sevgisi, nefis ve şeytandır. Düşün yorumu, karakterin olgunluğa ulaşmasında bir mertebe ve müjdeleyici işlevi görür.

5.2.Aşk

Aşk, genel bir ifadeyle sevginin yoğunlaşmış biçimidir. İçsel bir tecrübe olarak nitelendirilebilecek olan aşk, insana özgü oluşuyla özel ve öznel bir duygudur. Aşk, "âşık", "mâşuk", "rakip" gibi elemanlardan oluşan ve bu elemanların birbirleriyle ilişkileriyle şekillenen bir fenomendir.[878] Rasim Özdenören'in hikâyelerinde aşk teması, yazarın düşünceleriyle sıkı bir ilişki içindedir. Yazar, aşk hakkındaki düşüncelerini *Aşkın Diyalektiği* adlı eserinde sistematik bir düzenle açıklar. Necip Tosun, yazarın *Hışırtı* ve *Toz* adlı eserlerindeki aşk yaklaşımının *Aşkın Diyalektiği* adlı eserinin bir "yansıması gibi" olduğunu ifade eder.[879] Yazarın aşk hakkındaki düşünce sistematiğini diğer eserlerindeki hikâyelerinde de farklı cepheleriyle tespit etmek mümkündür. Özdenören'in aşk kavramı etrafındaki düşünceleri genel olarak, seven ve sevilen arasında beşerî olandan ilâhî olana uzanan aşk, seven ve sevilen arasında duygunun doğası gereği oluşan kıskançlık, kavuşma arzusu ve aşkın doğasını oluşturan sistematik etrafında toplanır.

İçsel bir tecrübeyi işaret eden aşk duygusu, yazarın hikâyelerinde beşerî düzlemde kalmaz; insanın yaratılış sebebi olan kutsal amaca uzanan yönleriyle ön plana çıkar. Özdenören'in hikâyelerinde aşk, öznelerin benliklerini ehlileştirerek manevî anlamda olgunlaşmalarını sağlar.[880] Aşkın, "benlik" duygusunu sevilenin şahsında eritmek olduğunu vurgulayan yazar, sevginin temelini ilâhi kaynakta bulmakta ve bu düşüncesini Arabî'nin metodunda da önemli bir yer tutan "ayna olmak" düşüncesiyle açıklamaktadır.[881] Bu düşünce, yazarın birçok hikâyesinde aşk duygusunu yaşayan öznelerin "ben benim", "ben senim" ve "sen osun" gibi ifadeleriyle vurgulanır.

Rasim Özdenören aşkı kalbin "kendi nesnesine ulaşma çabası" olarak tanımlar. Kalbin yönelmesi gereken asıl hakikatin ilâhi aşk olduğunu vurgulayan Özdenören'in hikâyelerinde beşerî aşk ilâhî aşka ulaşmada bazen bir vasıtadır. Yazar, aşkın cinsellikle de yakından ilgili olduğunu ifade ederek bu yönüyle aşkın diğer sevgi çeşitlerinden farklı

[878]Şaban Sağlık, "'Aşkın Diyalektiği', 'Kuyu' ve 'Toz' Penceresinden Rasim Özdenören'in Aşka Bakışı, *Kafdağı,* S. 60, 1/2006, s.126.
[879]Necip Tosun, "Rasim Özdenören'in Düşüncesinde Kadın ve Aşk", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 301-302.
[880]Didem Deliklitaş, *Rasim Özdenören'de İnsan,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2008, s. 58.
[881]Rasim Özdenören, "Aynaya Dönüşen Eşya", *Aşkın Diyalektiği,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 31-34.

bir his olduğunu ifade eder.[882] Nitekim, yazarın bazı hikâyelerinde aşkın cinsel çağrışımlarıyla ön plana çıktığı tespit edilebilir. Özdenören'in aşkın doğasında barındırdığı kıskançlık, vuslat düşüncesi, kusurların meziyete dönüşmesi, seven ile sevilenin durumu gibi özelliklere dair düşüncelerinin hikâyelerinin temalarında çeşitli yönleriyle yansıma alanı bulduğu görülmektedir.

"Toz" hikâyesinde aşk, sevgili olduğu işaret edilen sesin Havva adlı genç kıza söylediği "Sevilen sevdirmezse, seven sevemez. [...] "Aslolan elbette sevilendir"[883] cümleleriyle yansıtılır. Erkek öznenin bu söylemleri, Rasim Özdenören'in seven ve sevilen diyalektiğiyle sıkı bir ilişki içindedir.[884] Yazar, aşk ilişkisinde mâşukun edilgen değil, etken bir konumda olduğunu düşünür.[885] Sevgi, sevilenin talebiyle gerçekleşen bir olgudur. Hikâyede erkek öznenin aşk hakkındaki düşünceleri, maddî aşktan manevî aşka dönüşür; seven-sevilen diyalektiği, kâinatın yaratılışının özündeki aşkla açıklanır.

"Tipi" hikâyesinde de aşk, Rasim Özdenören'in "kıskançlık" kavramı hakkındaki düşüncelerini yansıtır. Özdenöre'e göre sevgi ve kıskançlık sevilenin kalbinde hâsıl olan duygulardır; sevilen, kendini sevdirmek istediği için sevilir ve sevenin tüm sevgisini kendinde toplamak ister.[886] Süheyla, kendinden yaşça küçük olan eşi tarafından aldatıldığına dair birtakım duyumlar alır, kıskançlığa kapılarak huzursuz olur. Süheyla'nın içinde bulunduğu durum, seven ve sevilenin konumlarını yer değiştirmesiyle açıklanır.[887] Sevilmek isteyen kadının eşinin sevgisinin sadece kendine yöneltilmesini arzulaması, Özdenören'in düşüncelerini yansıtması bakımından dikkati çeker.

"Koşmak"[888] hikâyesinde de aşk, sevilen kadının sevgiyi daha çok kendine yöneltme arzusu etrafında kurgulanır. Aşkın yalnızca verişten ibaret olduğunu vurgulayan Özdenören, insanın nihâi noktada sevgiliye verebileceği son şeyin kendi hayatı olduğunu ifade eder.[889] Kadın-erkek ilişkisinde ilginin daima kendi üzerinde

[882]Rasim Özdenören, "Aşkın Neliği", *Aşkın Diyalektiği,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 49.
[883]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 10.
[884]Yazarın denemelerindeki fikirleriyle hikâyeleri arasında benzeşim bulunsa da hikâyelerin fikirlerin sistematik bir yansıma alanı olduğu söylenemez. Nitekim Özdenören de denemeleri ile hikâyeleri arasındaki münasebeti şu cümlelerle açıklar: "[...] Şimdi, denemeler de hikâyeler de neticede aynı insanın meydana getirdiği bir değerdir. Fakat ben şunu çok kesin bir şekilde söyleyeyim ki ben hikâyeye, denemelerdeki fikirlerimin ispatı sadedinde, veya o fikirlerin bir de hikâye diliyle ifade edilmiş olması için yaklaşmadım. Hikâyeleri, bunun için kaleme aldığımı söyleyemem." Bkz. Kamuran Eronat, *Türk Hikâyeciliği ve Rasim Özdenören,* Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ 1995, s. 39.
[885]Rasim Özdenören, "Maşukun Durumu", *Aşkın Diyalektiği,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 61-62.
[886]Rasim Özdenören, "Aşk ve Hukuk", *Aşkın Diyalektiği,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 112.
[887]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 141-142.
[888]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 20-22.
[889]Rasim Özdenören, "Aşk ve Ölüm Arasında", *Aşkın Diyalektiği,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 211.

yoğunlaşmasını isteyen, fakat hiçbir şekilde kendisinden ödün vermeye tahammül edemeyen özne, aşkın doğasına karşı çıkar.

"Çalılıkta Yanan Ateş"[890] hikâyesinde de aşkın beşerî boyutu, ilâhî boyutunu işaret eder niteliktedir. Yıllar önce ayrılıp farklı kişilerle evlenen kadın ve erkeğin buluşması, Hz. Musa (a.s) ile Tanrı'nın görüşmesini çağrıştırır nitelikte kurgulanmıştır. Rasim Özdenören, aşkın kavuşma arzusu ve mutluluğun imkânsızlığından doğduğunu ifade eder.[891] Hikâyede de on yedi yıldır birbirinden uzak yaşayan âşıkların kavuşma arzusu, aşk duygusunu güçlendirir; erkek öznenin kadını görme arzusu Hz. Musa (a.s)'nın Tanrı'yı görmek için yalvarmasıyla bağdaştırılır.

"Mevsim Sonu" hikâyesinde aşk, ilâhî olanı imler. Genç kızı nesneler ve kişiler arasındaki yalıtılmış olan benliğini bulmaya davet eden ses, ona çıkış noktası olarak kendini kuşatan her şeyden sıyrılmasını söyler. Sevdiği insanlardan ayrılmayı göze alamayan genç kızın durumu tasavvufî literatürün "mâsiva" kavramını çağrıştırırken gizemli sesin "bunlardan vazgeçmeyeceksen benden vazgeçmek zorunda kalacaksın!"[892] cümlesi, maddî aşktan manevî aşka geçişi, vahdeti çağrıştırır.

"Bir Kapının Önünde"[893] ve "Okaliptüs"[894] hikâyelerinde tasavvufa yönelen öznelerin görmeyi arzu ettikleri mürşid-i kâmilin yüzü, yerini kadın imgesine bırakır. Her iki hikâyede de beşerî aşk, tensel arzularla ön plana çıkar.

"Ansızın Yola Çıkmak" hikâyesinde aşk, benlik duygusunu sevilende yitirmek düşüncesi etrafında şekillenir ve vahdet kavramını çağrıştırır. Ahmet'in yıllar sonra karşılaştığı eski nişanlısına söylediği "sen mi bensin, ben mi senim, ne bileyim?"[895] cümlesi, Özdenören'in benlik hususundaki fikirlerinin kurmaca düzleme yansımasıdır. Özdenören "ben" ve "sen" durumunun âşıklar arasında değişerek zamanla birbirinin yüklemi olduğunu, birbirine karıştığını ifade eder.[896] Benlik duyguları birbirine karışan hikâye kişilerinin durumu vahdet-i vücut kavramını çağrıştırır.

"Maske" hikâyesinde de aşk, Özdenören'in varlığın ferdiyet durumundan sıyrılıp benliğini vahdetin birliğinde yok etmesine dair düşünceleri etrafında kurgulanmıştır. Maskeli bir topluluk içinde nasıl tanıyacağını bilemeden bir genç kızı arayan adamla genç

[890]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 85-91.
[891]Rasim Özdenören, *Aşkın Diyalektiği,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 49.
[892]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 25.
[893]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 9-19.
[894]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 21-24.
[895]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 37.
[896]Rasim Özdenören, "Aşkın Neliği", *Aşkın Diyalektiği,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 28.

kızın diyaloğu, "herkeste efendini göreceksin" düsturu etrafında şekillenir.[897] Kişiler, benlik durumundan teklik durumuna geçerler; "ben benim" tanımından "ben oyum" tanımına geçerek vahdette birleşirler.

"Kumsalda"[898] hikâyesinde de aşk, vahdeti çağrıştıran yönleriyle ön plana çıkar. Annesiyle birlikte tatil için gittikleri motelde bir yıl önce tanıştığı delikanlı ile genç kızı arasında geçen diyaloglar "ben" ve "sen" ayrımının aşk içinde zamanla birbirine karıştığını gösterir. Delikanlının söylemleri Özdenören'in düşüncelerini destekler niteliktedir.

"İskelet"[899] hikâyesinde ise iki ayrı varlık olan seven ve sevilenin bütünleşmesi metafizik bir tecrübeyle anlatılır. Yıllar önce sevdiği adamın ölümüyle hayata küsüp hiç evlenmeyen Zehra, bilinç dışı bir tecrübe anında sevgilisinin iskeletiyle karşılaşır ve onunla konuşur. İki sevgilinin teklikte birleşmesi, iskeletin Zehra'nın vücuduyla bütünleşmesiyle meydana gelir.

"İki Leyla"[900] hikâyesinde aşk, tasavvufî bağlantıları olan öznenin önünde iki ayrı yolu temsil eder. Rasim Özdenören, öznel birliğin mutlak birliğe geçişte bir durak olduğunu düşünür.[901] Beşerî aşk, hakikatte "tek" olan ilahi aşk giden yolda ikinci bir yol biçimidir. İş yerinde Leyla adlı bir genç kız ile tanışan erkek özne ilahî ve beşerî aşkı "iki leyla" olarak tanımlar.

"Cehennem"[902] hikâyesinde aşk, "ateş" imgesiyle birleşir. Özdenören ateşi, "genleşmenin, dışa doğru açılmanın, başkasına ulaşma arzusunun sebebi"[903] olarak tanımlar. Aşkın ateşle tanımlanması, "Cehennem" hikâyesinde kişilerin söylemleri vasıtasıyla yansıtılır. Kadın adamı "cehennem" olarak niteler; adamın ağzından konuşurken ateş fışkırır. Hikâye kişileri arasındaki söylemlerin aşkın yakıcı özelliğini işaret ettiği düşünülebilir.

"Buzdan Volkan"[904] hikâyesinde de aşk, yakıcı işleviyle ön plana çıkar. Genç kadın büründüğü itici kimlikle "buz" olarak nitelenirken genç adamın tasavvufî aşkı imleyen söylemleri vasıtasıyla buzları çözülür.

---

[897]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 69.
[898]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 84-93.
[899]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 71-81.
[900]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 39-42.
[901]Rasim Özdenören, "Sevgilinin Biricikleştirilmesi", *Aşkın Diyalektiği,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 86.
[902]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 51-56.
[903]Rasim Özdenören, "Aşk ve Ateş", *Aşkın Diyalektiği,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 150.
[904]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s.36-45.

Rasim Özdenören ilk görüşte yaşanan aşkı, ilk bakışta yaşanan bir duygu olarak değil; aslında başından beri bilinçli olarak aranan sevgiliyle karşılaşma durumu olarak tanımlar.[905] Menzilsiz Yolculuk"[906] hikâyesinde de ilk görüşte aşk söz konusudur. Kendisine münasip görülen bir kızla evlenmek için başka bir şehre yolculuk yapan özne, henüz görmeden önce sevdiği "hayallerinin kadını" ile karşılaşır.

"Ölünün Yürüyüşü"[907] hikâyesinde de dedesinin cenazesinin ardında yürüyen çocuk, yıllar sonra tanıyacağı sevgilinin sesini duyar ve daha sonraki hayatında her yerde ve her şeyde onun yüzünü görür. Henüz tanımadığı kadını yıllar öncesinden içsel bir tecrübeyle tanıyıp seven hikâye kişisinin durumu, Özdenören'in "ilk görüşte aşk" tanımının kurgusal düzlemdeki yansımasıdır.

Kuyu hikâyesinde de aşk, sevileni henüz görmeden önce sevmek düşüncesi bağlamında Rasim Özdenören'in aşk sistematiğini işaret eder. Geçmişte bir genç kıza âşık olan Yusuf, "ben, daha seni tanımadan seni tanımaya başladım, dahası ısındım.."[908] cümlesiyle Özdenören'in düşüncelerini cisimleştirir. Yusuf'un sevdiği genç kız tarafından reddedildikten sonra nereye gideceğini bilmeden sürekli yolculuk hâlinde oluşu, Özdenören'in modern âşık tiplemesini çağrıştırır. Yazar, modern zamanlarda âşığın tabiata sığınıp inzivaya çekilmek yerine bir kentten diğerine kaçtığını, sığındığını ifade eder.[909] Yusuf'un yolculuk ve arayış hâlinde olması, Özdenören'in düşüncelerini doğrular niteliktedir.

"Gölge" hikâyesinde üçlü aşk ilişkisi dikkati çekmektedir. Kadın özneler arasında paylaşılamayan adam, bir kaza sonucu ölür. Hikâyede aşk ilişkisi kadınlardan birinin erkeği elde etme çabaları diğerinin ise duygusal bakış açısı vasıtasıyla ön plana çıkar. Rasim Özdenören sevginin bir verme eylemi olduğunu, bu nedenle de maşukunu sınırlandırmayarak birden fazla maşuka yönelebildiğini düşünür. Maşukun vahdet hâlinde olabileceği tek durum ise aşkın maddî boyutlardan sıyrılıp ilâhî boyuta ulaştığı düzlemdir.[910] "Gölge" hikâyesinde Zeynep'in sevdiği adamın kendini yakın arkadaşıyla aldatması da bu bağlamda ön plana çıkar. İkinci bir kadınla birliktelik yaşayan adam, içinde bulunduğu durumu "Ben ikinizi birden seviyorum"[911] cümlesiyle ifade eder.

[905]Rasim Özdenören, "Birdenbire Aşk", *Aşkın Diyalektiği,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 80.
[906]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 109-115.
[907]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 103-108.
[908]Rasim Özdenören, *Kuyu,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 70.
[909]Rasim Özdenören, "Âşık ve Kaygıları", *Aşkın Diyalektiği,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 97.
[910]Rasim Özdenören, "Mecnun'un Durumu", *Ben ve Hayat ve Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 224.
[911]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 67.

Özdenören sevginin âşık tarafından birden fazla nesneye yöneltilebileceğini, maşukun ise bu durumun tam zıddı olarak kendine yöneltilmiş sevginin biricik nesnesi olma istidadını taşıdığını ve bu durumun da maşuku kıskanç bir kimliğe büründürdüğünü ifade eder.[912] Nitekim, "Gölge" hikâyesinin kadın özneleri de sevginin sadece kendilerine yöneltilmesini isterler. Kıskançlık ve tek olma arzusu, aşk temasının çatışma unsuru olmasını sağlar.

"Boşluğun Ortası" hikâyesinde, şöminenin üzerindeki yabancı bir kadına ait olan fotoğraf nedeniyle aldatıldığını düşünen kadın özne, çelişkili bir duygu durumu yaşar; sevdiği adamdan uzaklaşmak ister fakat adamın hayatından çıkmasını da kabullenemez.[913] Aldatıldığı vehmine kapılan kadının yaşadığı çelişki, onun mâşuk olarak âşığının sevgisini sadece kendi varlığına yöneltmek istediğini gösterir.

"Oyun"[914] hikâyesinde de aşk, kıskançlık bağlamında çatışma unsuru olur. Zorla ya da isteyerek yaşadığı başka bir birliktelikten sonra âşığı tarafından "kirletilmiş" olarak görülen kadın ölümle tehdit edilir; kadını öldüremeyen adam, intihar eder.

Rasim Özdenören'in bazı hikâyelerinde aşk engellerle karşılaşsa da seven ve sevilenin kavuşma arzusu çeşitli zorlukların üstesinden gelir. "Ay Doğarken Geceleri"[915] hikâyesinde geleneksel aile yapısının onaylamadığı bir aşk ve kaçış söz konusudur. Maraşlı bir ailenin kızı olan Sultan'la ailenin onay vermeyeceği bir erkek tipi olan Seyit birbirlerini severler. Sabah görücüleri gelecek olan Sultan, gece yarısı Seyit'le kaçar.

"Çatışma"[916] hikâyesinde de aşk, ailenin yaşanmasına onay vermediği bir duygu ve eylem biçimi olarak çatışma unsurunu oluşturur. Aynı çevrede çalışan Sadık ile Şermin birbirlerini tanıyıp severler. Aile içinde nesiller arası dünya görüşü farkı nedeniyle Şermin'in Sadık ile konuşması baba tarafından namus meselesi olarak algılanırken hala, iki gencin serbest bir hayat yaşamalarını geleneğe ve inanca ters bulur. Şermin'in Sadık'la evinde buluşması geleneksel zihin yapısına sahip olan baba için tahammül edilemez bir durum olur; önce Sadık'ı yaralar, sonra kendini öldürür.

Rasim Özdenören aşkın kavuşma arzusundan doğduğunu ve engellerin ortadan kalkmasıyla aşkın da yok olduğunu düşünür. Kavuşmanın imkânsız oluşu aşkı meydana getirirken evliliğin kavuşma arzusunu dolayısıyla da aşkı ortadan kaldırdığını ifade

[912]Rasim Özdenören, "Mecnun'un Durumu", *Ben ve Hayat ve Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 224.
[913]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 68.
[914]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 73-84.
[915]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 141-157.
[916]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 79-143.

eder.[917] "Boşluktaki Duruş" hikâyesinde kadın öznenin evlilikten sonra değişen hayatı ve sevdiği adama bakış açısı, Özdenören'in fikirlerinin kurgusal düzlemdeki yansımalarını oluşturur. Flört evresinde mutlu bir birliktelik yaşayan çift bir anda evlenmiştir; kadın evliliklerinin ilk sabahında pişmanlık duygularıyla uyanır.[918] Yıllarca mutsuz bir evliliğe katlanan ve sonunda boşanan kadın özne, tren yolculuğunda tanıdığı genç bir delikanlıyla yakınlaşır.

"Göl"[919] hikâyesinde aşk, imkânsızlık boyutlarıyla ele alınır. Erkek öznenin ayrıldıktan sonra da yıllarca sevdiği kadına kavuştuğunu zannederken yanıldığını anlaması ve sevgiliye bir yay aralığı mesafe kalana kadar yaklaşıp yanmaktan korktuğunu düşünmesi, Özdenören'in vuslatın imkânsızlığı ve sınırı hakkındaki düşünceleriyle örtüşür.

"Çorak Buluşma"[920] hikâyesinde de aşk, "engel" ve "kavuşma iştiyakı" bağlamında ön plana çıkar. Hikâyenin erkek öznesi sevdiği kadına ulaşma arzusu içindedir; fakat sevilenin hayatında aşılması imkânsız olan birtakım engeller vardır.

"Yaslı Gülümseyiş" hikâyesinde erkek özne sevdiği kadının yakınında olsa dahi ona ulaşamaz. Kadının ulaşılamaz oluşu "sisli perde" arkasında oluşuyla vurgulanır. Âşığın "özlem dokunulur olmaktan yoksun kalmaktır"[921] cümlesi de sevilenin ulaşılmazlığını işaret eder.

"Sabahın Seher Vaktinde Aman" hikâyesinde aşk, delikanlının sevdiği kızı görebilme arzusu etrafında yoğunlaşır. Çevresi tarafından "mecnun" olarak anılmaya başlanan delikanlı, sevdiği genç kızı görebilmek için onun evinin çevresinde dolaşır.[922] Hikâyede ikinci sevgi örneği, delikanlının babası ile annesinin eylemlerinde belirginleşir. Rasim Özdenören bu hikâyede esas kahramanların sevgi paylaşımını eylemleriyle yansıtan baba ve anne olduğunu ve bu hikâyenin dünyanın en güzel aşk hikâyelerinden biri olduğunu ifade eder.[923] Kuşağını tek başına bağlayamayan adama eşi yardım eder ve bu eylem her sabah tekrarlanır. Eylem gibi adamın kadına sözsüz, minnet dolu bakışlarıyla teşekkür edişi de sevginin ve bağlılığın yansımasıdır.

---

[917]Rasim Özdenören, "Aşk ve Evlilik", *Aşkın Diyalektiği,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 231.
[918]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 54.
[919]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 109-122.
[920]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 39-45.
[921]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 47.
[922]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 35-48.
[923]Şeref Yılmaz, Âlim Kahraman, "III. Oturum 'İyi Bir Edebiyat Ürünü Okuyucusuna Sonsuzca Açıktır", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 196.

Rasim Özdenören'in aşk ilişkisinde dikkati çektiği bir husus da tahammülsüzlüktür. Sevgiye rağmen sevilene tahammül edememe durumu bir çelişki gibi görünse de yazar bu durumu âşığın sevgilide kusur görmeye tahammül edememesi olarak yorumlar.[924] Rasim Özdenören'in hikâyelerinde sevgi ve tahammülsüzlük durumu, âşığın kavuşulan/kavuşulabilir olan sevgiliyle arasında engel yaratması durumuyla ele alınır. "Uyumsuzlar" hikâyesinde evli olan çift, boşandıktan sonra da sevgi bağını koparamazlar. Çift arasındaki çelişkili durum, kadının iç konuşmalarını yansıtan *"Dayanamıyorum. Buluşmaya dayanamıyorum. Ondan uzak durmaya dayanamıyorum. Kalbim... Dayanıksız kalbim..."*[925] cümleleriyle vurgulanır.

5.3.Ölüm

Ölüm, insanın hayat sürecindeki doğal evrelerdendir. Evrensel anlamda kabul edilen kaçınılmaz bir son olan ölüm, insan hayatının hem hakikatini hem de trajedisini temsil eder. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde ölüm teması yaşlılık, hastalık, cinayet, intihar gibi çeşitli nedenlere bağlı olarak ele alınır. Ölüm teması yazarın hikâyelerinde toplumsal, bireysel, maddî ve manevî yönleriyle işlenir. Ali Haydar Haksal, Özdenören'in hikâyelerinde ölüm teminin "toplumsal ayaklanma, başkaldırı ve karşıtlarını imha yerine, bir diriliş ruhunun dirilticiliğinin sesi" olduğunu vurgulayarak yazarın ölüme bakış ve ölüm olgusunu eserlerinde yansıtış bakımından 1960 ve 1970'li yılların siyasî ve ideolojik karmaşa etrafında kurgulanan eserlerindeki ölüm algısından ayrıldığını ifade eder.[926] Tasavvufî hikâyelerde ölüm, ebediyeti simgeleyen maddî bir yok oluşken toplumsal temalı hikâyelerde cinayet, intihar gibi eylemler, trajediyi oluşturan yönleriyle eleştirel yönleriyle dikkati çeker.

Rasim Özdenören, ölüm ile hüsran duygusu arasında bağlantı kurar ve ölüm olgusunun varlığına rağmen insan tarafından sık sık unutulduğunu, hatırladığında ise insan hayatına nizam verici bir etki yarattığını ifade eder.[927] Rasim Özdenören'in hikâyelerinde varlığını daima koruyan fakat zaman zaman unutulan bir kavram olarak ölüm, "Kapıyı Vuran Kim"[928] hikâyesinde ön plana çıkar. Hayatın hiçbir cazibesine kapılmayan Ahmet, tek gerçeğin ölüm olduğunu düşünür; fakat yakın zamanda

[924]Rasim Özdenören, "Maşukun Durumu", *Aşkın Diyalektiği,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 63.
[925]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 11.
[926]Ali Haydar Haksal, "Rasim Özdenören'i Doğuran Ruh ve Koşullar", *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 118.
[927]Rasim Özdenören, "Bir Kere Daha Ölüm", *Ben ve Hayat ve Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 155.
[928]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 7-14.

evleneceğini düşününce hayata bakış açısı birden değişir. Ahmet'in hayata geçiremediği planları, anne olarak sembolleştirilen ölüm kapıyı çaldığında son bulur.

Özdenören'in ölümün bir hüsran olduğu hususundaki görüşleri, "somut" ölümle sınırlıdır; yazara göre insanın yakından tanıdığı birinin ölümü hüsran duygusu yaratsa da kavram olarak ölüm bir hüsran değildir.[929] Ali Haydar Haksal da Rasim Özdenören'in hikâyelerinde ölüm olgusunun olumlu bir izlek olarak ön plana çıktığını vurgular.[930] Ölümün varlığı nedeniyle hastalıklı bir kimliğe bürünüp daima ölüme odaklı bir yaşam sürmeyi nihilist anlayışın etkisi olarak açıklayan yazarın birçok hikâyesinde ölüm kavramı insan tarafından kabul edilen bir gerçek, ebedî varoluşa ve özlenenlere kavuşma yeridir.

"Yankı" hikâyesinde anlatıcı öznenin büyük halası ölümü beklemekte ve özlemektedir. Geceleri ölürüm düşüncesiyle sırtüstü yatmaz; "Beni yerime götürün" dediğinde "yerin neresi" diye soranlara boşluğu gösterir.[931] Yaşlı halanın "dolap niçin inlersin" diye sayıklaması, ev halkının bu sayıklamaya eşlik etmesi, insanın ebedî yurduna olan özlemiyle bütünleşir. Sezai Karakoç, insanı tabiatından koparılıp yeryüzüne getirilen ve bir türlü dünyanın şartlarına, yeryüzüne alışamayan, ona daima yabancı kalan bir dertli dolap olarak niteler.[932] Hala, Âşık Yunus'un şiirine atıfla insan ruhunun ait olduğu yere olan özlemini dile getirir; halanın şahsiyetiyle ölüm kavramı, sıla özlemine bürünür.

"Mor Sinekler" hikâyesinde "ölüm" kavramının anlamını idrak edemeyen çocuk, ölmek üzere olan babasına Kur'ân-ı Kerîm okumak için gelen hâfızın söylemleri vasıtasıyla ölümün "ebedî bir varoluş" olduğunu idrak eder. Hâfızın söylemleri vasıtasıyla ölümün, inanan insan için mekân değiştirme, kaybedilen bütün dostlara kavuşulan bir visal kapısı, yaratıcının huzuruna ulaşma yeri ve ebediyet âlemi olduğu vurgulanır.[933] Babasının öldüğünü öğrenen çocuğun ölüme bakış açısı değişir.

"Aile" hikâyesinde ölüm, büyük annenin düşleri vasıtasıyla ön plana çıkar. Bir ailenin ev içi hayatından bir günün yansıtıldığı hikâyede iki oğlunu kaybeden yaşlı kadın akşam vakti elinde tespihle oturduğu yerde uyuklamakta ve düş görmektedir. Düşünde oğullarının cennete girdiğini hep birlikte cennet atmosferinde sonsuz bir mutluluk içinde

[929]Rasim Özdenören, "Bir Kere Daha Ölüm", *Ben ve Hayat ve Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 153.
[930]Ali Haydar Haksal, "*Hastalar ve Işıklar* Çevresinde", *Yedi İklim,* S. 107-108, Şubat-Mart 1999, s. 9.
[931]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 88.
[932]M. Sezai Karakoç, *Yunus Emre: Hayatı Sanatı Şiirleri*, Bedir Yayınevi, İstanbul 1965, s. 38.
[933]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 136-137.

ebediyen yaşadıklarını görür ve oğullarına bu kavuşmayı bahşettiği için Tanrı'ya şükretmelerini öğütler.[934] "Aile" hikâyesinde ölüm, eşini kaybeden gelinler için hayatın olumsuz yönde değişimini, mâziye olan özlemleri ön plana çıkarırken büyük anne için özlenen, beklenen ve hayali kurulan bir olgudur.

Rasim Özdenören'in bazı hikâyelerinde ölüm tasavvufî bir yolculuktur; ölüm olgusu, "ölmeden önce ölünüz" hadis-i şerifinin kurgusal karakterler vasıtasıyla hayata geçirildiği maddî ve manevî bir tecrübedir. Bu hikâyelerde kabir, kıyamet, ahiret hayatı gibi izleklerle ölüm sonrası hayatın varlığı ve insanın ebedî hayatta var oluşu vurgulanır.

"Ölü" hikâyesinde tasavvufî bir mertebe olduğu vurgulanan ölüm, genç kızın yaşadığı metafizik bir durum olarak ön plana çıkar. Genç kıza ölümün bilinçli bir eylem olmadıkça bir değerinin olmadığı ancak ölü olduğunun bilincine ulaşabilen insanın diri olabileceği ve diri olduğunu idrak ettiği anda da öleceği anlatılmıştır. Hikâyede "ölmeden önce ölünüz" hadis-i şerifinin somut bir yaşam biçimine dönüştürüldüğü görülmektedir. Genç kızın ölü olduğu çevresindeki insanlar tarafından görülen sembolik bir durumdur. "Tabut" olarak nitelenen bir tavan arası odasında yaşayan genç kızın hasta oluşu ve bilinçdışı bir atmosferde kıyamet gününü yaşaması hem ruhi ölümü hem de ebediyeti imler. Nitekim genç kızın "[...]cılk yaralar halinde varlığımı bulmak istemiyorum ben.. hayır, hayır.. hayır! ben ceset olarak kalmak istemiyorum.."[935] söylemi, ruh ve beden ayrımını ve insan ruhunun ebedîliğini vurgular.

"Yırtılma"[936] hikâyesinde de ölüm, hikâye kişisinin cezbe hâlinde yaşadığı kıyamet atmosferiyle vurgulanır. Kabir ve hesap gününün ön plana çıktığı kurguda ölüm, insanın hayatta yapıp ettiklerinin hesap gününde karşısına çıkmasıyla trajediye bürünür.

Rasim Özdenören, ölümün geride kalanlara yaşadıkları sarsıntı nedeniyle hayatları boyunca bir daha düzelemeyecek bir "aksama" hâli bıraktığını ifade eder. Özdenören'e göre ölüme şahit olan insanların hayat ritimlerinde meydana gelen aksayış, hiçbir zaman eski ruh hâline dönmelerine imkân tanımaz.[937] Yazarın birçok hikâyesinde ölüm, kişilerin hem ruh hâlleri hem de yaşam biçimleri üzerinde etkili olur. Bu hikâyeler arasında bedensel ölümün en dikkat çekici yönünü baba tiplerinin ölümü oluşturur. Rasim

[934]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 35-36.
[935]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 88.
[936]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 59-64.
[937]Rasim Özdenören, "Ölüm İhanet Etmez", *Ben ve Hayat ve Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 157.

Özdenören hikâyelerindeki baba tiplerinin genellikle hasta olması ya da ölmesini kendi otobiyografisine dayanan şu cümlelerle açıklar:

> "Biz kendimizi hatırladığımızdan beri, babamızı yaşlı bir insan olarak bildirdik. Annemle babam arasında yirmi ya da yirmi beş yaş farkı vardı. Babam evlendiğinde kırküç 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."[938]

Özdenören'in birçok hikâyesinde baba tipleri hasta veya ölüm döşeğindedirler. Babalarının ölümü karşısında evlatlar, ruh dönüşümü yaşarlar. Bu dönüşüm, ölüm hakikatiyle karşılaşan çocukların ruh hâlinde sarsıntı meydana getirir. Babanın ölümü ailede dağılmayı işaret ettiği gibi, evlatların ruh dünyasındaki dağılmayı da işaret eder. Bazen de metafizik gerilim, hastalık ve ölüm tecrübesiyle birlikte ön plana çıkar. Yazar, hikâyelerinde hastalığı metafizik duruma yol açan bir etmen olarak kullanır ve hastalık izleğini sık sık kullanma nedenlerini şu cümlelerle açıklar:

> "[...] hayatın anlamı, sağlıklı durumun anlamı en çok insanın sağlıksızlaştığı zaman[da anlaşılır.] Yani çok çok sağlıklı insanlarla ilgili söyleyebileceğimiz çok metafizik şeyler yok. Mesela dünyaya ilişkin veya hayatın anlamına ilişkin çok fazla söylenecek şeyler yok çünkü u[ç] noktada değil, marjinal noktada değil. Halbuki hastalık, insanların hayat süresi içinde marjinal durumlardır. Ateşimizin yükseldiği anlarda kendimizin ve hayatımızın anlamını çok daha iyi anlarız. Yani biz, dişimizin var olduğunu, otuz iki dişimiz birden sağlamken, işlevlerini yerine getirirken, biz dişimizin farkına varmayız. [...] Halbuki hastalık hali bizim kendimizin, benimizin farkına varmasına yol açar. Yani öyle bir yol açışki bu kendimizle beraber, bütün dünyayı, bütün belki de evreni anlamlandırabiliyoruz ve duyargalarımız[ın] bütün kainata, bütün metafizik algılamalara, fizik algılamalara en çok açık olduğu dönemlerden birisi o hastalık halidir zannediyorum. Bunun için daha çok müracaat etmiş olabiliriz."[939]

Yazarın hem hasta/ölüm döşeğindeki hem de hastalığa/ölüme şahit olan öznelerin iç dünyasında metafizik gerilim ve metafizik çözülme durumlarını sağlamak için hastalık izleğine başvurması, bilinç düzeyindeki insanın olağanüstü hadiselerle karşılaşmasını mümkün kılar. Kişiler, hem bilinçdışı eşiğinde maddenin ötesine geçerek eşyadan

[938]Ali Haydar Haksal, "Rasim Özdenören ile Öyküsü Üzerine Bir Konuşma", *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 171.
[939]Kâmuran Eronat, *Türk Hikâyeciliği ve Rasim Özdenören,* Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ 1995, s. 125.

soyutlanır hem de hastalık vasıtasıyla varlığın fanilik ve ebedilik boyutlarını idrak ederler.

"Çocuk" [940] hikâyesinde ailesinin ve çevresinin davranışlarından olağanüstü bir şeyler olduğunu sezinleyen çocuk, yaşananları idrak edemez. Gece lavaboya giderken babasının ayakkabılarını görür ve sarsılır. Odanın duvarındaki babasına ait olan fotoğrafa bakarken babasının öldüğünü idrak eder ve annesine "ölü baba"nın ne demek olduğunu sorar.[941] Babayı hatırlatan eşyalara odaklanma, çocuğun içindeki bastırılmış korkunun ön plana çıkmasını sağlar.

"Bayrama Giderken"[942] hikâyesinde de babasını kaybetmiş bir küçük kız çocuğu söz konusudur. Annesiyle birlikte bir bayram günü babasının mezarını ziyaret etmek için tren yolculuğuyla Maraş'a giden küçük kız, babasının ölmüş olduğunu "Babamın cenneti Maraş'ta di mi anne?" sorusuyla belirginleştirir.

"Eskiyen" hikâyesinde hayat ve ölüm, insan tabiatının gerçekliği bağlamında ele alınır. Hasta yatağında ölümü bekleyen babanın ölüme bakış açısı, oğul tarafından "yaşamaktan sıkılıyor mu nedir? Ölümü istemez, ama korkmaz da"[943] cümleleriyle anlatılır. Hasta adam, torununun doğum haberiyle sevinir. Hikâyede hastalık, ölüm ve yeni bir yaşamın doğuşu doğal bir ahenk içinde yansıtılır.

"Pus"[944] hikâyesinde ölüm, hissedilen yönüyle yansıtılır. Yaşlı ve hasta olan dedenin gözleri eşyanın ötesindeki ölüme bakmaktadır. Yaşlı adam ölümün her yerden varlığı sardığını, önemli olanın onu cesaretle beklemek olduğunu düşünür. Ölümünün yaklaşmış olduğunu düşünen yaşlı adam, torununa paslı bir silah hediye eder. Hikâyede silahın temsil ettiği sembolik anlamın, güç ve hayatı devretmek olduğu düşünülebilir.

"Çok Sesli Bir Ölüm"[945] hikâyesinde Şehmuz'un ani hastalığı ölümle sonuçlanır. Babasını kente yetiştirmek için at üstünde uzun bir yolculuğa çıkan Kamber, babasının ölümüyle sarsılır, "çarpılmışa" döner.

"Ölünün Odaları"[946] hikâyesinde babasından başka kimsesi olmayan İdris, babasının ölümüyle derin bir sarsıntı yaşar. Hastalık süresi boyunca babasına bakan

[940]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 51-54.
[941]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 51-54.
[942]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 151-153.
[943]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 66.
[944]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 17-25.
[945]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 7-32.
[946]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 7-16.

İdris'in yaşadığı çaresiz ve bunalımlı günler, metafizik bir gerilimle bilinçaltının ön plana çıkmasıyla yansıtılır. İdris'in yaşadığı bunalımın rüya atmosferinde gerilime dönüşmesinden sonra hayata adapte olduğu, ölüm gerçekliğini kabul ettiği görülmektedir.

"Çözülme"[947] hikâyesinde ölüm hem cinayet hem de babanın hastalığı vasıtasıyla ön plana çıkar. Bir cinayet olayında kullanılan bıçağın kendisine ait olması nedeniyle suçlanan ve cezaya çarptırılan Kerim'in tutuklandığı gün babası ölür. Babasından nefret eden Kerim'in ruh dünyasında ölüm herhangi bir sarsıntıya neden olmasa da annesi hem eşinin ölümü nedeniyle hem de oğlunu kendi elleriyle polise teslim ettiği için ruhsal bir çözülme durumu yaşar.

"Çatışma"[948] hikâyesinde geleneksel zihin yapısına sahip olan baba, kızı Şermin'in erkek arkadaşıyla kendi evinde buluşmasını kabullenemez. Baba kızın çatışması son raddede cinayetle sonuçlanır; baba önce av tüfeğiyle kızının sevgilisi Sadık'ı yaralar ve sonra kendini öldürür. Hikâyede babanın ölümünün evlatların iç dünyasında uyandırdığı sarsıntı yansıtılmaz; Şermin, kendisinin suçsuz olduğunu düşünür.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde intihar nedeniyle yaşanan ölümler de dikkati çekmektedir. Yazar, intihar eden insan psikolojisini *Yüzler* adlı eserinde "İntihar Edenin Yüzü" başlıklı yazısında açıklar. Özdenören'e göre kişinin intihar edebilmesi için ümitsizliğinin doruk noktasına, saçma olana ve çıldırma durumuna ulaşması gerekir.[949] Cinayet ile intihar arasındaki farkın irade meselesi olduğunu vurgulayan Özdenören, intihar eden kişinin tüm iradesinin yok olduğunu ve benliğine yoğun bir ümitsizlik ve isteksizlik duygusunun hâkim olduğunu ifade eder.[950] Rasim Özdenören'in hikâyelerinde intihar, kişilerin ümitsizlik ve karamsarlık duygularıyla bağlantılı bir ölüm şeklidir. Kişiler kendi hayatlarında ya da gelecekte kendileri için bir ümit ışığı, çıkış noktası bulamadıklarında intihar ederler veya intihar etmeyi düşünürler.

"Hışırtı"[951] hikâyesinde kendinden yaşça büyük bir adamla evlilik dışı birliktelik yaşayan Meryem, bu birliktelikten bir çocuk sahibi olur. Kendine mutluluk vaat etmeyen bir adamla yaşadığı birliktelikten sonra büyük bir umutsuzluğa kapılan genç kadın yaşadığı büyük ümitsizlik ve hayal kırıklığıyla yok olmayı ister, kendini denize bırakarak intihar eder.

---

[947]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 47-104.
[948]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 79-143.
[949]Rasim Özdenören, "İntihar Edenin Yüzü", *Yüzler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 19.
[950]Rasim Özdenören, İntihar Edenin Yüzü", *Yüzler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 20.
[951]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 12-19.

"Göl"[952] hikâyesinde çocuğunu kaybeden ve eşi tarafından aldatılan kadın, eşini boşlukta bırakmak ve ondan intikam almak için gölde sandalla açılır ve intihar eder.

"Oyun"[953] hikâyesinde sevdiği kadın başkasıyla birlikte olan adam, yaşadığı kıskançlık ve intikam duygusuyla önce kadını öldürmek ister, bunu başaramayınca kendini öldürür.

"Kördüğüm"[954] hikâyesinde ölüm, intihar girişiminin bir sonucudur. Denemeyi andıran hikâyede intihar hakkındaki düşünceler, Özdenören'in intihar hususundaki görüşleriyle birleşir. Anlatıcı özne, her intihar girişiminde kişinin hastalıklı bir ruh hâli içinde bulunduğunu, umutsuzluk ve karamsarlık içinde olduğunu ifade eder.

"Deniz Feneri"[955] hikâyesinde küçük yaşta annesini kaybetmiş, babasıyla da iletişimsizlik içinde olan genç kadın, nereye gideceğini ne yapacağını bilemeden çaresizlik ve umutsuzluk içinde karanlık bir gecede deniz yolculuğu yaparken "ikinci ben" olarak adlandırdığı iç sesin telkinleriyle kurtuluşun intiharda olduğunu düşünür.

"Şarapnel"[956] hikâyesinde toplumsal eleştiri niteliğinde bir ölüm söz konusudur. Elindeki şarapneli bir binaya atmaya hazırlanan çocuk, zihninden geçenlerin etkisiyle şarapneli fırlatmakta geç kalır. Elinde patlayan şarapnel nedeniyle ölür.

Özdenören'in hikâyelerinde ölüm, intiharın yanı sıra cinayete kurban giden kişiler vasıtasıyla da yansıtılır. Bu cinayetler sosyal boyutlarıyla ön plana çıkar. "Sabah Aralığı"[957] hikâyesinde Halil, haksız yere cinayetle suçlanır. Evinde kaçak kurşun bulunduran Halil, jandarmalara ihbar edilir. Jandarmalardan biri kaçış kovalayış sırasında yanlışlıkla kendi arkadaşları tarafından vurulur; fakat suç Halil'in üzerine atılır. Nitekim köyden kaçmaya çalışan Halil, kente ulaştığında jandarmalar tarafından sıkıştırıldığı sokakta kurşuna dizilir.

"Arasat"[958] hikâyesinde cinayet, Ejder'in tecavüz ettiği ırgatlardan birinin kızı olan Elif'in akrabaları tarafından işlenir. Kızına tecavüz edilen baba, kendine teklif edilen parayı kabul etse de kızın akrabaları Ejder'den intikamlarını almak isterler, ıssız bir arazide boğazını keserek öldürürler.

---

[952]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 109-122.
[953]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 73-84.
[954]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 75-78.
[955]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 13-15.
[956]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 23-25.
[957]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 33-52.
[958]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 7-96.

"Sedir Yaprağı"[959] hikâyesinde annesini ustasıyla kendi evlerinde gören Rıdvan hem arkadaş çevresinin sözleri hem de gördükleriyle sarsılır. Gördüklerini ve duyduklarını babasına anlatan çocuk, babasının planı ve teşvikiyle annesini öldürür. Henüz çok küçük bir yaşta olan Rıdvan, her ne kadar annesiyle iletişim kurmaya çalışsa da bunu başaramaz. Nitekim, kadın yaşadığı evlilik dışı ilişki sonucu oğlunun elindeki silahtan çıkan kurşunla ölür.

"O Zaman"[960] hikâyesinde geçmişe dönerek köylerindeki düşman işgalini anlatan yaşlı adam, karlı bir gece yarısı kucağında bebeğiyle kaçmaya çalışan kadının kurşun yağmuruna tutulmasını, bebeğini yere düşürmesini ve bebeği kurtarmak için dışarı çıkan kendi dedesiyle bebeğin karlar üzerinde donarak ölümünü anımsar. Ölüm, merhamet ve tenkit boyutlarıyla dikkati çeker.

"Fırtına"[961] hikâyesinde evlilik dışı birliktelik yaşayan kadın, akrabaları tarafından darp edilir ve bebeğini kaybeder. Kadının yaşadığı travma ve yıkım, annelik duygularıyla ön plana çıkar. Hikâyede ölümün trajik boyutu, kadının oyuncak bir bebeği emzirmeye çalışmasıyla vurgulanır.

Rasim Özdenören'in *Hastalar ve Işıklar*'daki bazı hikâyelerinde ölüm, varoluşsal bir problemle birlikte kişilerin eşyadan ve mekândan soyutlanmak istemelerinin neticesi olarak ön plana çıkar. "Çark"[962] hikâyesinde özne, hayatın yoğun karmaşası ve koşuşturmaları nedeniyle yaşadığı bunalıma başkaldırır. Hayata teslim olmamaya karar veren özne, yaşamak yerine ölmeyi tercih eder. Nitekim, sabahın ışıkları özneyi kuşatır; özne kendini erimeye bırakır. Hikâyede ışık izleği ölüm imgesiyle bütünleşerek özneyi yok edici bir işleve bürünür.

"Profil"[963] hikâyesinde ölüm, İlyas karakteriyle sembolleştirilir. Yalnızlıktan kurtulmak için ölmeye karar veren İlyas, kefeni çağrıştıran ak bir çarşafa sarılı olarak ölümü bekler. İlyas, ölmeye karar veriş sürecinde eşyadan ve canlılık taşıyan her unsurdan uzaklaşır. "Profil" hikâyesinde güneş ışıkları hayatı temsil eden yönüyle ölmeye karar veren İlyas için olumsuz bir imgedir. Uzun zaman hiç kıpırdamadan yatan İlyas'ın sırtı şilteye yapışır, ayaklarını hareket ettirmek ister ama artık yürüme yetisini de kaybetmiştir. Kendi yalnızlığına ve sessizliğine gömülen İlyas'ın zamanla vücudu

[959]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 97-114.
[960]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 67-72.
[961]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 57-60.
[962]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 9-11.
[963]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 33-40.

kurtlanmış ve ziyaretçileri de azalmıştır. Kendini eşyadan soyutlamanın tek çaresini düş görmekte bulan İlyas, hayatı temsil eden ışıklar nedeniyle eşyadan soyutlanamaz; bu nedenle karanlık bir odaya taşınır, kefeni temsil eden bir beyaz çarşafa bürünerek ölmeyi bekler.

"Profil" hikâyesiyle bağlantılı izlekler taşıyan "Yıkıntı"[964] hikâyesinde anlatıcı öznenin arkadaşı ölmüştür. Ölüm, öznenin ruh dünyasında derin bir sarsıntı ve yıkıma neden olur. Güneş ışıklarından rahatsız olduğu için karanlık bir odaya taşınan ölünün anlatıcı öznenin ruh dünyasında yarattığı yıkım yine ışık izlekleriyle ön plana çıkar. Yaşadığı sarsıntıdan sonra kimseyi görmek ve kimseye görünmek istemeyen anlatıcı özne odasının perdesini güneşe kapatır ve geceleri odasını mumla aydınlatır.

"Uluma"[965] hikâyesinde bir köpeğin ölümü söz konusudur. Sabahın erken saatlerinde köpek sesiyle balkona koşan anlatıcı özne, bir kamyonun köpek yavrusunun dört ayağı üzerinden geçtiğini görür. İkindi vaktine kadar can çekişen köpeğin yavaş ölümü, anlatıcının bakış açısına göre evrensel bir olgu olan ölümün ne olduğunu anlatan bir olaydır. Bir insan ya da bir hayvan dahi olsa ölümün dokunaklı bir yanı olduğunu düşünen anlatıcı özne, ölümün kokusunu aldığını ifade eder.

5.4.Yabancılaşma

Yabancılaşma olgusu psikolojideki genel tanımıyla kişiliksizleşme, gerçeklik duygusunu kaybetme, normsuzluk, kimlik karmaşası, yalnızlık, güçsüzlük ve umutsuzluk gibi duygularla ifade edilen bir durumdur.[966] Ayrıca modern hayatın dayattığı yozlaşmış yaşam biçimi, bireylerarası iletişimsizlik ve çeşitli değerlere, mekânlara ve toplumlara aidiyet hissinin kaybedilişi de yabancılaşmayı meydana getiren diğer etkenlerdir.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde yabancılaşma[967], ağırlıklı olarak *Hastalar ve Işıklar* adlı eserinde ön plana çıkmaktadır. Özdenören'in hikâyelerinde yabancılaşma; insanın toplumdan, toplumsal, ahlaki, dini değerlerden, ailesinden ve kendi benliğinden uzaklaşmasıyla ortaya çıkan ruhsal bir problem olarak yansıtılır. Kendine ve çevresine yabancılaşan özne eşyadan ve çevreden kaçar, toplumsal değer yapılarını yok sayarak

[964]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 45-50.
[965]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 44-46.
[966]Selçuk Budak, *Psikoloji Sözlüğü,* Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2000, s. 994.
[967]Rasim Özdenören'in hikâyelerinde yabancılaşma teması hakkında ayrıntılı bir çalışma için bkz. Uğur Mantu, *Rasim Özdenören'in Öykülerinde Yabancılaşma*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2019.

kendine ve çevresine zarar verir. Yalnızlık, bunalım ve iletişimsizlik Özdenören'in kurgusal öznelerinde yabancılaşma durumunun birer yansımasıdır.

"Çark"[968] hikâyesinde yabancılaşma, modern hayatın yoğun koşuşturmacası içinde kendine ve hayatına yabancılaşan birey vasıtasıyla ön plana çıkar. Yaşamak için kendi benliğinden ve hayatından vazgeçmek zorunda kaldığını anlayan bireyin başkaldırısı, kendine ait bir benliği olduğunun farkına varması açısından dikkati çeker.

"Ricat"[969] hikâyesinde uzun yıllar sonra evine dönen özne, imgesinde olumlu bir hatıra olarak kalan mekânı bulamaz. Mekâna yabancılaşma, öznenin kendine ve geçmişine yabancılaşmasıyla ön plana çıkar. Kendini mekâna ait hissetmeyen özne, kimliğini sorgular ve mekândan ayrılır. Aidiyet hissinin kaybedilişi, kaçış duygusunu tetikler.

"Mani Olunmuş Adam"[970] hikâyesinde yaşamına anlam veremeyen bireyin kendine ve topluma yabancılaştığı görülmektedir. Şehrin dışında yaşayan özne, yalnızlık duygularıyla kendine yakın bulduğu şehir kalabalığı arasına girdiğinde yabancılık hisleriyle hayal kırıklığına uğrar. Öznenin yaşadığı yabancılık ve uyumsuzluk durumu, bir mağazanın aynasında kendi suretinin yüzlerce yansımasını görmesiyle son bulur; kendisine yabancı gelmeyen ve hepsi tek bir kişiye olan bu yüzler topluluğuna sahip olabilmek için aynayı satın almak ister.

"Profil"[971] hikâyesinde kendi benliğine, topluma, eşyaya ve hayata yabancılaşan İlyas, yaşadığı yalnızlık duyguları nedeniyle ölmeye karar verir. Canlılık belirtisi gösteren her unsurdan kaçan karakter, sırtı kefen olarak sembolleşen beyaz bir çarşafa yapışmış hâlde karanlık bir odada öleceği günü bekler.

"Yıkıntı"[972] hikâyesinde yabancılaşma, ölüm olgusunun öznenin dünyasında yarattığı derin sarsıntı nedeniyle ön plana çıkar. Yakın dostunun ölümüne ve cenaze merasimine tanık olan özne, yaşadığı ruhsal sarsıntı nedeniyle ailesine, çevreye ve kendine yabancılaşır; yalnızlığı ve iletişimsizliği tercih eder.

"Kundak"[973] hikâyesinde psikolojik bunalım yaşayan özne, sanrılı bir hayat sürmektedir. Öznenin benliğini kaybetmesi ruhsal bunalım ve sanrılarla başlar;

[968]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 9-11.
[969]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 13-15.
[970]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 29-32.
[971]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 33-40
[972]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 45-50.
[973]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 93-126.

iletişimsizlik, zaman kavramının yok oluşu ve hiçliğe sürüklenmeyle son raddeye ulaşır. Cevdet Karal, "Kundak" hikâyesinde öznenin yaşadığı korku, bunalım ve hastalıklı ruh hâlinin sebebinin baba figürü olduğunu ifade eder.[974] Öznenin yaşadığı kişilik bozukluğu, ikili bir benliğin sergilenmesiyle ön plana çıkar; "dilsiz adam" olarak nitelenen ikinci ben vasıtasıyla hareket eden hikâye kişisi, öz benliğini yitirir.

"Arasat"[975] hikâyesinde toplum, aile ve evlilik hayatında sevgi duygusu tatmin edilememiş, özgüven eksikliği yaşayan ve bireysel kimliğini kazanamamış olan Ejder, toplum normlarına, ahlâka ve din kurallarına aykırı özellikleriyle yabancılaşmış bir kimlik sergiler. Olgun yaşta olmasına rağmen sürekli çatışma hâlinde olduğu babasının gölgesi altında yaşayan, evli olduğu hâlde bir iş sahibi olmayan, annesinden sürekli para almaya çalışan Ejder'in kötücül ve yabancılaşmış bir kimliğe bürünmesinde etkin olan ana sebeplerden biri eşinin sevgisizliğidir. Doyurulmamış olan sevilme ihtiyacını mâzideki yaşamına geri dönmek arzusuyla, cinsel arzularını ırgatın kızına tecavüz ederek gidermeye çalışan Ejder, kural ve sınır tanımayan kişiliğiyle değerlerine yabancılaşan özneyi temsil eder.

"Çatışma"[976] hikâyesinde yabancılaşma, nesiller arasındaki dünya görüşü ve inanç farklılıkları nedeniyle yaşanır. Gelenek, din ve aile değerlerine yabancılaşan Şermin'in dikkat çekici özelliği, yabancılaşma hususunda edilgen olmasıdır. Karakter, yabancılaşma durumunu birtakım tecrübelerden sonra gerçekleştirmeyip kültür ve inancına yabancılaşmış bir toplumda yetişerek benimsemiştir. Bu anlamda Şermin'in yabancılaştırılmış bir şahıs olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Nitekim, hikâyede halanın söylemleri vasıtasıyla vurgulanan ahlâkî ve dinî değerler, geleneğe, kültüre ve örfe dayalı birtakım inançlar, Şermin'in nesli tarafından hiç yaşanmamıştır. Sadık adlı bir gençle arkadaşlık kuran Şermin'in bir erkekle ilişki kurması ailesi tarafından kabul edilemez. Genç kızın ailede erki simgeleyen baba ve halası karşısındaki başkaldırısı, geleneğe bağlı ve modern yaşam biçimlerini benimsemiş nesillerin aile içinde kutuplaşmalarını yansıtır. Bilmediği birtakım değerler nedeniyle tercih ettiği yaşam biçimini engellemeye çalışan hala ve babası karşısında asi bir kimliğe bürünen Şermin, yabancılaşma ve başkaldırısıyla aile içi faciaya neden olur. Aile içi iletişimsizlik ve farklı dünya görüşleri nedeniyle yaşanan çatışma, babanın ölümüyle sonuçlanır.

[974]Cevdet Karal, "Rasim Özdenören'in "Kundak" Öyküsü İçin Bir Okuma Denemesi", *Kitap Postası,* S. 13, Nisan 2006, s. 65.
[975]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 7-96.
[976]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 79-143.

"Taverna Kapısının Önünde"[977] hikâyesinde yabancılaşma, toplum ve birey ekseninde yaşanan ironiyle ön plana çıkar. Değişen değerler ve kavramlar, genelde toplumun özelde ise bireyin dünyasında anlam karmaşasına neden olup tercihleriyle bireyselleşen fertler yerine hiçbir seçeneği olmayan edilgen tipler doğurmuştur. Kıyafet özgürlüğünün ironi ve yabancılaşma ekseninde eleştirel boyutlarıyla yansıtıldığı hikâyede çul giydiği için toplumdan yalıtılarak ötekileştirilen özne, toplumun ölçütlerini reddederek yabancılaşmayı/yabancı kalmayı tercih eder.

5.5.Tasavvuf ve Yolculuk

Tasavvuf, insanın madde âleminden mana âlemine yönelmesidir. Tanrı'dan bir parça olan tin, kendisini kuşatan zaaf ve engellerden kurtularak yaratıcı ile bütünleşmek ister. Bu anlamda tasavvuf, Tanrısal cevheri madde âlemden sıyırarak mana âlemine yöneltmede bir vasıtadır. Gazâlî tasavvufu kalbi dünyevî olan her şeyi kapsayan "masiva"dan ayırıp Tanrı'ya yönelmek olarak tanımlarken Cürcânî, bir yaşam biçimi olarak tanımlar ve bu yaşam biçimini düzenleyen nizamın şeriatın tüm yönleriyle bilinmesi ve yaşanması olduğunu ifade eder.[978] İnsan ruhu, varlığın ötesindeki hakikate ulaşmayı arzulayarak tasavvufî tecrübeyle olgunluk mertebelerini aşar. Tasavvufî öğretinin Tanrı'ya ulaşma düşüncesi ile tarikat, amaç olarak birbirleriyle sıkı bir ilişki içindedirler. Sözlük anlamıyla "gidilecek yol, izlenecek usul, hal ve gidiş"[979] anlamlarını taşıyan "tarikat", Tanrı'ya ulaşma amacında sâlikin izlediği yolları temsil eder. Her iki kavram da kulun Tanrı'ya yönelişinde birer vasıta olarak amaç ve araç olma bakımından birleşirler.

Rasim Özdenören "yolculuk" kavramını insanla birlikte var olan bir süreç olarak değerlendirir. İnsanın fani hayattan ebediyete, benlikten vahdete uzanan yolculuğu, yolculuk kavramının fikrî yönünü oluşturur. Özdenören bu durumu "vuslatın diyalektik ilişkisi" olarak yorumlar. Bu ilişkiye göre insanın kendinden ayrılış yolculuğu, Tanrı'ya aşina oluşunun başlangıcını teşkil eder; fakat Tanrı'ya kavuşmanın nesneler dünyasında öz hakikatiyle tecelli etmeyeceğini düşünen yazar, insan için gerçek vuslat arayışının sürekli devam hâlinde olduğunu vurgular.[980] İnsanın yeryüzündeki manevî yolculuğunun

[977]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 56-59.
[978]Mustafa Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2010, s. 29.
[979]Reşat Öngören, "Tarikat", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 40, TDV Yayınları, İstanbul 2011, s. 95.
[980]Rasim Özdenören, "Yol düşünceleri", *Acemi Yolcu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 15.

temel eksenini de gerçek vuslat/hakikat arayışı oluşturur. Veysel Şahin, Özdenören'in eserlerinde yol ve yolculuk izleklerini oluş ve dönüşüm bağlamında şu cümlelerle açıklar:

> "Rasim Özdenören'in öykülerinde kendilik sürecinde yol ve yolcu/luk doğum diriliş ve başlangıcı imler. Özdenören'in öykülerinde yol, 'ayırıcı' ve 'birleştirici' nitelikleriyle öykü kahramanlarının kendi içlerine yaptıkları içsel yolculuğu sembolize eder. Özdenören'in, öykülerinde simgesel anlamda çıkılan her yolculuk, diriliş, ayrılış, dönüş ve bir sınavın başlangıcıdır."[981]

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde tasavvuf, yolculuk[982] düşüncesiyle birleşir. Dünyevî arzu ya da zaaflarının peşinde varlığını sorgulayan her birey, tasavvufa yönelerek aydınlanma yaşar. Bu yöneliş, çoğunlukla "bağlanma" kavramıyla açıklanır. Arayış içinde olan insan, zaaflarından ve hatalarından kurtulmak, yücelmek için bağlanmayı tercih eder. Bu bağlanış hem mürşid-i kâmile ulaşmak için eylemsel olarak bir şehirden diğerine yolculukla hem de kurgusal karakterlerin manevî/içsel yolculuklarıyla yol izleği etrafında belirginleşir. Dünyevî haz ve endişelerden kurtularak ruhi yücelme duygusunu yaşamak isteyen hikâye kişileri, sınanma mertebelerinden de geçerek tasavvufî makamlar arasında manevî yolculuk tecrübesi yaşarlar.

Kuyu hikâyesinde tasavvuf, öznenin maddî ve manevî yolculuğuyla ön plana çıkar. Sürekli arayış ve yolculuk hâlinde olan Yusuf'un kentler arasındaki maddî yolculuğu, "yol" ve "yolculuk" kavramının birinci düzlemini işaret ederken, "bağlanmak" düşüncesiyle gittiği bir kentte yaşadığı sınanma ve manevî tecrübeler, karakterin manevî yolculuğunu işaret eden ikinci düzlemi oluşturur. Tasavvufî tecrübeye ulaşmak isteyen öznenin sınanma durakları, "seyr-i sülûk" yolunda sâlikin yaşadığı manevî olgunlaşma aşamalarını temsil eder. Rasim Özdenören yolculuk hakkındaki düşüncelerini anlatırken Şebüsterî'nin *Gülşen-i Râz* adlı eserinden şu örneği verir:

> "Yolcu, bu dairede kemal sahibi olunca yine son noktaya varır" [...] "Birisine nihayet nedir' diye sormuşlar da, insanın başladığı yerde dönmesidir demiş!"[983]

Kuyu hikâyesinde Yusuf'un yolculuğu da Şebüsterî'nin işaret ettiği gibi dairesel bir yolculuktur; tren yolculuğu vasıtasıyla kente gelen karakter, manevî bağlanma arzusuna

---

[981]Veysel Şahin, "Rasim Özdenören'in Öykülerinde Kendine Dönüş İzlekleri", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 24, S. 2, Elazığ 2014, s. 33.

[982] Rasim Özdenören, hikâyelerinde yoğun bir tema olarak beliren yol ve yolculuğun kendi dünyasındaki anlamını şu cümlelerle açıklar: "[...] Çocukken yaşadığım çok sıkıntılı bir yolculuğum var. Beş-altı yaşındayken Maraş'tan - İstanbul'a bir yolculuktu, 1946 senesinde amcamız öldü İstanbul'da. Babam İstanbulludur. Onun cenazesine gittik trenle üç gün üç gece. Çok uzun bir yolculuğumuz oldu. Onun etkisi vardır diyebilirim. Ama hikâyelerdeki durum tümüyle bu olaydan hareketle gerçekleşmiştir demiyorum." Eyyüp Güneş, *Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Gelenek-Modernizm Çatışması,* Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adıyaman 2014, s. 109.

[983]Rasim Özdenören, "Yolcunun dünyası", *Acemi Yolcu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 17-18.

ulaşarak yine tren vasıtasıyla kentten ayrılır. Rasim Özdenören'in tasavvuf temalı hikâyelerinde aramak ya da aranan yere ulaşmak, bir adres vasıtasıyla sağlanmaz; kişiler, aradıkları yolu ya da adresi kendi tecrübeleriyle bulur. *Kuyu* hikâyesinde de bilmediği bir şehirde bağlanacağı kişiyi arayan karakter, aradığı mekâna adresi bilmediği hâlde ulaşır.

Yusuf'un manevî yolculuğu, "aramak" ve "bağlanmak" kavram ve eylemleri vasıtasıyla şekillenir. Tasavvufî literatürde "kadın" ve "köpek" ile sembolize edilen "nefs" hikâyede birer sınanma aracıdırlar. Bir tarikata bağlanma amacıyla yola çıkan karakterin kaldığı otel mekânının ve geçmiş zamandaki otel tecrübelerinin "kadın" imgesiyle ön plana çıkışı, nefsî zaafları işaret eder.

Yusuf'un tarikata girmeden önce yaşadığı günah niteliğindeki tecrübeden sonra gördüğü rüya, yine Rasim Özdenören'in tasavvuf temalı birçok hikâyesinde olduğu gibi sûfi düşüncenin "rüyada terbiye etme" inanışını temsil eder. Elinde kırbaç olan zatın önünde uyuz bir köpeğe dönüşen karakter, terbiye edilmeyi bekler.[984] Rüya hem uyarıcı hem de yol gösterici nitelikler taşır. Nitekim Yusuf, gördüğü rüyanın dehşetiyle pişmanlık duyar ve tövbe eder.

Hikâyede manevî yolculuk bağlamında değerlendirilmesi gereken sembolik bir araç olarak kuyu, Rasim Özdenören'in "mağara" kavramı hakkındaki düşüncelerini yansıtan bir izlektir. Özdenören'e göre mağara, kişinin belirli bir tecrübeyi edinmesi, olgunluğa ulaşması için bir misyon işlevini yerine getirir.[985] Özdenören'in olgunluğa ulaşmada bir durak noktası olarak tasavvur ettiği "mağara", *Kuyu* hikâyesinde karakterin manevî olarak kendini kuyuda hissetmesiyle ön plana çıkar; eserde sembolik soyut bir metafor olan "kuyu", karakterin aydınlanmasını sağlayan, yaşadığı iç çatışmada çıkış noktasını idrak ettiği yerdir.[986] Karakterin kendini kuyuda hissetmesi ve kuyudan çıkış yolunu bulması, onun ilerlemeyi amaçladığı manevî yolda ulaşması gereken noktayı işaret eder.

"İçi ve Dışı" hikâyesinde tasavvuf, yol ve yolculuk bağlamında ele alınır. İbnü'l Arabî'nin "ayna olmak" bağlamındaki fikirlerini çağrıştıran düşüncelere sahip olan özne, Özdenören'in yolculuk bağlamındaki düşüncelerini de hatırlatır. Rasim Özdenören'e göre insan gittiği her yere kendi kişiliğini oluşturan, ayrıldığını zannettiği geçmişini ve şahsiyetini de beraberinde götürür.[987] "İçi ve Dışı" hikâyesinde özne, insanın kendisinin

[984]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 41-44.
[985]Rasim Özdenören, "Mağara", *Acemi Yolcu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 136.
[986]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 85-87.
[987]Rasim Özdenören, "Yol düşünceleri", *Acemi Yolcu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 15.

aynası olup olamayacağı düşüncesinden hareketle, eğer insanın kendisine ayna olması mümkünse kendinin dışına çıkabileceğini düşünür ve kendinden kaçıp kaçamayacağını denemek için sürekli yolculuk yapar.[988] Öznenin kendi dışına çıkma arzusu, "arayış" arzusuyla bütünleşir; tasavvufî düşünceden hareket eder, fakat neyi ve kimi aradığını bilmeyişiyle gizemli bir tavır sergiler.

"Mum"[989] hikâyesinde "yol" anlamıyla ön plana çıkan tarikat ve tarikat kolları, tuhaf mimarisi ve sembolik anlamıyla dünyayı işaret eden bir "bina" içinde yer almaktadır. Bu tuhaf yapı içinde nereye gideceğini bilemeyen özne, dostları vasıtasıyla yolunu bulur. Yol, binanın teras katındaki bir tekkedir. Hikâye kişisinin tasavvur ettiği yolun nesnel anlamı dışında bir yol olduğunun vurgulanması da hikâyede "yol" kavramının tarikat kollarını işaret eden bir sembol olarak kullanıldığını gösterir.

"Bir Adam"[990] hikâyesinde tasavvuf, "rabıta", "kalp gözü" ve "keramet" kavramları bağlamında işlenir. Sokakta gördüğü bir derviş vasıtasıyla mâziye dönen adam, geçmiş zamanlarda annesinin yaşadığı bir tecrübe vasıtasıyla keramet sahibi başka bir dervişi hatırlar ve aktüel zamanda gördüğü kişinin o olup olmadığını düşünerek mescide yönelir. Mescitte dervişin arkasına oturup "uykuyla uyanıklık arasında" kendi günahlarıyla yüzleşen adamın düşünme süreci boyunca gözlerinin kapalı olduğunu fark etmesi, derviş ile aralarındaki rabıta zamanını işaret eder. Nitekim, mescitten ayrılmaya karar verdiğinde zihninden geçen düşüncelerin derviş tarafından tekrar edilmesi, âlimlerin kalp gözlerinin açık olduğu düşüncesini belirginleştirir. Hikâyede tasavvufî bir unsur olarak rabıta, arayış ve buluş eylemlerinde yol gösterici bir unsurdur.

"O Zaman"[991] hikâyesinde de tasavvuf, "rabıta" kavramıyla yansıtılır. Aktüel kış mevsiminde kar imgesinden yola çıkarak geçmişte yaşanan bir kış gecesinde düşmanların kurşun yağmuru altında donarak ölen dedesi ve küçük bir bebeğin dramını anlatan yaşlı adam, aktüel zamanda tasavvufî bağlantılarının olduğunu ve tasavvufî inanışta rabıta kavramının mürit ile mürşit arasında metafizik bir iletişim biçimi sağladığını vurgular.

"Karşılaşma"[992] hikâyesinde arayış içinde olan öznenin yalnızlık ve karamsarlık duygularıyla sürüklendiği günah ve zaaflarla dolu hayatından ayrılarak bir tarikata bağlanması anlatılır. Olumsuz nitelikleriyle anlatılan, içki ve kadınla sembolleştirilen

[988]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 29.
[989]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 43-45.
[990]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 49-58.
[991]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 67-72.
[992]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 59-66.

günahkâr yaşam biçiminden kurtuluş, "çağrılmak" ve "kabul görmek" kavramlarıyla vurgulanır. Öznenin tasavvufa girmeden önceki yaşam süreci günahı ve günahkârlığı işaret ederken tasavvufa girdikten sonra bu sürece bakış açısı, pişmanlık ve tövbe için kazanılan fırsata dönüşür.

"İt"[993] hikâyesinde tasavvuf, nefsî terbiye vasıtasıyla vurgulanır. Nefsî arzularının esiri olduğu için özne "it" ile sembolleştirilir. Çatı katında oturduğu pansiyondan karşı binadaki bir kadını gözetleyen "it", nefsinin zaaflarının farkındadır. Nefsinin arzuları önüne geçilemez bir boyuta ulaştığında kendini "efendim" olarak nitelediği mürşid-i kâmilin önüne atarak kırbaçlanmak ister. Özdenören'in tasavvuf temalı hikâyelerinde genellikle kadın saçından örülmüş olma niteliğiyle "kırbaç" nefs terbiyesi, bir mürşit tarafından eğitilme arzusu/düşüncesi bağlamında ele alınır. Hikâyede tasavvufî öğretinin, insanın nefsiyle var olduğu ve önemli olanın nefsi öldürmek değil onu dizginleyebilmek olduğu düşüncesiyle öznenin olgunlaşma yolunda kendi nefsiyle çatışma hâlinde olduğu vurgulanır.

"Bir Kapının Önünde"[994] hikâyesinde kadın imgesiyle sembolleşen nefs, hikâye kişisinin rabıta hâlinde mürşid-i kâmilin suretini görme arzusuyla çatışır. Gözlerini kapatıp "kendisine emredilen" yüzü görmeye çalışan özne, cinsel çağrışımlarıyla ön plana çıkan, geçmiş yaşantısında yer alan kadının suretini görür. Tasavvufî düşüncenin her şeyde Tanrı'yı görmek öğretisi, hikâye kişisi için her şeyde sevilen kadının suretini görüşe dönüşür. Hikâyede "kapı" ve "kapının önünde olmak" durumunun da tasavvufî daireye giriş eşiğini işaret ettiği düşünülebilir.

"Okaliptüs"[995] hikâyesinde de tasavvufî düşünce ve rabıta hâli kadın imgesiyle bütünleşir. Öznenin tasvir ettiği ve ulaşmaya çalıştığı kadının "dünyalık bir gövde" olduğu vurgulanır. Mürşid-i kâmil önünde kendini "kara uyuz bir köpek" olarak tasavvur eden özne, "efendim" dediği zatı arar.

Rasim Özdenören, ayrılık ve kavuşma durumlarının birbirleriyle sıkı bir ilişki hâlinde olduğunu, ayrılık olarak düşünülen durumun kavuşmayı, kavuşma olarak düşünülen durumun ise içinde ayrılığı barındırabileceğini ifade eder ve bu durumun kavranabilmesi için yolculuğun daima sürdürülmesinin gerekliliğini vurgular.[996]

[993]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 73-79.
[994]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 9-19.
[995]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 21-24.
[996]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 46.

Özdenören'in bu düşüncelerinin "Şaşkın Yolcu"[997] hikâyesine yansıdığı tespit edilebilir. "Esmer güzellik" olarak nitelenen ve öznenin ulaşmak için sonsuz bir çaba içine girdiği soyut varlık, kendisine ne kadar yaklaşılırsa o kadar uzağa gider. Esmer güzelliğin "ondan başka bir şey olmaması", "som bir çağrı halinde sudur edişi" onun somut varlıklar âleminde olmayan, cezbedici bir niteliğe sahip olduğunu gösterir. Öznenin ulaşılmaz güzelliğe kavuşması ve her kavuşmada bu güzellikten ayrılması, Özdenören'in insanın Tanrı'ya nesneler dünyasında ulaşamayacağı, sadece onun kâinat üzerindeki çeşitli tecellilerine şahit olabileceği, bu nedenle de arayışının sürekli devam edeceği düşüncesiyle bütünleşir. Nitekim kurgusal özne, Özdenören'in düşüncelerini destekleyen bir biçimde kavuşma anında ayrılığı, ayrılık anında ise kavuşma duygusunu yaşar.

"Öteki"[998] hikâyesinde tasavvufî düşünce, "her şeyde mürşidini/Tanrı'yı görmek" öğretisi ve "sınanma" durumlarıyla ön plana çıkar. Şehrin eğlence hayatının yoğun olarak yaşandığı bir semtinde oturan hikâye kişisi, bir süredir çevresinde gördüğü bir kadından hoşlanmaktadır. Hikâye kişisinin aşka dair düşünceleri, kendi sevgisinin Tanrısal sevgi ile kösnüllük arasında hangi noktada bulunduğu etrafında yoğunlaşırken hoşlandığı kadının pastaneye gelişi ve hikâye kişisinin sokaklarda kadını arayışı "sınanma" durumuyla sonuçlanır. Öznenin arayış sonrası parkta beliren kadının bir hayat kadını olduğunu öğrenmesi ve kadının davetkâr söylemleri zihnindeki "sınanma" düşüncesini doğrular.

"Boyalı Ölü"[999] hikâyesinde tasavvufî bir sohbetten dönen hikâye kişisi, dünya hakkında kendisine anlatılanları düşünür. Yaşadığı metafizik bir tecrübeden sonra odasına dönen özne, kendinden geçer. Öznenin bilinçdışı düzlemde rüyasında elinde kırbaçla mürşid-i kâmilin kendini terbiye ettiğini görmesi, bazı tasavvuf öğretilerindeki "rüyada eğitilme" durumunu işaret eder.

"İki Leyla"[1000] hikâyesinde tasavvufî bağlantıları olan özne, yaşadığı dünyevî ve maddî sıkıntılardan mürşid-i kâmilin yardımıyla kurtulmayı arzular. Hikâyede "kabul etmek" eylemi sık sık vurgulanarak öznenin bir tarikata bağlandığı ifade edilir. Öznenin hayattaki birtakım zorluklar karşısında aldığı tavır da dinî-tasavvufî incelikleri yansıtır. "İki Leyla" hikâyesinde kadın imgesi, Tanrı'ya ulaşma yolundaki sâlikin önünde hem imtihan hem de onu Tanrı'ya ulaştıracak bir vasıta anlamı taşır.

[997]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s.131-133.
[998]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 81-90.
[999]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 53-58.
[1000]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 39-42.

"Tuhaf Şeyler" hikâyesinde özne, buluştuğu genç kızın "ben ölümüm" söylemiyle zihin karmaşası yaşar. Eve geldiğinde, okuduğu bir kitabın arkasında yazılı olan cümleden yola çıkarak ölüm ve sevgilinin birbirlerine dönüşebilir olduğunu düşünür. Öznenin bu düşünceden sonra "ölüm" kavramını manevî anlamda yaşama geçirmeye çalışması dikkati çeker; nefsinin arzularına boyun eğmeyen özne, erkeklerin eskiden giydikleri entarilerden giymeye karar verir. Hikâye kişisinin nefsinin arzularını bastırma çabası, "kendinden kurtulmadıkça O'na yönelinmez"[1001] cümleleriyle somutlaşır.

"Çekirgeler"[1002] hikâyesinde vecd hâli, tarikata yeni girmiş olan Cumali vasıtasıyla vurgulanır. Evinin damında gözlerini yumup zikir çeken hikâye kişisinin annesinin "deli olacaksın oğlum" söylemi, tasavvufta yol aldığını gösterir.

"Yırtılma"[1003] hikâyesinde "cezbe" ve "sır", zikir hâlindeki öznenin bilinçdışı bir boyutta yaşadığı kabir âlemi ve kıyamet zamanı vasıtasıyla kurgulanır. Hikâye kişisi yaşadığı dehşetli atmosferden "Allah" nidalarıyla sıyrılır; fakat bilinci yerine geldiğinde bağırmayıp kendinden geçmiş bir hâlde sessizce Allah'ı zikrettiğini anlar. Tasavvufî öğretilerde önemli bir unsur olan "sır" ve "sırrın ifşa edilmemesi" düşüncesi, öznenin annesinin söylemleri vasıtasıyla vurgulanır.

5.6.Çatışma

Çatışma, özünde karmaşa ve gerilimi taşıyan geniş kapsamlı bir kavramdır. Çatışma kavramı özelde bireyin iç dünyasında meydana gelen karmaşa ve gerginliği, genelde bireyin aile ve toplumla arasında yaşanan uyuşamama durumunu kapsayan bir sorunsaldır. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde çatışma, birey ve toplum ekseninde yaşanan karmaşa ve gerginliğin dışavurumudur. Yitirilen değer yargıları, geleneksel yaşam biçiminin çözülüşüyle kaybolan kültürel değerler, maddiyatın maneviyata galip gelmesi gibi unsurlar toplumsal çatışmayı besleyen nedenlerdir.[1004] Özdenören'in hikâyelerinde çatışma sadece sosyal ve ekonomik çöküşün, toplumsal meselelerin bireyin dünyasında yarattığı kaos çerçevesinde meydana gelmez; bireyin iç dünyasındaki problematikler de çatışmanın öznel boyutunu oluşturur. Özdenören'in eserlerinde

[1001]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 51.
[1002]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 91-96.
[1003]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 59-64.
[1004]Kamuran Eronat, *Türk Hikâyeciliği ve Rasim Özdenören,* Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ 1995, s. 57.

çatışma temasının birçok cephesiyle yer alması, yazarın öykü kavramına bakış açısıyla değerlendirilebilir:

> "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. 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."[1005]

Rasim Özdenören, Müslüman için çatışma alanı oluşturabilecek konuları şu başlıklar altında toplar: Kişi ile nefsi, kişi ile kişi, kişi ile dünya, kişi ile şeytan, kişi ile üst değerler. Bu alanlarda ortaya çıkabilecek çatışmaları ise şu kategorilere ayırır: Trajik çatışma, etik çatışma, hak-batıl veya hayır-şer çatışması (dramatik çatışma).[1006] Özdenören'in Müslüman'ın yaşadığı çatışma alanlarına dair sınıflandırmalarını dinî-tasavvufî eserlerinde görmek mümkündür. Ahmet Sait Akçay, inanç ve arzu ikileminde çatışma yaşayan bireylerin trajedisini dikkate alarak Özdenören'in sanatını "nefs-benlik-algısının aşamalarına gönderme yapan öyküleriyle gerçekçiliğin sembolik açılımı" olarak niteler.[1007] Edebî eserde Müslümana ait bir çatışma alanı oluşturma fikri, Türk hikâyeciliğinde belki de ilk olarak Rasim Özdenören tarafından kullanılan bir tema olarak dikkate değerdir.

Rasim Özdenören'in eserlerinde çatışma, yazarın sanatın ölçütüne dair düşünceleriyle de bütünleşir. Nazif Gürdoğan, Özdenören için sanatın insan ruhunun açmazlarını, çatışmalarını ve çıkmazlarını büyük bir yalınlık içinde bütün boyutlarıyla ortaya koymasını başardığı ölçüde sanat olduğunu ifade ederek yazarın kurgusal eserlerinde çatışma duygusunun ön plana çıkma nedenini açıklar.[1008] Nitekim, Özdenören de genelde edebiyat özelde ise hikâye türündeki "çatışma" kavramını kendi sanat anlayışı bağlamında değerlendirir ve edebî eserde "çatışma" temasının işlenişini evrensel bir husus olarak değerlendirir:

> "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

[1005]Ahmet Sait Akçay, "Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine, *Eylül Öykü,* S. 1, İstanbul 2003, s. 23.
[1006]Rasim Özdenören, "Çatışma", *Köpekçe Düşünceler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 117-118.
[1007]Ahmet Sait Akçay, "Modernist Kuşağın Metafizik Açılımı: Rasim Özdenören", *Yeni Şafak Kitap*, S. 7, 5 Temmuz 2006, s. 11.
[1008]Nazif Gürdoğan, "Hayatı Edebiyatla Bütünleştiren Sanatçı", *Kitaplık,* S. 13, Nisan 2016, s. 15.

birden söz konusu olabilir. İnsanın dramı buradan doğar, bu çatışmadan doğar. Benim genel edebiyat anlayışım, edebiyatın konusunun bu dramı verebilmesi noktasında toplanır."[1009]

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde "çatışma" durumu, öznenin kendi benliği ve iç dünyasıyla çatışması, öznenin yabancılaştığı toplumla çatışması ve aile içi çatışma[1010] başlıkları altında toplanabilir. Özdenören, yerel unsurlardan yola çıkarak bireyin coğrafya, sosyal hayat, aile ilişkileri veya psikolojisi bağlamında yaşadığı çatışmayı evrensel anlamda insan trajedisinin bir parçası olarak yansıtır. Bireyin kendi dünyasında yaşadığı çatışma durumları bazen çözüme ulaşsa da toplumsal temalı hikâyelerde çatışma durumu gerginlik, çözülme ve kimi zaman da kaos ile neticelenir.

"Çark"[1011] hikâyesinde modern hayatın koşuşturma ve karmaşasından bunalan özne için sabah ışıkları olumsuz bir imgeye bürünür. Abdullah Uçman, hikâyede insanın yalnızlığının, terk edilmişliğinin ve toplum çarkının dişlileri arasındaki trajedisinin yansıtıldığını ifade eder.[1012] Modern yaşamın karmaşası bireyin kendi benliğine yabancılaşmasına neden olan bir çatışma unsuru olarak ön plana çıkar. Yaşamını sürdürebilmek için sürekli koşuşturma hâlinde olan özne, hayatını "derin bir aldanış" olarak niteler ve hayat yerine ölüme teslim olmayı tercih eder.

"Koridor"[1013] hikâyesinde de işi için bir taş binaya giren hikâye kişisi, binanın labirentleri arasında yolunu ve zamanını kaybeder. Vaktin gelmesiyle kapılar kapanır ve özne taş binaya hapsedilir. Sembolik anlamda dünyayı temsil eden taş bina, modern insanın yoğun hayatında derin bir karmaşa yaratır ve modern hayatın en önemli sorunlarından biri olan zaman kavramı, hikâye öznesi için çatışma ve gerilim unsuru oluşturur.

"Ricat"[1014] hikâyesinde yıllar sonra aile evine dönen öznenin aktüel zamanda çökmek üzere olan ev ve mekânın değişen atmosferi karşısında yaşadığı yabancılık duygusu, düşlerindeki ev imgesiyle gerçeğin çatışmasına neden olur. Kendini mekâna ve insanlara yabancı hisseden özne, ev imgesinin yok oluşuyla birlikte kendi kimliğini de sorgular. Hem mekâna hem de kendi benliğine yabancılaşır.

[1009]Ersin Gürdoğan vd., "Edebiyatta Evrensellik ve Yerellik Konusunda Oturum", *Mavera,* S. 3, Şubat 1977, s. 22-23.
[1010]Rasim Özdenören'in eserlerinde bir çatışma unsuru olarak ön plana çıkan, aile içi çatışma kategorisinde değerlendirilebilecek bir unsur olan "baba-oğul çatışması" hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Alpay Doğan Yıldız, "Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Üç Mesele", *Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi,* (5)1, 2010.
[1011]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 9-11.
[1012]Abdullah Uçman, "Hikâyemizde Gelişim", *Edebiyat,* C. 5, S. 4, Kasım 1973, s. 2.
[1013]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 41-43.
[1014]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 13-15.

"Dönüş"[1015] hikâyesinde de yıllar sonra evine dönen özne, kendini mekâna ait hissetmez. Hikâyede öznenin bakış açısıyla ailenin bir üyesi olan dayıya odaklanılır. Dayı, yaşlanmış olmasına rağmen düzenli bir hayat yaşamamakta, yaşamını sürdürmesi için gerekli olan çalışma ve aileyi ayakta tutma çabalarından yoksundur. Babasından kalan bağlar dahi yıllardır bakımsızdır. Dayının hayat şartlarına ve sorumluluklarına yabancılaşması, sorumluluklarıyla karakteri arasında sıkışan bireyin çatışmasını yansıtır.

"Kan Otları" hikâyesinde sarsılan evle birlikte öznenin iç dünyası da sarsılır. Yıkılmak üzere olan evin öznenin iç dünyasında yarattığı gerilim, ruhi yıkımı da sezdirmektedir. Gerginlik atmosferi öznenin söyleminden "anaforun içinde duyuyorum kendimi"[1016] cümlesiyle ifade edilir.

"Mani Olunmuş Adam"[1017] hikâyesinde şehir dışında yaşayan özne, kalabalık arasına karşıma arzuları ile kendini topluma ait hissedememe duyguları arasında çatışma yaşar. Bahtiyar Aslan, öznenin kendi varlığını anlamlandırma ve kendini konumlandırma ihtiyacı duyduğunu, çatışmanın da bu ihtiyacı yerine getirememekten kaynaklandığını ifade eder.[1018] Yoğun olarak hissettiği yalnızlık duygularıyla şehir kalabalığının arasına katılmak isteyen özne, şehre geldiğinde kendini yabancı ve ait olmadığı bir atmosferde hisseder. Aynada gördüğü kendi suretiyle yalnızlığını dindirmek isteyen öznenin kendini kandırma arzusu ve ait olmadığı toplum atmosferinde yaşadığı hayal kırıklı, birey-toplum arasında ve bireyin iç dünyasında yaşanan çatışmayı işaret eder.

"Profil"[1019] hikâyesinde çatışma, İlyas karakteri vasıtasıyla yansıtılır. Öznenin düş atmosferi vasıtasıyla, düşsel bir karakter olarak yansıtılan İlyas, yalnızlık duygularının yarattığı tahammülsüzlükle ölmeye karar verir. İlyas'ın eşyadan ve ışıktan soyutlanarak hiçliğe doğru sürüklenmesi, bireyin doyurulmayan arzularının iç dünyasında yarattığı derin sarsıntı ve çatışmayı işaret eder.

"Yankı"[1020] hikâyesinde çatışma, yıllar sonra evine dönen öznenin ailesine odaklanmasıyla ön plana çıkar. Özne, küçük bir çocukken katlandığı babasının despot tavırlarına bir müddet sonra dayanamayarak evini terk eder. Hikâyede çatışma unsuru olan baba-oğul arasındaki gerginlik, öznenin hatırlamalarıyla ön plana çıkar. Aktüel

[1015]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 71-79.
[1016]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 28.
[1017]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 29-32.
[1018]Bahtiyar Aslan, "Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde İnsanın Kendini İdrak Biçimleri", *Rasim Özdenören'e Armağan,* Değişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 35.
[1019]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 36-38.
[1020]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 81-91.

zamanda ise aile içinde çatışma unsurunu oluşturan durum, insanın trajedisini yansıtan varoluşsal bir problemdir; Âşık Yunus'un şiiriyle dile getirilen hayat-ölüm tezadı ve insanın aslî mekânını özleyişi, ebedî hayatı arzulayan halanın söylemleriyle ön plana çıkar ve tüm ailede yankısını bulur.

"Kundak"[1021] hikâyesinde çatışma hem bireysel hem de ailevî yönleriyle ele alınır. Hikâye kişisinin iç dünyasında kendi benliğiyle yaşadığı çatışma, ruhsal yıkımı ve hiçlik duygusunu beraberinde getirirken aile içi çatışma baba-oğul arasında ön plana çıkar. Kendi dünyasında gömülen ve içindeki sesin yönlendirmeleriyle istemsizce hareket eden özne, yaşadığı iç çatışma nedeniyle gerçeklik algısını kaybeder. Maddî durumu iyi olmayan ailede bir tek baba ve küçük erkek kardeş çalışmaktadır. Hikâye kişisinin aile içindeki pasif durumu, babanın sert tavırlarıyla karşılanır. İç çatışma ruhsal yıkımı tetiklerken ailevî çatışma da aile bireyleri arasındaki gerginliği artırır.

"Şimdi Çok Uzaklarda"[1022] hikâyesinde çatışma, geleneksel aile yapısından ayrılarak kendi aile düzenini sağlamak isteyen Yakup, eşi ve eşinin ailesi arasında yaşanır. İç güveyisi olmak şartıyla ortağının kızıyla evlenen Yakup, bir müddet sonra bu durumun onur kırıcı olduğunu düşünür ve eşinin ailesinin evinden ayrılarak kentte yeni bir hayat kurmak ister. Eşinin itirazlarına rağmen onu ikna etmeye çabalayan Yakup, geleneksel aile yapısından kopmak isteyerek aile içinde gerginlik ve çatışma atmosferi yaratır. Yeni hayat düzenini kuran hikâye kişisi, eşinin kardeşinin ısrarlarına rağmen huzurunu bozmak istemez. Her ne kadar eşi de ailesinin yanına gitmek istese de eşler arasında yaşanan çatışma, şiddetli boyutlara ulaşmaz.

"Çözülme"[1023] hikâyesinde çatışma ve çözülüş hem aile içi hem de bireysel boyutlarıyla dikkati çeker. Bir cinayet olayına adı karışan Kerim, cinayeti kendisi işlememiş olsa da bıçağın kendine ait olması nedeniyle gerginlik yaşar; polise teslim olmadan önce bıçağın kendine ait olduğunu itiraf etmemeye kararlıyken babasının ölümü ve ablasının feryadı nedeniyle yaşadığı içsel çatışma, onu doğruyu söylemeye sevk eder. Hikâyede aile içi çatışmayı oluşturan temel unsur, ölüm döşeğinde olan babanın Kerim'de yarattığı nefret duygusudur. Kerim kendi kişiliğinin oluşumunda çocuklarını döven ve tüm varlığını kumarda harcayan babasının büyük bir etkisi olduğunu düşünür. Babasını, ailesine yaşattığı acılar nedeniyle affedemez. Hikâyede ikinci iç çatışma

[1021]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 93-126.
[1022]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 17-28.
[1023]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 47-104.

düzlemini ise oğlu Kerim'i kendi elleriyle polise teslim eden annenin derin pişmanlığı oluşturur.

"Arasat"[1024] hikâyesinde de çatışma hem psikolojik-bireysel hem de toplumsal yönleriyle ele alınır. Olgun bir yaşta olmasına rağmen toplumsal ve bireysel anlamda kendini kanıtlayamamış ve güvenilmez bir kişiliğe sahip olan Ejder, aile içinde baba otoritesiyle süreli bir çatışma hâlindedir. Ejderin aile için çatışmanın yanı sıra bireysel ve psikolojik açıdan yaşadığı çatışma, eşinin sevgisizliğiyle ön plana çıkar. Babasının kararıyla evlenen Ejder, eşi tarafından sevilmemektedir. Eşinin sevgisizliği, Ejder'in sevme, sevilme duygusunu ve arzularını engeller; toplumsal alanda kötücül bir kimliğe bürünmesine neden olur. Hiçbir kural tanımayan Ejder'in toplumla olan çatışması, özel hayatındaki çatışmaların bir yansıması olarak ön plana çıkar.

"Işımamıştı Sabah Daha"[1025] hikâyesinde de çatışma, aile içi gerilimden doğar. Sürekli annesinden para isteyen Ejder'in aile içinde yarattığı huzursuzluk, annesi tarafından bastırılmaya çalışılsa da engellenemez. Aile içi huzursuzluğun nedeni olan hayırsız evlatların babanın iç dünyasında yarattığı gerginlik ve serzeniş, baba-oğul ilişkisinde de daima çatışma atmosferinin hâkim olduğunu gösterir.

"Çok Sesli Bir Ölüm"[1026] hikâyesinde çatışma, insanın trajedisini oluşturan coğrafî şartlarla öznenin bu şartları aşma çabası etrafında meydana gelir. Yaşam koşulları nedeniyle yerleşime elverişli olamayan ve çevre yerleşim yerleriyle de coğrafî engeller nedeniyle bağlantısı olmayan bir mezrada yaşayan Şehmuz'un ani hastalığı çatışmanın başlangıç noktasını oluşturur. Kamber'in babasını şehre yetiştirmek için verdiği büyük mücadele, başarısızlık ve Şehmuz'un ölümüyle sonuçlanır.

"Sabah Aralığı" hikâyesinde toplumsal ve ailevî çatışmayı görebilmek mümkündür. Adaletsizliğin yaşandığı köyde kendini ve ailesini korumak için evinde kaçak mermi bulunduran Halil, jandarma ile çatışma hâlindedir. Halil'in geleneksel, toprağa bağlı yaşam biçimini sürdürme hususundaki tavrı nedeniyle oğullarıyla da çatışma hâlinde olduğu görülmektedir. Halil'in söylemleri arasında sıklıkla "Tanrı'yı yok sayan", "Tanrı'nın varlığına aldırmayan"[1027] insanların olduğunu ifade etmesi, köyde toprak hırsının ve adaletsizliğin hâkim olduğunu gösterir. Halil'in söylemleri vasıtasıyla leitmotive olarak ön plana çıkan Tanrı'nın yok sayıldığı görüşü, toplumun ekonomik

[1024]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 7-96.
[1025]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 116-124.
[1026]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 7-32.
[1027]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 40-41.

sıkıntılar nedeniyle sarsılabileceği, fakat Tanrı inancı sayesinde bu sarsıntının yıkıma dönüşmeyeceği düşüncesini sezdirir.[1028] Tanrı inancı, toprağa bağlı öznenin bakış açısında kader ve tevekkülü temsil eder ve hırs duygularının engelleyicisidir. Uğradığı iftira sonucu eşiyle birlikte kaçmaya karar veren Halil'in tüm umutları kente ulaştığında, jandarmalar tarafından kurşuna dizilmesiyle son bulur.

"Kan"[1029] hikâyesinde de toplumsal çatışma, aile içi çatışmayla birlikte yansıtılır. Toprağa bağlı geleneksel bir hayat süren ailenin yıllardır ekip biçtikleri topraklar devlet tarafından alınmak üzeredir. Zeynel'in terk etmek zorunda bırakıldığı topraklara bakış açısı, oğlunun bakış açısıyla çatışma hâlinde olduğunu gösterir. Küçük yaşta mekân ve toprağa bağlı yaşam hakkında olumsuz izlenimler edinen Şahin, babası gibi geleneksel bir hayat sürmeye katlanamayarak evini terk eder. Yaşlı olduğu hâlde ailesini geçindirmek zorunda olan Zeynel için toprak kan ile bütünleşir. Nitekim, yıllar sonra evine dönen oğluyla topraklarının elinden alınacağı meselesini konuşan Zeynel, oğlunun toprakları terk edip yaşam koşulları daha iyi olan bir yere gitme fikrine karşı çıkar.

"Çatışma"[1030] hikâyesinde nesiller arası fikir ayrılıklarından doğan bir çatışma durumu söz konusudur. Evin büyük kızı Şermin, halasının ve babasının otoriter tavırları ve geleneksel düşünce yapılarına zıt olarak Sadık adlı bir gençle arkadaş olur. Halasının tavrının yumuşamasına karşılık babanın hiddeti olumsuz düşüncelerinin etkisiyle artar. Sadık'ı yaralar ve intihar eder.

"Buzdan Volkan"[1031] hikâyesinde aile içi çatışma, öznenin kimliğini oluşturan temel unsurdur. Küçük yaşta babasından şiddet gören ve sürekli şiddete maruz kalan annesinin ölümüne şahit olan genç kadın ölüm soğukluğuna bürünür; kimsenin yaklaşmaya ve konuşmaya cesaret edemediği, girdiği her ortamda soğukluk yayan bir kimlik oluşturur. Genç kadının aile içi çatışma sonucu oluşturduğu kimlik,[1032] barda

[1028]Ömer Say, "Toplumsal Çözülme ve Rasim Özdenören Hikâyeciliği (*Çözülme* ve *Çok Sesli bir Ölüm*)", *Kaşgar,* S. 31, İstanbul 2003, s. 200-201.
[1029]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 53-78.
[1030]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 79-143.
[1031]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 36-45.
[1032]Rasim Özdenören, "Buzdan Volkan" adlı hikâyesini "aile öyküsü" olarak niteler ve hikâyedeki kadın tipinin kurgulanışını şu cümlelerle açıklar: "Volkan sıcak olur, ama aynı zamanda patlar. Patlayan şey, o öyküde anlattığımız genç kız tipidir. Belli değil ne olduğu. Sokakta rastladığım bie tip. Hayalet gibi bir kadın. Kızılay çevrelerinde rastladım, mezardan kalkmış bir hortlak gibi. Bir daha da görmedim. Ama nasıl bir hortlak. Benzi solmuş, yolda giderken de sigara içiyordu. Çevresine [metelik] vermeyen umursamayan, etraftakilerin de kendisine yaklaşmasına kolay kolay müsaade vermeyen bir tip." Bkz. Lemara Abibulayeva, *Rasim Özdenören ve Feodor Dostoyevski Arasında Tahkiye Anlayışı Bakımından Bir Karşılaştırma*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2006, s. 186.

tanıdığı bir adamın tasavvufî nitelikteki söylemleri vasıtasıyla çözülse de babasına olan nefreti devam eder.

"Bir Kapının Önünde"[1033] ve "Okaliptüs"[1034] hikâyelerinde çatışma, tasavvufî bağlantıları olan öznelerin nefsî mücadeleleri vasıtasıyla yansıtılır. "Bir Kapının Önünde" hikâyesinde gözlerini kapatıp mürşidinin yüzünü görmeyi hayal eden özne, her seferinde özlediği ve arzuladığı bir kadının yüzünü görürken, "Okaliptüs" hikâyesinde de öznenin ulaşmayı arzuladığı "efendi"nin yerini kösnül çizgilerle tasvir edilen bir kadın alır. Her iki hikâyede de şahısların görmeyi arzuladıkları suretin yerini kadın imgesinin alışı, nefsî çatışmayı işaret eder.

"İt"[1035] hikâyesinde de tasavvufî bağlantıları olduğu anlaşılan öznenin nefsiyle yaşadığı çatışma, "günah" duygusuyla belirginleşir. Arzularıyla ön plana çıkan özne, sembolik bir kavram olarak "it" metaforuyla özdeşleştirilir. İdeal benliğiyle nefsi arasında kalan özne her ne kadar nefsinin buyruklarını yerine getirse de iç dünyasında sürekli çatışma yaşar. Arzularına engel olamayan "it", nefsinden kurtulmak istese de kurtulamayacağının bilinciyle daima bir çatışma ve ikilem içinde kalır.

Kuyu[1036] hikâyesinde de çatışma, bir mürşid-i kâmile bağlanmak amacıyla bilmediği bir kente gelen Yusuf'un nefis mücadelesi vasıtasıyla belirginleşir. Karakterin bağlanmak istediği kişiyi arayış sürecinde Züleyha ile birlikte oluşu, nefs muhasebesini ön plana çıkarır. Nefsiyle çatışma hâlinde olan karakter, tasavvufa bağlanarak nefsinden kurtulamayacağını, varlığının nefsi ile mümkün olduğunu, insan için önemli olanın nefsini öldürmek değil onu dizginleyebilmek olduğunu öğrenir.

"Karşılaşma"[1037] hikâyesinde çatışma, hayatın karmaşası ve anlamsızlığından sıkılan öznenin yalnızlık duygularıyla kendini sokaklara, alkol ve gece hayatına vermesiyle yaşadığı bu süreç içinde beklediği çağrının gelmesi etrafında belirginleşir. Kendini anlamsız, karanlık bir hayata bırakan hikâye kişisi, çağrılacağını bilmekte ve beklemektedir fakat yaşadığı hayat biçiminin de yanlış olduğunun farkındadır. Nitekim, beklediği zaman geldiğinde bir tarikata bağlanarak tövbe eder ve çatışma sonlanır.

[1033]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 9-19.
[1034]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 21-24.
[1035]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 73-79.
[1036]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014.
[1037]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 59-66.

"Mevsim Sonu"[1038] hikâyesinde eşya ve insanlarla çevrelenmiş olan genç kızın içindeki sesin soyut sahibi, "som olarak" kendi olabilmesi için genç kızı sahip olduğu her şeyi terk etmeye davet eder. Sevdiklerinden ve kendisini sevenlerden ayrılmayı tasavvur edemeyen genç kız, iç dünyasında yaşadığı çatışmayla ruhsal bir arayış içine girer.

"Beklenen"[1039] hikâyesinde çatışma, Hidayet ile büyük ablası arasında yaşanır. Altmış beş yaşlarında yaşlı bir adam olan Hidayet, doksan yaşlarındaki ablası tarafından hâlâ küçük bir çocuk olarak görülmektedir. Yaşadığı acılar ve yaşlılık duygularıyla mâziye sığınan kadın, zaman kavramını yitirmesi nedeniyle sürekli geçmiş zamanda yaşananları hatırlar. Hikâyede çatışma unsurunun temel nedeni, yaşlı kadınla ailenin diğer fertlerinin zaman algısındaki farklılıktır.

"Hışırtı"[1040] hikâyesinde çatışma, kendinden yaşça büyük bir adamla evlilik dışı birliktelik yaşayan Meryem'in yaşadığı pişmanlık duygularıyla ön plana çıkar. Yaşadığı evlilik dışı birliktelikten sonra bedenini kirlenmiş ve kendini aşağılanmış hisseden genç kadın, birlikte olduğu adamdan bir çocuk sahibidir fakat annelik duyguları da onu yaşadığı ruhsal çatışmadan kurtaramaz. Pişmanlık duygularıyla hareket eden Meryem, kendini denize bırakarak intihar eder.

"Koşmak"[1041] hikâyesinde asla birinin ardından koşmayacağını düşünen kadın özne, yaşadığı ilişkide hep peşinden koşulan, arzulanan kişi olmak ister. Düşüncelerinin yansımasını sokaktaki köpeklerin eylemleri vasıtasıyla doğrulamak isteyen kadın, dişi köpeğin erkek köpeğe cevap verdiğini görerek sarsılır. Öznenin ilgi göstermek ve ilgi gösterilen taraf olmak hususundaki düşünceleri, yaşadığı ilişkide çatışma unsurunu oluşturur.

"Pörsüme"[1042] hikâyesinde olgun yaştaki kadın özne, bakımlı olmakla yaşlanmak duyguları arasında iç çatışma yaşar. Geçkin sayılacak bir yaşta olan kadın duldur. Yıllarca eşinin yasını tutan kadın, yeniden hayata dönmek hususunda iç çatışma yaşar. Çevresinin yaşlandığını ima ettiğini düşünen kadın özne mutluluk arzuları ile kınanma endişeleri etrafında çatışma yaşasa da kendine mutlu olabilmek için ikinci bir şans verir.

[1038]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 23-35.
[1039]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 15-26.
[1040]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 12-19.
[1041]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 20-22.
[1042]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 46-51.

"Boşluktaki Duruş"[1043] hikâyesinde sevdiği adamla evlendiği gün hüsrana uğrayan ve kendini sürekli kandırılmış gibi hisseden kadın, yıllarca katlandığı evliliğine son verir. Evlilik hayatında herhangi bir olumsuzluk olmayan kadın özne, iç dünyasında yaşadığı çatışma nedeniyle huzursuzdur.

"Kirli Camlar"[1044] hikâyesinde hem aile içi hem de bireyin çevresiyle yaşadığı çatışma söz konusudur. Eşinden şiddet gören Naciye, evini terk ederek arkadaşı Nermin'in evine sığınır. Aile içi çatışmadan kaçan kadın, evli olan arkadaşının kıskançlığı nedeniyle sığındığı evi de terk etmek zorunda kalır.

"Kumsalda"[1045] hikâyesinde çatışma, evlilik problemi nedeniyle genç kız ile annesi arasında yaşanır. Kızının evlenmesini isteyen anne, yaşayamadığı arzularını ve hayallerini kızının yaşamasını ister ve baskıcı tavırlarıyla ön plana çıkar. Kızının duygu ve düşüncelerine önem vermeyen anne, baskıcı tavırlarıyla çatışma atmosferi oluşturur.

"Tipi"[1046] hikâyesinde kendinden yaşça küçük olan eşi Haydar'ın kendisini aldattığına dair duyumlar alan Süheyla, eşinin itirazlarına rağmen yaşadığı iç çatışmalardan sonra eşine inanır.

"Boşluğun Ortası"[1047] hikâyesinde de şömine üzerinde başka bir kadına ait bir fotoğraf gören kadın, sevdiği adamın kendisini aldattığını düşünerek ondan ayrılır; fakat adamın ikna çabalarına olumlu yanıt verir.

"Dolambaçta"[1048] hikâyesinde aile içi çatışma, aldatılma durumuyla ön plana çıkar. Eşi tarafından aldatıldığını düşünen Nurlan'ın yaşadığı iç ve dış çatışmalar, eşinin kendisini öteki kadınla tanıştırmasıyla doruk noktaya ulaşır. Kadın ile erkeğin söylemlerinden Nurlan'ın yanıldığı anlaşılır.

"Mağara"[1049] hikâyesinde hayal kırıklığına uğrayarak evliliğini sonlandırmış olan genç kadın, yaşadığı kırgınlıkla eşinden nefret eder ve ölmesini ister. Mutluluğa olan inancını yitirmiştir; bir kere daha yanılmaktan korkarak hayatına girmeye çalışan kişiyi reddeder.

[1043]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 52-61.
[1044]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 77-83.
[1045]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 84-93.
[1046]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 133-144.
[1047]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 65-69.
[1048]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 83-92.
[1049]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 25-30.

"Çığlık"[1050] hikâyesinde tensel arzularının peşinde koşan genç kadın, toplumla çatışma hâlindedir. Yaşadığı hayat biçimi nedeniyle kınanan genç kadın, çevresinin hakkındaki düşüncelerini önemsemez.

"Gölge"[1051] hikâyesinde yaşanan üçlü aşk ilişkisi, paylaşılamayan erkek öznenin sevgisi nedeniyle çatışmaya dönüşür. Âşık kadını temsil eden Zeynep, sevdiği adam tarafından yakın arkadaşıyla aldatılır. İkinci kadınla evlenmeyi tercih eden adamın ölümünden sonra hastalıklı bir ruh hâline bürünen Zeynep ile sevdiği adamın eş olarak tercih ettiği kadın arasındaki çatışma, Zeynep'in kadının henüz doğmamış olan çocuğunu kendi çocuğu olarak sahiplenmesiyle dinmiş gibidir.

"Gecenin Sesi"[1052] hikâyesinde de çatışma, yaşlı adamın ikinci evliliğini yaptığı genç kadınla ilk eşi ve ailesi arasında yaşanır. İkinci kadın olarak Dev'in aile hayatından dışlanan, yaşlı adamın ailesi tarafından düşman olarak algılanan Nünü, her ne kadar yaşlı Dev'in çocuklarıyla ve hizmetkârlarıyla yakınlık kurmaya çalışsa da çabaları boşa çıkar.

"Ölü Dünya"[1053] hikâyesinde çatışma, eşi tarafından aldatılan evli bir kadının kendini seven erkeğin duygularına cevap vermemesiyle yaşanır. Karşılıksız aşkıyla çıkmaz bir duruma düşen erkek özne, masum kalmak ve eşine bağlı olmak isteyen kadını özlem ve acıyla hatırlar.

"Çorak Buluşma"[1054] hikâyesinde de kadın ile erkeğin mutlulukları önündeki engeller, çatışma unsuru olarak ön plana çıkar.

"Baş"[1055] hikâyesinde toplumsal çatışma, birtakım kişiler tarafından suçlu sayılan fakat suçunun ne olduğunu bilmeyen öznenin trajedisiyle vurgulanır. Özne, "saçma" kavramıyla açıklanan suç unsurları nedeniyle infaz edilir.

"Palyaço"[1056] hikâyesinde çatışma, olumsuz bir imge olarak beliren palyaçonun öznenin dünyasında yarattığı huzursuzlukla yansıtılır. Yılbaşı olduğu anlaşılan bir günde yapılan kutlamalar ve bu kutlamalara katılan toplumun düşünce yapısıyla çatışma hâlinde olan öznenin yaşadığı huzursuzluk ve çatışma durumu, "palyaço" olarak tanımlanan noel babaların kendi evine girmeye çalışmasıyla yoğunlaşır.

[1050]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 45-49.
[1051]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 61-72.
[1052]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 97-108.
[1053]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 27-33.
[1054]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 39-45.
[1055]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 24-26.
[1056]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 30-31.

"Taverna Kapısının Önünde"[1057] hikâyesinde çatışma, öznenin kılık kıyafeti nedeniyle toplum arasına katılmasının engellenmesi durumuyla belirginleşir. Tavernanın patronu müesseselerinin belirli ilkeleri olduğunu ve "çul" giyen bir adamı içeri alamayacağını belirtir; müesseselerinde çul giymek anayasaya aykırıdır. Toplumun diğer üyelerine benzemek istemeyen özne, "don gömlek" içeri alınabileceği söylendiği hâlde bu duruma razı olmaz.

5.7.Aile

Bireyin kimliğini kazandığı ilk kurum olan ailenin, öznenin benliğinin oluşumunda etkisinin oldukça önemlidir. İnsan, toplumsal bir bireydir ve toplumun en küçük yapı taşlarından olan aile bireyin toplumla ilişkisinin ve karakter özelliklerinin belirlenmesinde etkileyici bir unsurdur. Aile ve aile hayatı, bireyin aidiyet duygularının oluşumunda ilk evreyi kapsar. Aile içi iletişim, sevgi ve paylaşım, toplumun bir parçası olan bireyin gelişiminde ve sosyal bir kimlik kazanmasında önemli bir aşamadır. Nitekim, sevgi ve ilgi eksikliğiyle yetişen bireylerin toplumsallaşma sürecinde yabancılaşma, güvensizlik duygusu ya da sevgi ve ilgi ihtiyacı nedeniyle yanlış iletişim ve yönelimler gösterme gibi problemler yaşadıkları görülmektedir.

Türk toplum yapısında aile kurumu, kutsal ve geleneksel bir yapıya sahiptir. Türk aile yapısı, normları ve değerleriyle değişim süreçlerine rağmen tarihsel ve geleneksel birikimin izlerini taşımaktadır.[1058] Ataerkil aile yapısının yoğunlukta olduğu Anadolu topraklarında aile kurumunu ayakta tutan baskın otorite olan baba, geleneğin yansıtıcısı, aktarımcısı ve yaşatıcısıdır. Modernizm ile birlikte değişen hayat şartları aile kurumunu da etkilese de ebeveynlerin aile içindeki birleştirici, otorite sağlayıcı ve çocukların kimliklerinin oluşumunda rol model olma etkisi devam etmektedir.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde "aile" teması ağırlıklı olarak geleneksel aile yapısı üzerinde yoğunlaşmaktadır. Ailede baba tipi otoriter kimliğiyle baskın güçü temsil ederken anne pasif, kırılgan, acılara göğüs geren, suskun ve itaatkâr kişiliğiyle ailede toparlayıcı ya da çatışmalardan doğan atmosferi yumuşatıcı özellikleriyle ön plana çıkar. Özdenören'in hikâyelerinde aile, çoğunlukla bireylerin yaşadığı maddî ve manevî

[1057]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 56-59.
[1058]Celaleddin Çelik, "Değişim Sürecinde Türk Aile Yapısı ve Din Paradigmatik Anlam ve İşlev Farklılaşması", *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi,* S. 8, Ocak 2010, s. 28

sıkıntılarla çözülme, dağılma ya da çatışma ortamının yansıtıldığı kurumdur. Rasim Özdenören, aile temasının hikâyelerindeki işlevini şu cümlelerle açıklar:

> "Aile ise, toplumun kendisinden daha küçüğe indirgenemeyecek [...] bir birimidir. Ondan daha küçüğü, birey kalıyor. Toplumu anlatıyorsak, toplumun problemlerini[n] aile [ile] anlatılması en ideal birim olarak karşımıza çıkıyor. Mesela, bir damla kandan, o kanın ne grubu olduğunu, bu kanda ne gibi hastalıkların, problemlerin olduğunu anlıyoruz. Aileyi anlattığımızda, aslında toplumun genelindeki problemleri anlatmış oluyoruz."[1059]

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde aile teması, toplumsal kesimlerin yaşam ve kültür biçimini yansıtıcı özellikleriyle ön plana çıkar. Yazar, geleneksel ve modern aile modelleriyle toplumun çeşitli kesimlerinin kavram ve değerlere bakış açılarını, sorunsallarını ve algı biçimlerini yansıtır. Özdenören'in aile hayatı etrafındaki hikâyelerinde nesiller arası düşünce farklılıklarından ya da geleneksel hayatın algılanış biçiminde yeni nesille düşünce ayrılıklarından doğan çatışmalar, çözülmenin temel unsurlarındandır. Geleneksel aile hayatındaki çözülüşün temel nedenleri nesillerin gelenek kodlarını aynı algı biçimiyle kavrayamamasından doğar. Aile ve toplum hayatında birleştirici, meşru kılıcı özellikleriyle olumlu etkiler yaratan gelenek, bazen toplum ve bireylerin bakış açısıyla, hayatı algılama biçimleri ve şartlarıyla çatışarak olumsuz durumlar da yaratabilir.[1060] Bu durumlar ferdin geleneksel aileden ya da toplumdan kopmasına, ailevî ve toplumsal değerlere yabancılaşmasına neden olur.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde aile, aynı gelenek ve inanç kodlarıyla dünya görüşlerini oluşturan, kavramlara aynı zihin yapısıyla yaklaşan bireylerden oluşur. Özdenören'in hikâyelerinde aile, hayata ve ölüme, aşka ve varlığa bakış açısında aynı duygu ve algıya sahip bireylerin mensup olduğu kurumdur. Değer algılarını İslam ve Anadolu kültürü etkisiyle oluşturan ailelerde kültürün ve değerlerin aktarımı, nesiller vasıtasıyla sağlanır. Değerlerin yaşayıcısı ve yaşatıcısı olan aile, geniş/kalabalık yapısıyla da dikkat çeker.

"Pus"[1061] hikâyesinde aile, geleneksel bir yapıya sahiptir. Hikâyede kültürün, hayatın ve gücün aktarımı, sembolik bir unsur olan "paslı silah" vasıtasıyla vurgulanır. Çocukları ve torunlarıyla birlikte yaşayan ihtiyar dede, ölümünün yaklaştığını

[1059]Lemara Abibulayeva, *Rasim Özdenören ve Feodor Dostoyevski Arasında Tahkiye Anlayışı Bakımından Bir Karşılaştırma*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2006, s. 184.
[1060]Faruk Turğut, "Tarihsel Süreçte Aile Kurumunun Dönüşümü ve Geleceğine Yönelik Çıkarımlar", *Medeniyet ve Toplum,* C. 1, S. 1, Bahar 2017, s. 95.
[1061]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 17-25.

sezinlemektedir. Torununun odağından anlatılan yaşlı adamın ailede eğitici ve öğretici bir kimlik üstlenişi, geçmiş zamana ait yaşantıların aktarımıyla belirginleşir. Yıllar önce yaz günlerinde torunlarını çevresinde toplayarak onlara Kur'ân-ı Kerîm okuyan ve hisseli öyküler anlatan dede, torunlarında saygı duygusu uyandırır. Dedenin dinî ve ahlâkî yönden torunlarını eğiterek inanç ve kültür aktarımında bulunduğu görülmektedir. Nitekim ölümünün yaklaştığını hisseden ihtiyar, torununa hediye ettiği paslı silahla bu aktarımı sembolleştirir.

"Eskiyen"[1062] hikâyesinde aile, hayat döngüsünü yansıtan özellikleriyle anlatılır. Rasim Özdenören, insanın kaçınılmaz kaderi olan ölüm ve hayat döngüsünü aile aracılığıyla yansıtır. Hasta yatağında ölmesi beklenilen baba, torununun doğuşuyla büyük bir sevinç yaşar. Geleneksel aile yapısı, anne ve babanın evli çocuklarıyla birlikte yaşamalarıyla ön plana çıkar. Eşi hasta olan ve gelini doğum yapmak üzere olan anne, tevekkül edişiyle ve manevî gücüyle dikkat çeker.

"Dönüş"[1063] hikâyesinde aile, dedenin ölümüyle eski günlerin huzurunu yitirir. Anlatıcı öznenin yıllar sonra döndüğü ev, onun için bir yabancı gibidir. Öznenin dayısına odaklanmasıyla kurgulanan hikâyede ölümden sonra ailenin çözülüşü mirasın paylaştırılması, dayının kendisine düşen mirası değerlendiremeyişi ve hayata adapte olup düzgün bir iş sahibi olmayışıyla vurgulanır.[1064] Ataerkil ailede babanın otoritesi ve düzeni altında yaşayan oğul, babası öldükten sonra aynı düzeni kuramaz. Mâzide öznenin sorumsuzluğu nedeniyle aile içinde baba-oğul arasında yaşanan çatışmalarda anne, duygusal ve çaresiz kimliğiyle ön plana çıkar. Ailede yaşanan çatışmalar sonucu bireyler birbirleriyle günlerce konuşmasa da özne, dedesinin yaşadığı zamanlarda ailede huzurlu bir atmosfer olduğunu anımsar.

"Yankı"[1065] hikâyesinde aile, aynı kültürel ve inançsal kodları paylaşan bireylerin ölüm kavramı karşısında aldıkları tavır ve yaşam biçimleriyle yansıtılır. Anlatıcı özne, otoriter bir kimliğe sahip olan babanın baskın kişiliğinden kurtulmak için yıllar önce evini terk eder. Yıllar sonra evine geri dönen öznenin ailesi tarafından hoşgörüyle kabul edildiği ve ailesinden uzakta bir hayat sürse de kültürel kodlarının değişmediği

[1062]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 61-70.
[1063]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 71-79.
[1064]Rasim Özdenören, Sezai Karakoç'a yazdığı bir mektupta dedesinin ölümünden sonra ailelerinde miras anlaşmazlığı başladığını ve bu dönemin kendi üzerinde olağanüstü bir etki bıraktığını ifade eder. O yıllardan yola çıkarak "Miras" adlı uzun bir hikâye roman yazmayı düşündüğünü bildirir. Bkz. "V. Bölüm: Mektuplar", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 425. Özdenören'in biyografik verileri dikkate alındığında, yaşadığı olayların "Dönüş" adlı hikâyesine tematik açıdan tesir etmiş olduğu düşünülebilir.
[1065]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 81-91.

görülmektedir. Nitekim mekânın eskimişliğiyle vurgulanan yaşlılık ve ölüm duygusu, yaşlı hala, anne, baba ve yıllar sonra eve dönen oğulun söylemlerinde hem Anadolu kültürünün hem de inançsal bakış açısının etkisiyle birlikte hissedilen ve tecrübe edilen bir gerçeğe dönüşür.

"Kundak"[1066] hikâyesinde aile ekonomik problemler, bireyler arası iletişimsizlik ve sevgisizlik nedeniyle yaşanan çatışmalar bağlamında ele alınır. Otoriter baba profili maddî imkânsızlıklar nedeniyle oğullarının da kendisine destekçi olmasını istemektedir. On iki yaşlarındaki küçük oğul Kerim berber çırağı olarak çalışmaktadır. Evin büyük çocuğu olan ve çalışmayan erkek özne, yaşadığı ruhsal bunalımla zamanla kimlik kaybı yaşar. Babanın baskıcı tavırları, büyük oğul üzerinde yoğunlaşır. Sert bir karaktere sahip olan baba, çocuklarına sevgisini göstermez. Anne profili ise eşinin yönlendirmeleriyle hareket eden sessiz bir ev kadınıdır. Oğlunun ruh dünyasından habersiz olan baba, baskılarını sürdürürken anne pasif tavırlarıyla ön plana çıkar.

"Mevsim Sonu"[1067] hikâyesinde modern aile, genç kızın hayatının maddî yönünü oluşturur. Genç kızın estetik bir görünüm kazanmasını son derece önemseyerek suni güzellik algısı oluşturan bir anne ve lüks bir hayat yaşamasını sağlayan baba, modern aile yaşamının tüm atmosferini yansıtırlar. Genç kızın gönül ilişkilerini annesiyle paylaştığı, bu ilişkilerin babaya söylenmediği vurgulanır. Baba, otoriter bir kimliğe sahip olmasa da aile içinde saygı gösterilen bir konumdadır. Anne ise genç kıza arkadaşça bir tavır sergilemektedir. Aile hayatında maddî doyuma ulaşan genç kızın manevî yönünün tamamlanması, içindeki sesi dinleyerek sahip olduğu her şeyden arınarak "som" benliğine ulaşmasıyla mümkün olacaktır.

"Karışıklık"[1068] hikâyesinde de genç kız yaşadığı gönül ilişkisini annesiyle paylaşır. Modern bir aile yapısına sahip olan genç kız, annesinden hiçbir sırrını saklamamaktadır; fakat bazı sırların baba ile paylaşılmadığı annenin de kızıyla bu hususta iş birliği içinde olduğu görülmektedir. Aile yapısında baba, her ne kadar modern bakış açısına sahip olsa da saygı duyulan, bu nedenle de bazı hususlar kendisinden saklanılan bir pozisyondadır.

"Buzdan Volkan"[1069] hikâyesinde aile yaşantısında şiddet ve sevgisizlik hâkimdir. Şiddetle büyüyen, babasının her eve gelişinde annesini ve kendisini dövüşüne katlanan, vücudundaki morluklar nedeniyle çevresinden utanan genç kadın, babasından nefret eder.

[1066]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 93-126.
[1067]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 23-35.
[1068]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 94-99.
[1069]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 36-45.

Ailede yaşanan bu şiddetli çatışma, genç kadının karakterinin oluşumunu etkilemiş; soğuk ve sevgisiz bir kimliğe sahip olmasına neden olmuştur. Aktüel zamanda felç olan babasından intikam almak isteyen genç kadın, barda tanıdığı delikanlıyı evine davet eder ve hareketsiz biçimde yatan babasının karşısında delikanlıyla öpüşür.

"Kumdan Temel"[1070] hikâyesinde aile, erkeğin eşini aldatması sonucu yıkılma eşiğine gelir. Aldatıldığına dair ihbarlar alan kadın, küçük kızının bu durumdan etkilenmesini istemez. Yaşadığı ihanet nedeniyle acı çeken fakat kızının üzülmesini de istemeyen kadın, içinde bulundukları durumu küçük kızına anlayabileceği bir üslupla anlatır. Hikâyede erkeğin eve dönüşü ve kendini affettirme çabalarına kadın olumlu yanıt vermese de bir fotoğraf niteliğinde yansıtılan aile tablosunda kadının eli eşinin başına yönelmiş fakat havada asılı kalır. Bu durum kadını sevgi ve fedakârlığıyla ön plana çıkarır.

"Cehennem"[1071] hikâyesinde parçalanan aile, çocuğun sevgisiz büyümesine ve aile bağlarının çözülüşüne neden olur. Küçücük bir çocukken annesinden zorla koparılan genç kız, tüm olanlardan habersizce babasının yanında büyür. Çocuğun büyüme evresi, babasının ikinci evliliği nedeniyle huzursuzluk, rahatsızlık ve kaçma isteğiyle geçer. Kendini ait hissetmediği evden on altı yaşında ayrılan genç kız, iş yerinde tanıştığı bir arkadaşının evine yerleşir. Babasını bir yabancı olarak gören genç kız, kendisini görmek için gelen adamı eve almaz. Annesinden koparılan genç kız, sevgisiz bir yaşam sürmüş ve babasından nefret etmiştir.

"Fırtına"[1072] hikâyesinde gelenek ve kurallarına sıkı sıkıya bağlı olan aile, bireyin yıkımına neden olur. Evlilik dışı birliktelikten hamile kalan kadın, akrabaları/ailesi tarafından darp edilir ve bebeğini kaybeder. Katı kurallarla ve baskıcı zihniyetle hareket eden, geleneklerini ve törelerini insan canından daha önemli gören aile, kadının ruhsal yıkım yaşamasına neden olur. Hikâyedeki baykuş izleği de kadının tehlikede olduğunu ve sürekli izlendiğini işaret eder.

"Bir Kapının Önünde"[1073] hikâyesinde aile, manevî değeriyle ön plana çıkar. Dinî tasavvufî düşünceye sahip olan özne, tarikat öğretilerini yerine getirmek için gece geç saatte banyo yapar; fakat yanlış anlaşılma düşüncesiyle ailesinden çekinir. Sabah saatlerinde gözleri kapalı vaziyette mürşidinin suretini gözünün önünde canlandırmaya

[1070]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 123-132.
[1071]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 51-56.
[1072]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 57-60.
[1073]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 9-19.

çalışan hikâye kişisi, annesinin sesiyle bölünür. Sert tavırlarla kapıyı çarpıp evden çıktıktan sonra, örtük bir biçimde hatırladığı bir hadis-i şerifinin etkisiyle ailesinin Tanrı'nın emaneti olduğunu düşünür ve tavrından dolayı pişmanlık duyar. Özne için aile evi, tasavvuf ile özdeşleşir.

"Ölünün Odaları"[1074] hikâyesinde ailenin kaybedilişi öznenin ruhi çözülme yaşamasına neden olur. Küçük yaşta annesini kaybeden İdris'in babasından başka kimsesi yoktur. Mide hastası olan babasının hastalık süreci boyunca yaşadığı acılara şahit olan İdris, babasının ölümüyle hayatta yapayalnız kalır ve ruhsal bir çözülme durumu yaşar. Ailenin kaybedilişi karakterin ruhunda derin bir sarsıntı yaratsa da yaşadığı çözülmeden sonra hayata adapte olmaya çalışır.

"Şimdi Çok Uzaklarda"[1075] hikâyesinde geleneksel aile yapısı bireyin bağımsızlığı önünde bir engeldir. Eşinin ailesinin yanında iç güveyisi olarak yaşayan Yakup, bir süre sonra bu yaşam biçiminin kendisi için onu kırıcı olduğunu düşünür. Önce eşiyle ayrı bir eve taşınır, sonra büyük kente gitmeye karar verir. Yakup'un eşi ailesinden ayrılmak ve büyük kente gitmek hususunda olumsuz bakış açısına sahip olsa da eşiyle birlikte büyük kente yerleşir ve kendi hayat düzenlerini kurarlar. Bu düzen kadının erkek kardeşi tarafından yıkılmaya çalışılsa da özgürlüğünü kazanan Yakup, tekrar geleneksel yaşam biçimine ve kalabalık aile hayatına dönerek özgürlüğünü kısıtlamayı reddeder.

"Aile"[1076] hikâyesinde yaşlılık ve ümitsizlik hâkimdir. Sekiz kişinin bir arada yaşadığı geleneksel ailede büyükanne, gelinler, oğul ve sağır kız solgun, renksiz yaşamlarıyla ön plana çıkarlar. Evin erkeği Salih Efendi, maddî ve manevî sıkıntılarıyla mutsuzdur. Dul gelinler, artık mâzide kalmış olan mutlu günlerini hatırlayarak avunurlar. Büyük anne, ölümü ve oğullarını özlemektedir. Aile üyelerinin hayatlarının solgun ve yarından hiçbir ümit beklemeyen geçkin üyelerine karşılık sağır kız gençtir; fakat onun da hiçbir hayali yoktur. Salih Efendi'nin bakış açısından yansıtılan aile bireyleri arasında eşi acılara katlanan, evin nizam ve düzenini ayakta tutan, kendini ailesine adayan kişiliğiyle ön plana çıkar. Kısmen dağılmış olan ailenin parçalanmak üzere olan hayatı, yıkılmak üzere olan ahşap ev ile bağdaştırılır.

"Çözülme"[1077] hikâyesinde aile, babanın ölümü ve Kerim'in tutuklanmasıyla dağılır. Sevgi, saygı gibi sağlam bağlarla birbirlerine tutunamayan aile bireyleri arasında

[1074]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 7-16.
[1075]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 17-28.
[1076]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 29-45.
[1077]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 47-104.

çatışma ve nefret söz konusudur. Abdullah Uçman, hikâyenin sosyolojik ve psikolojik boyutlarına dikkati çekerek iç ve dış şartların ailede meydana getirdiği çözülüşü vurgular.[1078] Hikâyenin başkişisi Kerim'in odağından yansıtılan baba, rol model olarak karakterin gelişiminde ve kimliğini kazanmasında olumsuz etkiler yaratır. Evi terk edip kaçan, kumar oynayan, çocuklarına para vermeyen ve şiddet gösteren babanın tavrı, Kerim'i hırsızlığa sürükler. Hırsızlığı öğrenen küçük çocuk, zamanla başkalarının sırtından geçinerek yaşamaya alışır. Tüm mal varlığını eğlence hayatında kaybeden baba, Kerim'de nefret ve intikam duyguları uyandır. Karakter, ölüm döşeğinde olan babasını affetmek istese de babasının tavrı nedeniyle nefret duyguları artar. Hikâyede baba tipinin çocukları için olumsuz rol model oluşu, Kerim'in suç sayılabilecek tüm olumsuz yönlerinin gelişiminde ailenin önemli bir etkisi olduğunu gösterir. Anne ise tüm zorluklara göğüs gererek geçimi sağlamaya çalışan cefakâr bir kadındır. Yaşadığı bunalım ve maddî sıkıntılar nedeniyle çıldırma eşiğine gelen kadın, çaresizliği nedeniyle ne kendi hakkını arar ne de eşinden şiddet gördüğü için baba evine dönen kızına yeni bir hayat sunabilir. Çıldırma eşiğinde olan annenin ruhsal yıkımı, eşini kaybettiği anda Kerim'i polislere teslim etmesiyle belirginleşir.

"Arasat"[1079] hikâyesinde aile, çatışma unsurlarıyla ön plana çıkar. Evde baskın ve otoriter kişilik olan baba hem olgun yaşına rağmen hiçbir sorumluluk sahibi olamayan oğlu Ejder ile hem de kendi yaşayamadığı, mahrum kaldığı her şeyi oğullarının yaşamasını isteyen, bu nedenle de onların hiçbir isteğini reddedemeyen anne tipi ile çatışır. Aile içinde ve toplumda saygın bir kişiliği olmayan evin büyük oğlu Ejder'in seçimlerinde de baba tipinin etkili olduğu görülmektedir. Karakteri nedeniyle ailede olumsuz bir bakış açısı yaratan Ejder'in evliliği dahi babasının arzusuyla olur. Eşi, Ejder'i sevdiği için değil, Ejder'in babasının arzusu için Ejder'le evlenir. Babasının olmasını istediği oğul karakterine bürünememesi, sürekli annesinden para kopartıp hayatını serserilikle geçirmesi Ejder'i başkaldıran bir kimliğe büründürür. Eşinden de sevgi ve ilgi görmeyen Ejder, hiçbir kural ve değer tanımayan kötücül bir kişilik sergiler.

"Işımamıştı Sabah Daha"[1080] hikâyesinde de aile içi çatışma evin büyük oğlu Ejder'in sürekli annesinden para koparmaya çalışması, babası yaşlandığı hâlde ailenin sorumluluğunu üstlenmeyişiyle ön plana çıkar. Babanın düşüncelerinden yansıtılan oğul

[1078]Abdullah Uçman, "Romancıyı Müjdeleyen Bir Hikâye: Çözülme", *Hareket,* C. VIII, S. 85-86, Ocak-Şubat 1973, s. 70.
[1079]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 7-96.
[1080]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 115-124.

tipleri, öz babalarının iş yerinde hırsızlık yapan, hayırsız evlatlardır. Babanın oğullarına beslediği duygu nefrettir. Anne ise evde huzuru sağlamak için sürekli Ejder'in arzularını yerine getiren sessiz ve pasif bir tiptir.

"Sedir Yaprağı"[1081] hikâyesinde aile, annenin ihanetiyle parçalanır. Bir berber yanında çırak olarak çalışan Rıdvan, ustasının evlerine girip çıktığını görür ve annesiyle ustası arasında yasak bir ilişki yaşandığını sezinler. Çevresinin de aynı şeyleri sezinleyerek çocuğu dışlamaları, annesinin hiçbir sorusuna dürüst yanıtlar vermemesi Rıdvan'ı babasıyla konuşmaya iter. Tanık olduğu her şeyi babasına anlatan çocuk, babasının yönlendirmeleri sonucunda annesini öldürür. Aile içi trajedi, Rıdvan'ın sorgulamalarıyla ön plana çıkar. Henüz annesinin kötü bir insan olup olmadığını dahi bilmeyen, cinayet işleyemeyecek kadar küçük olan Rıdvan, kuşların özgürlüklerine özense de bir hücreye kapatılır.

"Çok Sesli Bir Ölüm"[1082] hikâyesinde aile, yaşamak için seçtikleri coğrafya nedeniyle oldukça zor hayat şartları altında ezilir, çaresizlikle yüz yüze gelirler. Şehmuz ve Hatiç hiçbir mevsimde uygun hayat koşulları sağlamayan bir mezrada geleneksel, toprağa bağlı aile hayatı sürdürürler. Ailenin temel problemi, ekonomik sıkıntılardır. Şehmuz'un ani hastalığıyla aile içi dayanışma ön plana çıkar; evin büyük oğlu Kamber, babasını şehre götürüp tedavi ettirme görevini üstlenir. Mezranın merkezden çok uzak oluşu ve şartların elverişsizliği nedeniyle kurtarılamayan Şehmuz'un ölümü Kamber'in ruhunda derin bir sarsıntı oluşturur.

"Sabah Aralığı"[1083] hikâyesinde aile, toprağa bağlı yaşam biçimini seçen Halil'in oğullarının büyük şehirde yaşamayı tercih etmeleri nedeniyle parçalanır. Evinde kaçak kurşun bulundurduğu için jandarmalar tarafından tutuklanma kararı alınan Halil, bu duruma karşı koymak için kaçar. Bu esnada jandarmaların kazayla öldürdükleri arkadaşlarını Halil'in öldürdüğünü iddia etmeleriyle büyük bir haksızlığa uğrayan Halil, eğer oğulları yanında olsaydı yaşadıklarının hiçbirinin başına gelmemiş olacağını düşünür. Ailenin bir arada oluşu Halil için güçlülüğün bir simgesi gibidir. Aile içi çatışma, toprağa bağlı bir yaşam sürmek isteyen Halil'in oğullarını da toprağa bağlamaya çalışmasıyla ortaya çıkmış, topraktan nefret eden oğullar zamanla babalarından da nefret etmişlerdir. Anne ise oğullarının kendileriyle birlikte çileli bir yaşam sürmedikleri

[1081]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 97-114.
[1082]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 7-32.
[1083]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 33-52.

düşünerek avunur. Kadının Halil'e yeni oğullar doğurmak istemesi, dağılan ailesini yeniden kurma arzusu içinde olduğunu gösterir.

"Kan"[1084] hikâyesinde de aile, çatışma ve ekonomik problemler nedeniyle huzursuzdur. Toprağa bağlı bir hayat sürmek isteyen, toprağı kendi şahsı için yüksek bir değer olarak gören Zeynel, oğlu Şahin'in de kendi gibi toprağa bağlı bir hayat yaşamasını ister; fakat yaşadıkları mekândan ve topraktan nefret eden Şahin, evini ve toprağını terk ederek büyük şehre gider. Baba ile oğulun toprağa yükledikleri anlam birbirine zıt olduğu için çatışma aile içi çatışma yaşanır. Hikâyede toplumsal çatışmayı ise devlet-birey ilişkisi oluşturur. Tapuları kendilerine ait olmadığı için devlet tarafından ellerinden alınmak üzere olan bir toprak parçasında eşiyle birlikte kısıtlı ekonomik şartlarla geçinmeye çalışan Zeynel, bekçilik yaparak evine katkı sağlamaya çalışır. Yaşlandığı içim artık çalışacak gücü de kendinde bulamaz, bekçilik yapmak istemez. Yıllar sonra eşiyle birlikte evine geri dönen Şahin'le birlikte devlete karşı koyarak topraklarını savunmak isteyen yaşlı adam, beklediği desteği oğlundan alamaz. Şahin, babasını bağlandığı topraktan koparıp büyük şehre yerleştirerek rahat bir hayat yaşamasını sağlamak istese de Zeynel bunu reddeder.

"Çatışma"[1085] hikâyesinde nesiller arasındaki zihniyet ayrılığı nedeniyle ailede yaşanan gerilim, babanın cinnetiyle sonuçlanır. Annesini küçük yaşta kaybeden Şermin ile kız kardeşi, babası ve halasıyla birlikte aynı evde yaşamaktadırlar. Kültür ve inanç eksenli bir hayat görüşüne sahip olan hala, ailede otoriter kimliğiyle ön plana çıkar. Baba ise geleneksel düşünce biçimiyle yaşayan, aile hayatını geleneğin bakış açısına göre şekillendiren ikinci bir otoriteyi temsil eder. Şermin'in bir erkek arkadaşının olması, eve geç gelmesi gibi hususlar halanın onaylamadığı durumlardır. Şermin ile halanın olaylara ve kavramlara bakış açıları iki ayrı kuşak arasındaki farklılıktan doğan çatışmayı gösterir. Baba tipi ise kızının erkek arkadaşı olmasını "namus meselesi" olarak görür. Tüm şiddet ve otoritesine rağmen engelleyemediği bu durum aile faciasına neden olur; av tüfeğiyle önce Sadık'ı yaralayan adam sonra kendini öldürür.

"Beklenen"[1086] hikâyesinde yaşlı bireylerden oluşan aile, birbirlerinin beklemek, özlemek ve kavuşmak arzuları etrafındaki duygulanımlarını doyururlar. Altmış beş yaşlarındaki Hidayet'in doksan yaşlarındaki büyük ablası, oğlu Ahmet'i bir deniz

[1084]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 53-78.
[1085]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 79-143.
[1086]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 15-26.

kazasında kaybeder. Hidayet'in oğlu Sadık ise yıllar önce evinden ve babasından kaçıp hiçbir haber göndermemiştir. Hidayet'in bilincinin yerinde olmasına karşılık ablası mâzide yaşar ve oğlunun ölümünü kabullenemez.[1087] Sadık eve geri dönse de sürekli Ahmet'ten bir haber bekleyen yaşlı kadın oğlundan hiçbir haber alamayacaktır. Bu noktada ailenin tüm üyelerinin el birliğiyle yaşlı kadını avutması dikkati çeker. Fal merakı olan büyük ablanın kahve fincanında görünenler, tüm aile bireyleri tarafından Ahmet'in geri döneceğine yorulur.

"Ocak"[1088] hikâyesinde aile, yıllar sonra hapisten çıkıp evine dönen adamın bakış açısından yansıtılır. Geleneksel yaşam biçiminin hâkim olduğu ailede anne ve babaya saygı, Anadolu insanının aile büyüklerine bakış açısını yansıtır. Aile büyüklerinin yanında gelin ve oğulun birbirlerine ve çocuklarına sevgi ve ilgi göstermeleri Anadolu'nun bazı bölgesinde saygısızlık olarak algılanır. Hikâyede de hapishaneden çıkıp evine dönen özne, eşine ve çocuğuna ilgi göstermemeye dikkat eder. Bir anlık bakışma ve aile büyüklerinden uzakta söylenmiş bir çift söz, eşler arasında iletişimi sağlar.

"Sabahın Seher Vaktinde Aman"[1089] hikâyesinde aile, genç delikanlı için rol model olur. Ailede otoriter kimliğiyle ön plana çıkan baba, kısa süren gerginlikler yaratsa da kötücül bir kimliğe bürünmez; saygı duyulan bir kimliğe sahiptir. Babanın sert, sinirli kimliğine karşılık anne hiçbir zaman eşine karşılık vermez. Eşler arasındaki uyum ve ahenk, babanın abdest alış zamanlarında belirginleşir. Yaşlı adam, eve su tesisatı çekilmesine rağmen eşinin ibrikle getirdiği suyla abdest almayı tercih eder. Oğulun bakış açısından yansıtılan anne baba ilişkisi, ailenin rol model olma özelliğini belirginleştirir. Anne ve baba arasındaki uyum, delikanlı ile babası arasında da gözlemlenmektedir. Nitekim, sigara içen babasının yanında sigara içmeyi saygısızlık olarak gördüğü anlaşılan delikanlının bahçede sigara içerken babasının bu durumu görmezden gelişi, babanın otoriter bir kimliğe sahip olsa da anlayışlı bir kişiliğe de sahip olduğunu gösterir.

[1087]Rasim Özdenören, "Beklenen" adlı hikâyesindeki yaşlı hala tipinin kurgulanışını şu cümlelerle anlatır: "Bizim bir halamız vardı oğlu şehit olmuştu. Kocası da Yemen'e gitmiş, dönmemiş, şehit olmuş. Bu halamız kocasının da, oğlunun da şehit olduğunu bilirdi. Fakat onları bu paranoyak bir şekilde değil, karşısına alır konuşurdu, rüyasında görürdü. [...] *Denize Açılan Kapı*'da, "Beklenen" adlı öyküde, ailenin şehit olan çocukları vardır ve bir oğlunun dönmesi bekleniyor. Bir biçimde geliyor gibi oluyor." Bkz. Lemara Abibulayeva, *Rasim Özdenören ve Feodor Dostoyevski Arasında Tahkiye Anlayışı Bakımından Bir Karşılaştırma*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2006, s. 189.
[1088]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 27-34.
[1089]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 35-48.

Kuyu hikâyesinde aile, Yusuf'un âşık olduğu genç kız vasıtasıyla ön plana çıkar. Ailede baba, korumacı ve otoriter kimliğiyle ön plana çıkarken anne tam zıddı bir tavır sergiler. Genç kız, Yusuf'a ailesinden bahsederken annesiyle sıkı bir ilişkisinin olduğunu ifade eder. Genç kızın annesi, kızının arkadaşlarıyla okuldan kaçmasına, erkek arkadaşlarıyla "kaçamaklar" yapmasına izin verir ve tüm bunlar babadan gizlenir. Genç kız yaptığı şeylerden babasının haberi olsa sarsılacağını dile getirir.[1090] Ebeveynlerin çocuk karşısında aldıkları farklı tavırlar, anne tipini olumlu kılarken baba tipi, kaçınılan ve kendisinden sır saklanılan bir özelliğe bürünür. Yusuf'un ailesi ise karakterin zihninden olumsuz izlenimlerle yansıtılır. Yalnız yaşayan Yusuf'un aile bağları kuvvetli değildir.[1091] Aile bireylerini bir arada tutan bağların güçlü olmayışı, Yusuf'un aile kurumuna yabancılaşmasına neden olur.

[1090]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 80.
[1091]Rasim Özdenören, *Kuyu,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 81.

6.RASİM ÖZDENÖREN'İN HİKÂYELERİNDE METİNLERARASI İLİŞKİLER

Her edebî metin, yeni bir yaratımın ürünüdür. Bu yaratım sürecinde yazar bilinçli ya da bilinçsiz olarak farklı metinlerden yararlanabilir ve yeni metinde "çok seslilik" meydana getirebilir. Edebî literatürde metinlerarasılık (intertextuality), bir metnin anlam ve yapı olarak kendi kurgusu içinde başka metinlerle ilişki içinde olmasıdır. Bu yöntem, yazılı verilerin yanı sıra sözlü kültür ürünlerini, tarihî ve sosyal olayları kapsayabilen geniş bir perspektife sahiptir. Postmodern anlatılarla ön plana çıkan metinlerarasılık yöntemi, postmodern öncesi dönemlere ait çeşitli metinlerde de saptanabilmektedir. Türk edebiyatında klasik edebiyat şairlerinin kaleme aldığı nazireler, modern edebiyat ürünlerinde görülen yerli ve yabancı kaynaklı eserler postmodern dönem öncesi metinlerde görülen metinlerarasılık örneklerini oluşturur. Eski edebî ürünlerde metinlerarasılık yöntemi, başkasına ait bir ifadeye farklı bir söylemle yeni bir şekil kazandırarak estetik düzlemde sunmak ve yeni metne sağlam bir dayanak oluşturmak için kullanılır.[1092] Postmodern edebiyatın edebî metinlere bütüncül yaklaşımı, ardıl metinlerle öncel metinlerin iç içeliğini meydana getirir. Metinlerarasılık yöntemiyle kaleme alınan her yeni eser, kendinden önceki metinlerin eklemlenerek oluşturduğu yeni bir yaratım ürünü olup kendi kapsamı dışında faklı metinleri işaret eden çok yönlü bir yapı ve anlam katmanına ulaşır.

Metinlerarasılık kavramı, ilk defa Julia Kristeva tarafından kullanılmış ve R. Barthes, M. Riffaterre, G. Genette gibi pek çok teorisyen tarafından benimsenmiştir. Kavram etrafında gelişen çeşitli görüşler arasında tam bir uzlaşma olmasa da tanım olarak metinlerarasılığın bir metnin yapısal kurallarının yanı sıra anlamsal boyutunu da içeren, eski metinlerle ilişki içinde olan yeni bir metin üretimi olduğu ortak bir kanıdır. Aktulum, Kristeva'nın kullandığı "metinlerarasılık" kavramının özünü toplumsal ve sözsel etkileşim kavramından, yani M. Bakhtin'in "söyleşimcilik" kuramından aldığını belirtir.[1093] Rus Biçimcileri'nin edebî eseri tarih, sosyoloji gibi yaklaşımlardan uzak, dilbilimden hareketle inceleme yöntemlerine karşın Bakhtin'in yaklaşımı edebî metnin oluşumunda etkili olan dış disiplinlerden de hareket eder. Bu anlamda metinlerarasılık, farklı metinlerin yeni bir söylemle şekillenmesi olduğu gibi, metinleri oluşturan yapısal unsurları da kapsamaktadır. Kubilay Aktulum, Kristeva'nın "metinlerarası" kavramını

[1092]Feyza Bulut, "Metinlerarasılık Kavramının Kuramsal Çerçevesi", *Edebî Eleştiri Dergisi,* C. 2, S. 1, Nisan 2018, s.3.
[1093]Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000, s. 13.

benimseyen R. Barthes'in metinlerarasılık görüşünü metin, tür ve söylem bağlamında şu cümlelerle açıklar:

> "Metinlerarası ilişkiler yazınsal metinler olduğu kadar, türler ve söylemler arasındaki alışverişleri de gösterdiği için Barthes, yazınsal metinlerin, türlerin ve söylemlerin aralarındaki metinlerarası, türlerarası ve söylemlerarası etkileşimlerini, '*içerisinde her tür sözbilimsel kuralın, her tür konunun, her türden dizgenin karıştığı bir bilgi ayrışıklığı'* olarak adlandırır."[1094]

Kavram, Barthes'in sınıflandırdığı kurallar çerçevesinde ele alındığında metinlerarasılık, bir metni oluşturan anlamsal ve yapısal tüm unsurların başka metinlerle olan ilişkisini tespit eder. Barthes'in kural, konu ve dizge çerçevesinde sınıflandırdığı metinlerarasılık, edebî metinde iç içe geçen unsurların oluşturduğu "çoksesli" bir yapıyı da işaret etmektedir. Metinlerarasılığın doğası gereği yalın bir söylem olmadığı konusunda Todorov, bir söylemin kendinden daha önceki bir söyleme göndermede bulunmasını ve konuşma biçimlerinin örtük veya açık biçimde çağrışımda bulunmasını "çokdeğerli" olarak adlandırır; edebî metinlerde çokseslilliğin mevcudiyeti konusunda R. Barthes ve M. Bakhtin ile aynı görüşü paylaşır.[1095]

Metinlerarasılık, birçok kuramcı tarafından eski metinlerle yeni metinlerin bağlantılı olması şeklinde yorumlanır. Bu anlayışa göre, hiçbir metin kendinden önce yazılan metinlerden ayrı, orijinal bir ifadenin ürünü olamaz. Edebî eser, bir veya birçok metnin bir araya gelerek oluşturduğu karmaşık bir yapıdır. Metinlerarasılık yöntemleri, edebî metni oluşturmada kullanılan öncel metinlerin aktarımında ve ardıl metnin anlamlandırmasında kullanılan teknikleri ifade eder. Metinlerarasılık yöntemiyle oluşturulan eser, yazarının bilinçli ya da bilinçsiz olarak öncel metinlerle yeni metin arasında ilişki kurmasının ve bu ilişkiyi çeşitli yöntemlerle ifade etmesinin ürünüdür. Okur alıntı, gizli alıntı, anıştırma, parodi, pastiş gibi metinlerarasılık tekniklerin kullanımıyla bir veya birkaç metnin iç içeliğinden meydana gelen yeni metnin anlam katmanlarının çözümlenmesinde aktif bir rol üstlenir.

Edebî eserde metinlerarasılığın kullanımı her zaman açık ve anlaşılır biçimde olmayabilir. Bir veya birkaç metnin iç içeliğinden oluşan yeni metni anlamlandırabilmek, öncel metinlerin ardıl metinle hangi teknikler kullanılarak birleştirilmiş olduğunu tespit edebilmeye bağlıdır. Alıntılama gibi açık bir teknikle yapılan metinlerarasılık okur tarafından her zaman kolayca tespit edilebilirken gizli alıntı, anıştırma gibi yöntemlerle

[1094]Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000, s. 11.
[1095]Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, (çev. Kaya Şahin), Metis Eleştiri, İstanbul 2014, s. 56.

yapılan metinlerarasılığın çözümlenmesi ve her metin katmanının anlamlandırılabilmesi okurun bilgi birikimini gerektiren bir süreçtir.

Metinlerarasılık kavramının işaret ettiği diğer bir diğer kavram da "etkilenme"dir. Yazarın yaratım sürecinde bilinçli/bilinçsiz olarak öncel metinlere ait çeşitli unsurları modern metinde yansıtması, örtük ya da açık anlamlarla okuru farklı metinlere yönlendirmesi etkilenme kavramını da beraberinde getirir. Şiir sanatı özelinde etkilenme kavramına dikkati çeken Harold Bloom, bu etkilenmeyi "yanlış okuma" olarak adlandırır. Bloom'un "etkilenme" kavramına yönelik şu açıklamaları, metinlerarasılık kavramının da "etkilenme" kavramıyla ilişkisini göstermesi açısından önemlidir:

> "*1. Clinamen* gerçek anlamıyla şiirin yanlış okunmasıdır. Bu sözcüğü Lucretius'tan alıyorum. Lucretius'ta *clinamen,* atomların evrende değişikliği mümkün kılmak üzere yaptıkları "sapma"yı ifade eder. Bir şair selefinin şiirini, bununla bir *clinamen* gerçekleştirecek şekilde yanlış okuyarak selefinden sapar. Bu tutum halefin şiirinde düzeltici bir hareket olarak görünür, bu da demektir ki selefin şiirleri belli bir noktaya kadar gitmiş, ama sonradan tam da yeni şiirin hareket ettiği yönde sapmak zorunda kalmıştır.
>
> *2. Tessera* bir tamamlama ve antitezdir; sözcüğü hâlâ kullanıldığı mozaik yapımından değil, tanınma işareti anlamına geldiği antik gizem kültlerinden alıyorum -sözgelimi küçük bir çömleğin diğer parçalarla birlikte bu kabı oluşturacak parçası. Bir şair selefini antitetik olarak "tamamlar", bunu da ebeveyn-şiiri, terimlerini muhafaza edip başka bir anlama gelecek şekilde, sanki selefi bu denli ileri gitmeyi başaramamış gibi okuyarak yapar."[1096]

Bloom'un "etkilenme" bağlamında yapmış olduğu değerlendirmeler, edebî türlerde metinlerarasılık kavramının da etkilenme ile ilişkili olduğunu gösterir niteliktedir. Şair/yazar, öncel metinlerle modern metin arasındaki etkileşimi açık ya da gizli anlam dizgeleriyle ortaya koysa da "selefinden sapar" ve modern metnin gerekleri bağlamında öncel metni dönüştürerek yeni bir metin oluşturur. Modern bir metinde öncel metinlere ait olan izlek, söylem veya anlam yapılarının kullanılması, etkilenme ve metinlerarasılık kavramlarını gündeme getirse de yazarın aktarmak istediği ileti ve bakış açısı, metnin yeni bir üretim ürünü olmasını sağlar.

Türk edebiyatında metinlerarasılık, postmodern dönem öncesinde kaleme alınan edebî türlerde açıkça tespit edilebilmektedir. Fransız edebiyatından yapılan çevirilerin yanı sıra Batılı akımların etkisiyle meydana getirilen eserler duygu, düşünce ve tema olarak Batı edebiyatı eserleriyle benzerlik gösteren niteliktedir. Postmodern dönem

[1096]Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi Bir Şiir Teorisi,* (çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 54-55.

öncesinde "metinlerarasılık" (intertextuality) kavramı kullanılmamış olsa da Türk edebiyatının klâsik dönemini[1097] ve halk edebiyatını[1098] kapsayan süreçte metinlerarasılığın yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Postmodern dönemde metinlerarasılık, yeni bir metin oluşturmanın önemli tekniklerinden biri olarak görülmüş ve yeni eser, eski metinlerin yeniden canlandırıldığı veya yorumlandığı bir metinler toplamı olmuştur.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde dinî ve tasavvufî metinler ile Türk ve Dünya edebiyatlarının klâsik ve modern metinleri, metinlerarasılık kurgusunu oluşturan kaynaklardır. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde metinlerarasılığın kullanımı/kurgulanışı, postmodern yazarların metinlerarasılığa ve metne bakış açılarından farklı anlamlar taşımaktadır. Yazar, eserlerinde yansıtmak istediği duygu, düşünce ve temaları destekleyen Kur'ân-ı Kerîm'den ayetlere, kıssalara, hadislere, fıkha ve tasavvufa başvurarak ele aldığı temayı güçlendirir ve modern metinlerle eski metinler arasında fikrî bir bağ kurar. Özdenören'in eserlerinde metinlerarasılığın dikkat çeken özelliği, eserin bünyesinde var olan düşünce katmanlarını destekleyecek vahiy kaynaklı verilere başvurmak ve bu veriler sayesinde modern metni anlamlandırmaktır. Bu bağlamda Özdenören'in hikâyelerinde metinlerarasılık, açık ve gizli alıntılama yöntemiyle verilen metinlerin yanı sıra, anıştırılan metinler ve başka metinlerde mevcut bulunan algıları destekleyen bakış açıları doğrultusunda meydana getirilir.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde metinlerarasılık, eski anlatıların modern bakış açısıyla modern duruma göre şekillenmesini de işaret etmektedir. Özdenören, eski anlatıları bazen simgesel bir parça olarak metne yerleştirir, bazen de kurgusal karakterleri eski metinlerle besler. Onun hikâyelerinde metinlerarasılık karakter, tema, sembol ve bakış açılarında da belirgindir. Tasavvufî metinlerin insan tasavvuruyla modern insana yaklaşım, modern dünyanın değerlerine kutsal metinlerin ışığında bakmak, aşk, ölüm, hayat, varlık gibi kavramları dinî, felsefî bilinçle ele almak, Özdenören'in hikâyelerinde metinlerarasılığın geniş bir çerçevede uygulanmasını sağlar. Alıntı, gizli alıntı, anıştırma, pastiş gibi yöntemlerle metinlerarasılığın birçok tekniğini kullanan Özdenören'in bazı hikâyelerinde ana metnin bünyesindeki alt metinlerin tespit edilmesi, yazarın beslendiği kaynakların da incelenmesini gerektirmektedir.

[1097]Ayrıntılı bilgi için bkz. Ferhat Korkmaz, "Metinlerarası İlişkilerin Klasik Retorikteki Kökeni Üzerine Bir Araştırma", *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, 2017.
[1098]Ayrıntılı bilgi için bk. Yeliz Özay, "Metinlerarasılık ve Türk Halk Hikâyelerinde Ana-Metinsel Dönüşümler", *Millî Folklor*, S. 83, 2009.

6.1.Dinî ve Tasavvufî Metinler

Rasim Özdenören, 1950'li yıllarda Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç ve A. Cahit Zarifoğlu gibi yazarların çizgisini izleyerek Türk hikâyeciliğine metafizik düşünce ve duyuş tarzını getirir. Eserlerinde modern hikâyenin teknik ve temalarını kullanan yazar, insana, maddeye ve evrene "aşkınlık" düşüncesiyle yaklaşarak görünenin ötesindeki özü vermeyi amaçlar. Özdenören'in din ve tasavvufa yönelik soyut epistemolojiyi fiktif karakterlerin olgunluğa ulaşma aracı olarak kullanması XX. yüzyıl felsefe yaklaşımlarının madde ve ruh perspektifinden ayrı bir yönelim gösterir.[1099] Onun, dinî-tasavvufî izleklerle kaleme almış olduğu hikâyelerde ontolojik bir problem olarak insan varlığı, din ve tasavvuf öğretileriyle yüceltilir. Bu noktada, Özdenören'in fiktif karakterlere din ve tasavvuf perspektifinden yaklaşımının tasavvufî literatürde "cevher" olarak adlandırılan "ruh"u yüceltme eksenli bir yaklaşım olduğu ifade edilebilir.

İnsan, madde ve ruh ilişkisine Tanrısal eksende bir yaklaşım gösteren Rasim Özdenören, insan ruhunu ilâhî olana ulaştırmayı hedefleyerek birçok hikâyesinde insanı ve varlığı ebediyet düşüncesiyle ele alır. Onun hikâyelerinde beşerî durumlardan maddî dünyaya kadar her şey bir oluş çevresinde ilâhî olanı simgeler niteliktedir. Hikâyelerinin temel karakteristiğini oluştururken "insan ruhunun yüceltilmesi" fikrinden hareket eden yazar bu yüceliği İslam, Kur'ân-ı Kerîm ve tasavvufta bulmakta, beşerin dünyasına mistik bir perspektifle yaklaşmaktadır.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde dinî ve tasavvufî metinler, yazarın insan hakikatini dile getirmek, insan ve evren tasavvuruna ilâhî kaynaklı deliller sunmak amacına hizmet eder. Yazar, hayattaki bütün aslî unsurlar gibi tasavvufun da hikâyenin konusu olabileceğini ve hikâyelerdeki tasavvufî metinlerin dikkat edilmedikçe tasavvufî olduklarının anlaşılamayacağını ifade ederek edebî metinlerde dinî tasavvufî metinlerin açık ve kapalı yapılarda yer alabileceğini vurgular.[1100] Rasim Özdenören'in hikâyelerinde dinî-tasavvufî metinlerin temel işlevi, çağlar öncesinin ruhuyla modern insana seslenmek, ona çıkış yolu göstermektir. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde dinî-tasavvufî metinler, insanı yücelten evrensel dilleriyle kuşatıcı bir atmosfer oluştururlar. Bazı hikâyelerde ise metinlerarasılık, modern anlatının bünyesine nüfuz ederek kendi bağlamından kopar;

[1099] Âdem Polat, "Rasim Özdenören Anlatısında İnsan ve Mekân Algısı", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı,* (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 265.
[1100] Lemara Abibulayeva, *Rasim Özdenören ve Feodor Dostoyevski Arasında Tahkiye Anlayışı Bakımından Bir Karşılaştırma*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2006, s. 191.

kutsal kişilerin -Peygamberler, âlimler- anlatıları, modern zamanda yaşayan modern hikâye kişilerinin anlatısına dönüşür. Bu dönüşüm, eski anlatıların modern dünyada ve modern insanın üslûbuyla yeniden kurgulanışıdır.

Kur'ân-ı Kerîm, hadis, fıkıh ve tasavvufî kaynaklara hâkim olan Özdenören'in hikâyelerinde dinî-tasavvufî metinlerarasılık, yazarın geniş bilgi birikimine dayanan çok katmanlı, derin bir yapı arz etmektedir. Metinlerarasılığın çeşitli yöntemlerini kullanan Özdenören'in hikâyelerinde dinî-tasavvufî metin ilişkilerini tespit edebilmek, hikâyelerinin anlam katmanlarını anlaşılır kılmak açısından faydalı olacaktır.

6.1.1.Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Açık Alıntı Yöntemiyle Kurgulanan Dinî-Tasavvufî Metinlerarasılık

Metinlerarasılığın bir tekniği olan "açık alıntı", önceden kaleme alınmış bir metnin tırnak işaretiyle ya da italik harflerle yeni metne anlam bütünlüğü korunarak aktarılmasıdır. Bu tür alıntılar, metnin yazarının ya da kaynağının belirtilmesiyle de yapılır. Açık alıntılama yöntemiyle oluşturulan metinlerarasılık, yeni metnin düşünce, anlam ya da olay örgüsünü destekleyen bir kaynağa başvuru niteliğindedir. Metinlerarasılıkta alıntılama tekniği, yazarın başka metinlerle kendi metni arasında oluşturduğu bir bağdır. Metinlerarası kurgusal bağ, başkalarına ait metinlerle yeni metin arasında kurulabildiği gibi yazarın kendi metinleri arasında da uygulayabileceği bir yöntemdir. Kubilay Aktulum, metinlerarasılığın alt türü olan "alıntı" tekniğini, Jacobson'dan aktardığı şu cümlelerle açıklar:

> "Jacobson, alıntıyı *'bir sözce içinde sözce, bir ileti içinde ileti, bir sözce üzerine sözce'* olarak tanımlar. *'Bu tür dış sözler söylemlerimizde geniş yer tutar. Başkalarını alıntılarız, geçmişte kendimize ait sözlerimizi alıntılarız, kimi deneyimlerimizi böylelikle öz-alıntılar biçiminde sunarız.*"[1101]

Edebî eserde alıntı, bir metnin başka metinlerin anlam dünyasına yaslanarak o metinleri yeni metin içinde hatırlatmayı ve yeni metne farklı bir bakış açısı kazandırmayı sağlar. Metinlerarasılık yöntemiyle kaleme alınan edebî eserde olay akışına ya da duruma göre kullanılan alıntılar, eserin olay örgüsünün ya da karakterlerin durumlarının çarpıcı unsurlarını çağrıştırmada/vurgulamada önemlidir. Alıntılama yöntemiyle yapılan metinlerarasılığın edebî eserde kurmaca kişilerin söylemlerini desteklemek, eylemlerine

[1101]Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler,* Öteki Yayınevi, Ankara 2000, s. 94.

sağlam bir dayanak oluşturmak ya da geçmiş gerçekliğe/kurmaca gerçekliğe atıfta bulunmak gibi işlevleri vardır. Bu işlevlerin yanı sıra modern anlatıda vurgulanmak istenen bir söylemin öncel metinlerden hareketle farklı bir düzlemde yeniden kurgulanarak aktarılması yeni metinden hareketle eski metinleri ölümsüz kılmakta, modern metinlerin bünyesinde eski metinlerin sürdürülebilirliğini sağlamaktadır. Bu anlamda açık veya gizli alıntı teknikleri, metinlerarasılık yöntemiyle kaleme alınmış edebî eserlerde olay akışının yönünü tayin etmede belirgin bir unsur olma işlevini yerine getirebilir.

Edebî metnin tek bir anlama indirgenemeyecek tüketilmez bir kaynak olduğunu, yeni okumalara açık olan eserin okurun bilgi birikimine göre farklı anlam katmanlarına ulaşılabileceğini vurgulayan Rasim Özdenören, edebî metnin ölümsüzlüğünü ve her yeni söylem içinde farklı boyutlarla yeniden şekillenebileceğini şu cümleyle ifade eder:

> "Güneş altında söylenmedik bir şey kalmamış olsa bile, sen, sözünü öyle bir biçimde dile getirmelisin ki, o sözün o biçimde dile getirilmiş olması, dinleyenlerin kendi gerçeklikleriyle yeniden ve yeni bir irtibat kurmasına yol açsın!"[1102]

Rasim Özdenören'in eserlerinde dinî-tasavvufî metinlerarasılık, vahiy kaynaklı metinlerin yanı sıra, asırlar önce kaleme alınmış tasavvufî metinlerin de yeni bir söylemle ifade edilmesini sağlamaktadır.

Rasim Özdenören, modern tekniklerle kaleme aldığı *Kuyu* adlı uzun hikâyesinde kıssaların dünyasına yönelmiştir. Öncel metnin evrensel mesajını modern bireyin eylem düzeyine taşıyarak vahiy kaynaklı metnin ölümsüzlüğünü işaret eden yazar, eski metnin olay örgüsünün modern çağda, modern bireyin dünyasında yeniden yaşanılabilir olduğunu vurgular. Hikâyede alıntılama yöntemleriyle yapılan dinî-tasavvufî metinlerarasılık, diyaloglarda, durumlarda ve şahıs isimlerinde belirgin olarak görülmektedir.

Kuyu hikâyesinde açık alıntı yöntemiyle yapılan dinî-tasavvufî metinlerarasılık, Kur'ân-ı Kerîm ayetleriyle hikâyenin olay örgüsü arasında görülmektedir. Yusuf, otel odasında Züleyha ile birlikteliğinden sonra pişmanlık hisleriyle camiye gider. İmamın okuduğu Rahman suresinin cennetle müjdelenen müminlere yönelik ayetleri, hikâyenin olay örgüsü ve Yusuf'un pişmanlığıyla bütünlük göstermektedir:

[1102]Rasim Özdenören, "Rabıta", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 213.

"Okunan sure dokunuyordu ona: 'Orada, bakışlarını yalnız erkeklerine çevirmiş, daha önce ne insan ve ne de cinlerin dokunmuş olduğu eşler vardır. Öyleyken, Rabbinizin nimetlerinden hangisini yalanlarsınız?'"[1103]

Rasim Özdenören'in sure olduğunu belirtip tırnak işareti içerisinde imamın söyleminden aktarmış olduğu ayetler, Rahman suresinin 56. ayeti ve 78 ayetten oluşan bu sûrenin 31 ayetinde sürekli tekrar eden ayetleridir. Bu ayetler, Kur'ân-ı Kerîm'de şu sözdizimiyle tercüme edilir:

"Oralarda bakışlarını sadece eşlerine çevirmiş dilberler vardır. Onlara eşlerinden önce ne bir insan, ne bir cin dokunmuştur."[1104]

"O hâlde, Rabbinizin hangi nimetlerini yalanlıyorsunuz?"[1105]

Hikâyede açık alıntı tekniğiyle yapılmış olan metinlerarasılık, olay örgüsünü ve karakterin yaşadığı ruhsal dönüşümü desteklemek, pişmanlık duygusunu güçlendirmek için kullanılmıştır. Eserde açık alıntılama tekniğiyle yapılan dinî-tasavvufî metinlerarasılığın başka bir örneğini de Yâsin Sûresi'nin 8. ve 9. âyetleri oluşturmaktadır. Bu ayetler Yusuf'un günahkâr yönüyle azaba yönelen ve olgunluk mertebesine ulaşmaya çalışan iki yönünü temsil etmektedir:

"…Kuran okuyanın sesi işitiliyor. Biri, yanındakine fısıldıyor:

Ne diyor biliyor musun? 'Biz, onların boyunlarına çenelerine kadar zencirler taktık, kafaları ve boyunları yukarı kaldırılmış haldedir…. onların önlerine ve arkalarına bir set çektik…… onları sardık……. artık görmezler…….'"[1106]

Yâsin Sûresi'nden açık alıntılama yöntemiyle yapılan metinlerarasılık, Kur'ân-ı Kerîm bağlamında değerlendirilmesi gereken bir mesaj içermektedir. Yâsin suresinin 5. ve 6. ayetlerinde Kur'ân-ı Kerîm'in ataları uyarılmamış, bu yüzden de gaflet içinde olan bir kavmi uyarmak için mutlak güç sahibi, çok merhametli Allah tarafından indirilmiş olduğu,[1107] o kavmin çoğunun üzerine azabın hak olduğu ve onların iman etmeyecekleri bildirilir.[1108] *Kuyu* hikâyesinde özel olarak Yusuf'un, genel olarak insanın gaflet içine

[1103]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 47.
[1104]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Rahmân Sûresi" 56., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 596.
[1105]Rahman suresinde 31 kere tekrar eden bu âyet için bkz: *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Yûsuf Sûresi" 13., 16., 18., 21., 23., 25., 28., 30., 32., 34., 36., 38., 40., 42., 45., 47., 49., 51., 53., 55., 57., 59., 61., 63., 65., 67., 69., 71., 73., 75., 77., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 594-597.
[1106]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 78.
[1107]"Kur'an, ataları uyarılmamış, bu yüzden de gaflet içinde olan bir kavmi uyarman için mutlak güç sahibi, çok merhametli Allah tarafından indirilmiştir." Bkz. *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Yâsin Sûresi" 5., 6., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 485.
[1108]"Andolsun, onların çoğu üzerine o söz (azap) hak olmuştur. Artık onlar iman etmezler." Bkz. *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Yâsin Sûresi" 7., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 485.

düşmesiyle bağdaştırılabilecek olan "Onların boyunlarına demir halkalar geçirdik, o halkalar çenelerine dayanmıştır. Bu sebeple kafaları yukarı kalkık durumdadır"[1109] ve "Biz onların önlerine bir set, arkalarına da bir set çekip gözlerini perdeledik. Artık göremezler"[1110] ayetlerinin okunduğu mekân, İslam inancında "tövbe kapılarının kapandığı, geri dönüşün olmadığı" yer olarak nitelendirilen kabristandır. Bu anlamda Yâsin suresiyle yapılan açık alıntının Rasim Özdenören'in Kur'ân-ı Kerîm'in evrensel mesajları vasıtasıyla edebî kurguda aktarmak istediği fikrî yapıyı destekleyen ve kurgusal karakteri pişmanlığa davet eden yarı açık bir işleve sahip olduğu düşünülebilir.

Eserde, Yâsin suresinin 55., 56. ve 57. ayetleri yine aynı figür aracılığıyla tercüme edilir. Bu ayetler, cennet ehlinin mükâfatlarını bildiren özellikleriyle dikkat çekicidir. Rasim Özdenören, açık alıntı yöntemiyle kurguladığı metinlerarasılıkta, ayetleri biçimsel olarak dönüştürür:

> "Ama bak, şu da var, diyor ki: 'Cennet ehli, mesrur, zevk ve eğlence içinde olacak. Zevceleriyle gölgelerde ve tahtlar üzerinde yaslanmış olacak. Onlara orada çeşitli meyveler ve her istedikleri hazır bulunacak……."[1111]

Kuyu hikâyesinde açık alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılığın hikâye kişilerini durum ve söylem olarak dinî kıssalara yaklaştırdığı görülmektedir. Ayetlerden yapılan alıntılar, Yusuf'un "kuyu" metaforu etrafında şekillenen nefis-ruh, günah-arınma gibi kavramlar üzerinde yoğunlaşan iç dünyasını yansıtan işlevlere sahiptir. Eserde açık alıntı yöntemiyle yapılan dinî-tasavvufî metinlerarasılık, sadece Kur'ân-ı Kerîm ayetleriyle yapılır.

"Ricat", yıllar sonra evine dönen öznenin tarihinden ve kimliğinden kopuşunu idrak edişinin hikâyesidir. Bireyin kendine ve mekâna yabancılaşmasının temel izleği oluşturduğu "Ricat" hikâyesinde metinlerarasılık, öznenin ait olduğu mekâna dönüşte yaşadığı hiçlik/boşluk duygusunu pekiştirir niteliktedir. Hz. Yusuf (a.s) kıssasıyla "kuyu" izleği bağlamında yapılan metinlerarasılık, hikâyede şu cümlelerle aktarılır:

> "Yollarda bir yabancı insanlar. Şapkaları gözlerinin üstünde, gözleri Yusuf kuyusu, ürkek, çekingen, yağmurdan kaçar halleriyle yanımdan.. yanımdan ve bakmadan yıkıla yıkıla gidiyorlar."[1112]

[1109] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Yâsin Sûresi" 8., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 485.
[1110] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Yâsin Sûresi" 9., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011,
[1111] Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 78.
[1112] Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 13-14.

Hikâyede açık alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılık "kuyu"nun karanlık oluşu ve sessizliği yönüyledir. Kuyu ile insan gözleri arasında kurulan bağın Hz. Yusuf (a.s)'a telmihte bulunularak yapılması ise hikâye kişisinin yıllar sonra geri döndüğü mekânda yaşadığı yabancılık duygusunu pekiştirir.

"Ölünün Odaları" hikâyesinde küçük yaşta annesini kaybeden İdris'in hasta olan babasının ölümünden sonra yaşadığı ruhsal yıkım anlatılır. İdris'in, babasının hastalık süreci boyunca yaşadığı ruhsal yıkımın etkileri, karakterin bakış açısı ve sanrılarıyla mekân ve insan toplulukları üzerinde belirginleşir. Hikâyede karakterin uykuyla uyanıklık arasında yaşadığı gerilim, metafizik bir korkunun ifadesi olur. Gerilim ve çözülüşü simgeleyen metafizik korku, İdris'in iç dünyası vasıtasıyla yansıtılan metinlerarasılık ekseninde meydana gelir. Hikâyede açık alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılık, Necip Tosun'un da ifade ettiği gibi, "ahiret düşüncesi ve insanın yaptıklarının sadece burada kalmadığı, bir hesap gününün var olduğu"[1113] vurgusunu belirginleştirir.

İdris'in ölüm olgusuna bakış açısı, İmam Gazâlî'nin ölüm ve ötesine dair düşünceleriyle benzerlik göstermektedir. Eserde metinlerarasılığın oluşturduğu anlam dairesi, İdris'in iç dünyasını sarsan ölüm gerçeğini farklı bir boyuta taşır. İdris, babasının ölümüyle sarsılırken zihnine beliren cümleler, onun ölümden sonra varılacak olan yer/hesap günü düşüncesiyle de sarsıldığını işaret eder. İdris'in, babasının otuz yıl önce çektirdiği vesikalık resme bakarken zihninde beliren kitap cümleleri, bilinçaltının bir yansıması olarak eserde yer alır:

> "…Ve gene o resmi gördü. Ama artık resmin çizgileri görünmüyor, sadece çerçevesi belli oluyordu. Çizgiler belleğinde kendiliğinden tamamlanıyordu. 'Ateş denizinden geçer…' […] Bu sefer, resimde değil, boşlukta görünen babasının yüz çizgileriyle birlikte birdenbire bu sözleri hatırladı. […] Bulunmasını istemediği korkunç ve tehlikeli bir eşyasının, istenmedik bir anda ve ortamda, ortaya çıkışı gibi bir şeydi bu. Hep bu sözleri hatırlamaktan korkuyordu. […] 'Bundan sonra, ateş denizinden geçer. Sonrada, nur denizine, sonra zulmet denizine, sonra su denizine, sonra da kar denizine, sonra soğuk su denizine uğrar ve geçerler. Her denizin tûlü bin senelik yoldur.' Her denizin tûlu, soğuk denizden…Birden yüzükoyun döndü, elleriyle yüzünü kapattı. Korkuyordu. […] Sonra zulmet denizine, tûlü bin senelik.. Rastlantıdan da öte, adeta bir kader kaçınılmazlığıyla birkaç gün önce okuduğu bir kitaptan, belleğinde arta kalan cümlelerdi bunlar."[1114]

[1113]Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 125.
[1114]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 11-12.

İdris'in iç dünyasında meydana gelen "çözülme", babasının siluetinin boşlukta belirmesiyle başlar. İdris'i sarsan, ölen babanın anısı/acısı değildir; ölüm düşüncesinin kendisidir. Babanın suretinin İdris'in bilinçaltındaki ürpertiyi ön plana çıkarması, hikâyeye ölüm temasının yanı sıra ahiret ve hesap günü düşüncesin de eklenmesini sağlar. İmam Gazâlî, insan ruhunun ölümden sonra semada altı tabaka arasında yolculuk yaptığını belirtir. Bu tabakaların her birinde ruha yöneltilen sorular, İslam dininin farzlarını içerir ve bu anlamda amelin belirlendiği makamları da işaret ederler. Ruh, altı makamdan sonra celâl perdelerinin kaldırıldığı "Surâdikât-i Celâl" denilen makama ve sonra "Sidretü'l Müntehâ" makamına kadar ilerler. İmam Gazâlî, ruhun Sidretü'l Müntehâ'dan sonraki yolculuğunu şu cümlelerle açıklar:

> "Açılan kapıdan geçerler: Ateş, nur, karanlık, su, kar, buz denizlerini geçerler. Her denizin kat'i tam bin sene tutar.
>
> Rahman'ın arşı üzerindeki perdeler yırtılır, seksen bin çardak görülür. Her çardağın seksen bin Şerefesi vardır. Her bir şerefe üstünde, Allahı tehlil, tesbih ve tenzi eden bir ay vardır ki, bunlardan bir tanesi dünya göğüne değecek olsa onu yakıp kavurur."[1115]

İmâm Gazâlî'nin ölüm yolculuğuna dair yapmış olduğu tanımlardan alıntılanarak kurgusal düzlemde İdris'in söylemi/düşüncesi vasıtasıyla dile getirilen cümleler, metafizik bir kâbus, sanrı hâlini alır. Baba, İdris'e, "Ben tûlü bin yıllık zulmet denizini geçip geldim buraya"[1116] der. Rasim Özdenören, uykuyla uyanıklık arasındaki öznenin yaşadığı düşsel atmosfer vasıtasıyla, ölümün görünmeyen anlamsal derinliğini metinlerarası bütünlükle kurgular.

"Arasat" hikâyesinde açık alıntı yöntemiyle yapılan dinî-tasavvufî metinlerarasılık, Ejder'in tecavüz ettiği ırgat kızı hakkında halasıyla konuşurken kendini aklamaya, suçunun olmadığını ifade etmeye çalışması karşısında halanın söylemleri vasıtasıyla ön plana çıkar. Bu durum karşısında halanın tavrı, tövbeyi ve helâl olana yönelmeyi teşvik edici niteliktedir. Hala, Ejder'in günahı karşısında Hz. Yusuf (a.s.) kıssasını örnek göstererek tövbe etmesini ve eşiyle yeniden nikâh tazelemesini tavsiye eder:

> "Sen herkes seni haklı görsün diyorsun […] Hazreti Yusuf'u işittin mi hiç Zeliha'yı Mısır maliye nazırının karısıydı Zeliha bir gün Yusuf aleyhisselâmı odasına çağırdı Yusuf aleyhisselâm odasına gelince odada duran bir putun yüzünü örttü Hazreti Yusuf bunu niçin örttün diye sorunca Zeliha ondan utandığım için dedi Yusuf aleyhisselâm da ona sen bir taş parçasından utanıyorsun da ben

[1115]İmam-ı Gazâlî, *Âlemlerin Sırrı,* (çev. Naim Erdoğan), Hisar Yayınevi, İstanbul 1972, s. 165.
[1116]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 13.

yerleri ve yedi kat gökleri yaratan rabbimin görmesinden utanmaz mıyım dedi git karını bul şimdi eve götür tövbe istiğfar et nikâhını tazele"[1117]

Halanın Ejder'in kendini haklı görmesi karşısında vermiş olduğu örnek, Hz. Yusuf (a.s.)'un utanma duygusudur. Hz. Yusuf (a.s) kıssası vasıtasıyla Tanrı'nın her şeyi bilme kudreti vurgulanır ve kıssa Ejder'i uyarma niteliğinde kullanılır.

"Işımamıştı Sabah Daha" hikâyesinde aile içi çatışma söz konusudur. Babasının dükkânında hırsızlık yapan, sürekli annesinden para isteyen Ejder'in ailede yarattığı gerginlik, olumsuz bir atmosferin oluşmasına neden olur. Esnaf olarak hayatını sürdürmeye çalışan, evlatlarının desteğinden yoksun olan babanın yaşadığı trajik durum, sabah namazı için gittiği camide okunan Kur'ân-ı Kerîm ayetiyle önemli bir vurguya kavuşur:

"…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"[1118]

Evlatlarının yaptıkları nedeniyle utanç içinde olan, onlara bela okuyan babanın yaşadığı çaresizlik durumu, Nisâ suresinin "Eğer şükreder ve iman ederseniz, Allah size niye azab etsin ki? Allah, şükrün karşılığını verendir, hakkıyla bilendir"[1119] ayetiyle belirginlik kazanır. Babanın gözyaşlarını tetikleyen ayetin hikâyedeki işlevi, insana bela ve musibetler karşısında sabredip şükretmeyi telkin etmektir. Ayrıca, hikâyede açık alıntı yöntemiyle verilen surenin devamı dikkate alındığında, Tanrı'nın kötülükleri affedenleri affedici olduğu bildirilmektedir. Bu anlamda Nisâ suresinin "Işımamıştı Sabah Daha" hikâyesindeki işlevinin, babanın öfke ve nefret duygularına işaret eden ve azaptan kurtulması için şükretmeye yönlendiren bir anlam taşıdığı düşünülebilir.

"Tuhaf Şeyler" hikâyesinde, tasavvuf yoluna girmiş olan bir delikanlının genç bir kızla buluşması ve kızın söylemleri nedeniyle yaşadığı "tuhaf" tecrübenin sonunda dinî-tasavvufî bir tecrübeye dönüşmesi anlatılır. Genç kız delikanlıya "ben ölümüm..." diyerek, delikanlının buluşmaya gitmeden önce okuduğu kitaptaki "Kaçmakta olduğunuz

[1117]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 35.
[1118]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 119.
[1119]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Nisâ Sûresi" 147., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 111.

ölüm, işte böyle gelir"[1120] cümlesini hatırlamasını sağlar.[1121] Açık alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılık örneği olan bu cümle, Cum'a suresinin 8. ayeti ve Kâf suresinin 19. ayeti ile benzeşim göstermektedir:

> "De ki: 'Sizin kendisinden kaçıp durduğunuz ölüm var ya, o muhakkak size ulaşacaktır. Sonra gaybı da, görünen âlemi de bilen Allah'a döndürüleceksiniz de, O size yapmakta olduklarınızı haber verecektir."[1122]

> "Ölüm sarhoşluğu bir hakikat olarak insana gelir de ona, 'İşte bu, senin öteden beri kaçıp durduğun şeydir' denir."[1123]

Hikâyede alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılığın kaynağı her ne kadar belirginleştirilmemiş olsa da bir kitaptan okunduğunun belirtilmiş olması ve tırnak işaretiyle verilmiş olması, hikâyede açık alıntı yöntemiyle yapılan bir metinlerarasılığın varlığını göstermektedir. Alıntının üslup biçimi dönüştürülse de anlam bakımından Kur'ân-ı Kerîm ayetleriyle aynı özü taşımaktadır.

"Cuma" hikâyesinde açık alıntı yöntemiyle yapılan dinî-tasavvufî metinlerarasılık, "Cuma" vaktinin İslam ve Kur'ân-ı Ker'îm'deki anlam dairesinden hareketle oluşturulur. Anlatıcının cuma vaktinde bulduğu manevî anlam, açık alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılık vasıtasıyla belirginleştirilir:

> "Buyruk o anda aklına geliyor: '... yeryüzüne dağılın...' Demek böyle dağılınıyormuş! Cuma'dan sonra yeryüzüne dağılan insanlar cumasız olarak da dağılabilirmiş! [...] İşte.. bir kere daha görüyor: yeryüzü insanları Tanrı'nın önünde eşitlenmiş! [...] Salt o uyarıya kulak ver: sonra, namaz eda olunup son bulduğunda yeryüzüne dağılın, rızık arayın. ...
>
> De ki: Allah rızık verenlerin en hayırlısıdır."[1124]

Hikâyede bir cuma namazı sonrasında dağılan cemaat karşısındaki düşüncelerini dile getiren anlatıcının Kur'ân-ı Kerîm ayetlerine telmihte bulunduğu görülmektedir. Ayetlerin ilki, tırnak işareti içerisinde verilerek açık alıntı yöntemiyle kurgulanan metinlerarasılık belirginleştirilir:

[1120]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 51.
[1121]Ertan Engin, hikâyede ölümün delikanlıya genç kız suretinde bürünerek göründüğünü ifade eder. Hikâye bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, Rasim Özdenören'in "Kapıyı Vuran Kim?" piyesiyle "Tuhaf Şeyler" hikâyesi arasında çağrışımsal bir benzerlik olduğunu düşünmek mümkündür; piyeste, Ahmet yeni güne uyanırken, ölüm anne suretine bürünür ve evin kapısını çalar. Bkz. Ertan Engin, *1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Tasavvuf*, Palet Yayınları, Konya 2015, s. 139.
[1122]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Cum'a Sûresi", 8., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 623.
[1123]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Kâf Sûresi", 19., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 575.
[1124]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 90-91.

> "Namaz kılınınca artık yeryüzüne dağılın ve Allah'ın lütfundan nasibinizi arayın. Allah'ı çok zikredin ki kurtuluşa eresiniz."[1125]

Anlatıcının cuma gününe dair düşüncelerinden oluşan hikâyede, açık alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılıktan sonra kullanılan "De ki: Allah rızık verenlerin en hayırlısıdır" ayeti tırnak işareti kullanılmadan söyleme dönüştürülse de anlatıcının cemaate, namaza ve rızka bakış açısında kullandığı ana metnin bir parçası olduğu görülmekte/sezilmektedir:

> "(Durum böyle iken) onlar bir ticaret veya bir oyun eğlence gördükleri zaman hemen dağılıp ona koştular ve seni ayakta bıraktılar. De ki: 'Allah'ın yanında bulunan, eğlence ve ticaretten daha hayırlıdır. Allah, rızık verenlerin en hayırlısıdır.'"[1126]

Hikâyede kurgusu dönüştürülen söylem, yine "Cum'a" suresiyle yapılan metinlerarasılığı işaret eder.

"İnilti" hikâyesinde açık alıntı yöntemiyle kurgulanan metinlerarasılık, Hz. Muhammed (s.a.v)'in bir hadis-i şerifiyle yapılır. Anlatıcı öznenin "hüzün" ve "ağlamak" kavramları etrafındaki düşüncelerine destek olarak tırnak işareti içinde kullandığı "Zaten o değil miydi: 'Ağlayabilenler ağlasın, ağlayamayanlar ağlar gibi dursun!'"[1127] hadis-i şerîfinin tırnak işareti içinde verilmesi ve "evrenin efendisi"ne ait olduğunu bildirmesi nedeniyle açık alıntı yöntemiyle kurgulanmış bir metinlerarasılığı işaret eder. Yazar, "Şüphesiz bu (yüce) Kur'an tesirli olarak inmiştir. Artık onu okuduğunuz zaman ağlayınız. Ağlamanız gelmez ise ağlamaya çalışınız."[1128] hadis-i şerifini hikâyede kullanarak, "ağlamak" eylemine yüce bir anlam yükler.

"İnilti" hikâyesinde açık alıntı yöntemiyle yapılan edebî metinlerarasılığın bir örneğini de Ebulleys Kavşenci'nin ağlamak hususundaki hassasiyeti oluşturur.[1129] Rasim Özdenören "İnilti" hikâyesinde, Necip Fazıl Kısakürek'in *Veliler Ordusundan 333: Halkadan Pırıltılar* adlı eserinde adı geçen Kavşenci'nin ağlamak hususundaki tavrını, Kısakürek'in verdiği bilgiye dayanarak hikâyede aynen tekrarlayıp metinlerarasılığı ağlamak kavramı etrafındaki düşüncelerini desteklemek amacıyla kullanır. Özdenören'in

[1125]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Cum'a Sûresi", 10., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 623.
[1126]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Cum'a Sûresi", 11., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 623.
[1127]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İstanbul 2016, s. 116.
[1128]Ebû Abdillâh Muhammed b. Yezîd Mâce el-Kazvînî, *Sünen-i İbn Mâce*, Mektebetü'l-meârif, (hzr. Salih b. Abdülaziz b. Muhammed b. İbrahim), Daru's- Selam, Riyad 1419, s.176.
[1129]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İstanbul 2016, s. 116-117.

"İnilti" hikâyesinde dipnot vererek Kavşenci hakkındaki bilgiyi aktardığı kaynağı belirtmesi de eserde açık alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılığa işaret etmektedir.

"Geçmişten Gelen Gece" hikâyesinde dinî-tasavvufî metinlerarasılık, anlatıcı öznenin sembolik söylemler vasıtasıyla dile getirdiği mekân tasviri üzerinde belirginleşir. Kent merkezinde cezbeye kapılan bir dervişin "Allah!" nidasıyla kendi ekseni etrafında dönmesiyle meydana gelen rüzgâr, kenti ve denizi kaplar. Rüzgârın deniz üzerinde görülen etkisi, Hz. Musa (a.s) kıssasıyla bütünleşir:

> "Boğaz, birden Kızıldeniz oluyor. Ve Musa aleyhisselam.. arkasında kavmi.. Kızıldeniz'in kızıla çalan suları iki yana açılıyor.. dersin ki, Kızıldeniz'in iki yanındaki kıyıya doğru sürüklenmesinden meydana gelen dalgalanma, dervişin eteğinin uçuşmasıyla aynı tınıda titreşiyor..
>
> Musa aleyhisselamın kavmi Kızıldeniz'in karşı kıyısında son ayağını da karaya bastığı anda, sahilin iki yanına doğru kabarmış olan sular bir tsunami etkisiyle üst üste dalgalar halinde yeniden denize doğru koşuyor..
>
> Vay Firavun'un haline!"[1130]

Anlatıcı öznenin mekâna bakışı, sembolik olarak kullanılan derviş figürünün nidası ve eteklerinin dalgalanışıyla olağanüstü bir boyuta ulaşır. Boğaz'ın Kızıldeniz'e dönüşmesi ve Hz. Musa (a.s)'nın kavmiyle birlikte denizden geçmesi, Kur'ân-ı Kerîm'de bildirilen kıssanın, kurgusal düzlemde yeniden canlandırılmasını işaret eder:

> "Bunun üzerine Mûsâ'ya, 'Asan ile denize vur' diye vahyettik. Deniz derhal yarıldı. Her parçası koca bir dağ gibiydi."[1131]
>
> "Ötekileri de oraya yaklaştırdık."[1132]
>
> "Mûsâ'yı ve beraberindekilerin hepsini kurtardık."[1133]
>
> "Sonra ötekileri suda boğduk."[1134]

Hikâyede anlatıcı özne tarafından Hz. Musa (a.s) kıssasının tüm unsurlarıyla açıkça kullanılması, açık alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılık örneğini oluşturur.

[1130]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 186-187.
[1131]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Şu'arâ Sûresi", 63., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 406.
[1132]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Şu'arâ Sûresi", 64., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 406.
[1133]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Şu'arâ Sûresi", 65., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 406.
[1134]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Şu'arâ Sûresi", 66., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 406.

"Dağlanmış Ciğer" hikâyesinde açık alıntı yöntemiyle yapılan dinî-tasavvufî metinlerarasılık, kadın ve erkeğin duygusal çıkmazını belirgin kılmak amacıyla kullanılır. Hikâyede Hz. Yusuf (a.s) ve Hz. Yakup (a.s) isimleri anılarak Kur'ân-ı Kerîm'de geçen kıssaya değinilir:

> *"Yusuf! Yuusuuuf, hu, huuu' Sen Yusuf'u arıyordun. Öyleyse ben Yakup'tum. Aranmayan Yakup... Senin Yusuf'un neredeydi? Yakup olan ben, ben, senin Yusuf'un değil miydim? Yusuf ikimizin oğlu değil miydi?"*[1135]

Kur'ân-ı Kerîm'de Yusuf suresinde bildirilen kıssa, hikâyede arayış duygusunu güçlü kılmak amacıyla açık alıntı yöntemiyle kullanılır.

6.1.2. Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Gizli Alıntı Yöntemiyle Kurgulanan Dinî-Tasavvufî Metinlerarasılık

Metinlerarasılık yönteminin alt türlerinden biri olan "gizli alıntı" (plagiat), yazarın eski metinlerden alıntıladığı bölümleri, başkasına ait olduğunu bildiren herhangi ibare kullanmadan metindeki anlatıcıya ya da anlatı kişilerine mâl etmesidir. Postmodern edebiyat metinlerinde sıklıkla kullanılan gizli alıntı tekniği, yeni metinle eski metinler arasında dikkatli bir okuma ve bilgi birikimi olmadan tespit edilmesi zor bir örgü oluşturur. Gizli alıntı sadece metin içeriği ile sınırlı kalmaz; yazar, alıntıladığı metnin yazarının üslûbunu da kullanabilir. Bu anlamda gizli alıntı, edebî metinde kullanılan üslûp ile alıntı üslûbunun farklılık göstermesiyle de tespit edilebilir.

Kuyu hikâyesinde gizli alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılık, dinî-tasavvufî düşünce ve söylemlerin figürler aracılığıyla dile getirilmesi, rüya motifiyle çağrıştırılması ve sembolik unsurlarla anıştırılması vasıtasıyla hikâyede yer alır. Eserde belirgin olarak tespit edilebilecek olan gizli alıntılama yöntemiyle yapılan metinlerarasılık unsurlarından birini Yusuf'un bağlanmak için gittiği tekkedeki şeyhin söylemleri oluşturur. Bu söylemler, tarihî dönemlerde yaşamış olan din büyüklerinin sözlerini işaret ettiği gibi, tasavvuf teorisinin nefisin makamlarına dair kavramlarını işaret etmektedir:

> "…Efendim, hakikat aramakla bulunmaz, ama onu bulanlar arayanlardır. Hakikat neyle bulunur benim efendim? Onun rehberi sevgidir, onun rehberi sizin muhabbetinizdir…….. sohbet insanı öyle yoğurur ki, bir an gelir, sohbet ehlinde ham olan bir şey kalmaz, pişer, o da pişer….. pişerek

[1135]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 112.

safileşir, safiye makamına ulaşır…… insanlar için en yüksek makamın orası olduğu söylenir…….. orada insanın kendinde olan ne varsa attığı ve saf insan haliyle kaldığı söylenir……"[1136]

Şeyh figürünün sohbet aracılığıyla, gizli alıntı yöntemiyle aktarılmış olan "aramakla bulunmaz ama onu bulanlar arayanlardır" cümlesi, Bayezid Bistâmî (hz.)'ye atfedilen bir söylemdir. İnsanın pişerek "safiye" makamına ulaşması ise tasavvufî ilimlerin nefis teorisinde yedi ayrı makama ayrılan nefsin en üst mertebesini işaret etmektedir ki bu mertebe, insanın nefs terbiyesinde ulaşılabileceği son noktadır.

"Yankı" hikâyesinde yaşlılık ve ölüm, anlatıcı öznenin halasının şahsiyetiyle sembolleştirilir. Halanın söylemleri vasıtasıyla yapılan dinî-tasavvufî metinlerarasılık, ailenin diğer bireylerinin söylemlerine de yansır. Bu yansıma yalnızlığa, kadere ve ölüme boyun eğmiş olan insan figürlerini meydana getirir. Yazar, hikâyenin özünde vermek istediği mesajı metinlerarasılık vasıtasıyla oluşturur. Hikâyede halanın yaşlılığı ve ölüm duygusu, Âşık Yunus'un[1137] "Dertli Dolap" şiirine atıfta bulunularak ifade edilir:

"…O sırada halam 'Dolap… dolap" diye inledi. Dolap mı? Sayıkladığını sandım. O ince, boş sesiyle 'Nasıl dolaptı?' diye sordu. Babam: 'Dolap niçin inlersin…' diye seslendi. Duymadı. Bu kez küçük halam kızgınlıkla: 'Dolap niçin inlersin!' diye bağırdı. Ses ince ve tiz. Küçük odada yankılandı âdeta. Büyük halam 'Hıı..' diye bir ses çıkardı gırtlağından 'dolap!'"[1138]

Geceleri ölürüm diye sırtüstü yatmayan, şiş ayaklarının üzerinde duramayan ve "Beni yerime götürün" diyerek boşluğu işaret eden hala, hasta ve yaşlı oluşuyla ölümün sembolü olarak eserde yer alır. Yaşlı halanın söylemleri vasıtasıyla Âşık Yunus'un "Dertli Dolap" şiiriyle yapılan metinlerarasılık, Anadolu insanının ölüme ve kadere bakış açısını yansıtmaktadır. "Dertli Dolap" şiirindeki şu mısralar, dolabın yalnızlığa ve kadere boyun eğişini doğrular niteliktedir:

"Benüm adum dertlü dolap

Suyum akar yalap yalap

Böyle emreylemiş Çalap

Derdüm vardur inilerem"[1139]

Halanın yaşlılığa ve ölüme boyun eğişinin bir ifadesi olan "Dertli Dolap", insanın varoluşunun da bir ifadesidir. Sezai Karakoç, insanı tabiatından koparılıp yeryüzüne

[1136]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 96.
[1137]Mustafa Tatçı, "Dertli Dolap" şiirinin Yunus Emre'ye değil, Âşık Yunus'a ait olduğunu ifade eder. Bkz. Mustafa Tatçı, *Âşık Yunus ve Diğer Yunusların Şiirleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, s. 100-101.
[1138]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 88.
[1139]Mustafa Tatçı, *Âşık Yunus ve Diğer Yunusların Şiirleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, s. 100.

getirilen ve bir türlü dünyanın şartlarına, yeryüzüne alışamayan, ona daima yabancı kalan bir dertli dolap olarak niteler.[1140] Halanın dünyadan ayrılarak "yerim" dediği karanlık boşluğa gitmek istemesi, dağından koparılıp dolap şekline büründürülen ağacın derdiyle çağrışım yönünden benzerlik gösterir. Ölümü özleyen halanın söylemleriyle benzer nitelik kazanan dolabın anlam perspektifi, fizikî ve ruhsal olarak ölüme yakın olan halanın dünyasıyla sınırlı kalmaz; ailenin tüm fertlerinin aynı söylemi tekrar ettiği görülür:

> "Gözlerini, bizce bilinmeyen o donmuş, belirli karanlığa karşı araladı halam. Sonra ötelerden gelen bakışını bana çevirdi. […]
>
> Tanıdı mı, yoksa birine mi benzetti anlamadım. Cevabımı beklemeden, gene o donuk, sağır sesiyle, büyük bir gizlilik ve kurnazlıkla, kulağıma eğilerek:
>
> -Dolabı biliyor musun sen? Diye fısıldadı. Nasıl dolaptı o? O zaman nasılsa, duyabileceğinden daha yüksek bir sesle:
>
> -Dolap! Diye haykırdım bir kez.
>
> […] O anda küçük halam da, bir şeyi gösteriyormuş gibi, inanılmayacak kadar tiz bir sesle:
>
> -İşte, işte! Diye bağırdı.
>
> Bir anda, kısa ve şiddetli, kıvılcımlı bir anda, herkes birbirinin sözünü kesercesine, kısa, sert, sinirli bağırmağa başladı. Babam:
>
> -Dolap o. Dedi.
>
> Halam:
>
> -İnliyor.
>
> Annem hıçkırdı:
>
> -Niçin? Niçin?
>
> Babam:
>
> -Horasan yapısı.
>
> Halam:
>
> -Hem de dönüyor.
>
> Annem:
>
> -Ama niçin?
>
> Halam çılgın bir kahkahayla:

[1140]M. Sezai Karakoç, *Yunus Emre: Hayatı Sanatı Şiirleri*, Bedir Yayınevi, İstanbul 1965, s. 38.

-Ölülerle konuşuyor. Ablam ölülerle..

[…]

Hep birden:

-Horasan!"[1141]

Halanın yanı sıra aile bireyleri de dolap ekseninde gelişen sorular ve diyaloglar oluşturur. Dolabın niçin döndüğü, ağacı, inlemesi söz konusu edilir. Küçük hala dolabı görmüş gibidir. Anne, dolabın inleyişini çağrıştıran bir anlamla hıçkırır. Hala, dolabın dönüşünde ölülerle kurulan bir iletişimin varlığını görür. Karakoç'un da belirttiği gibi ev halkı, bir tarihî şuuraltındaki folklor sızıntısıyla, [Pus hikâyesindeki] dedenin ölümündeki tabancanın simetriği olan, yumuşak bir yankıyla yüzyüze geli[rler]."[1142] Hikâyeye anlamsal derinlik kazandıran Âşık Yunus'un "Dertli Dolap" şiiri, aile bireyleri arasındaki diyalog ile adeta tragedya korolarını çağrıştıran bir söylem yapısına ulaşır. Bu noktada Yunus şiirinin "Yankı" hikâyesine kattığı anlam, yaşlı haladan hareketle ailenin tüm bireylerinin duygu dünyasına yansır.

"Mor Sinekler"[1143] hikâyesinde metinlerarasılık, ölüm olgusunu idrak edemeyen çocuk zihnini farklı anlam boyutlarına taşıyan bir işleve sahiptir. Musa'ya Kur'ân-ı Kerîm okuması için eve çağırılan hâfızın ölüme dair söylemleri vasıtasıyla gizli alıntılama yöntemiyle kurgulanan metinlerarasılık, hikâyenin anlatıcısı olan erkek çocuğun, ölümü kız kardeşlerinin tasavvurlarından bambaşka bir boyutta idrak etmesini sağlar. Hâfızın ölüme dair söylemleri, İslam kültürüyle beslenen Anadolu insanının ölüm karşısındaki tevekkülünü de göstermesi açısından dikkat çekicidir:

> "İnanan adam için ölüm nedir ki […] Bir tebdili mekândır […] Bütün nefisler ölümü tadacaklar […] hepimiz o yolun yolcusuyuz ama er ama geç […] Yüzde doksan dokuz ahbabın toplandığı âlemi berzaha bir visal kapısıdır […] Kabir kapısına ağlayarak değil gülerek gir çünkü cemili zülcelalin dairei rahmetine ve mertebei huzuruna gidiyorsun […] Ve ziyafetgâhı ebedisi olan cennete çağrılıyorsun […] Ölüm idam değil hiçlik değil bitiş değil çöküş değil sönmek değil yokluk değil tesadüf değil belki insanın öz yurduna terhisidir […] Fenaya değil bekaya gidiyorsun ademe değil vücudu daimeye sevk olunuyorsun zulümata değil âlemi nura giriyorsun kesrette boğulmayacaksın vahdet dairesinde teneffüs edeceksin"[1144]

[1141]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 89-91.
[1142]Sezai Karakoç, *Sütun*, Fatih Yayınları, İstanbul 1969, s. 169.
[1143]M. Nezir Eryarsoy, "Mor Sinekler" adının bir halk türküsünden alındığını ifade eder. Bkz. M. Nezir Eryarsoy, *Rasim Özdenören -Hayatı, Sanatı, Eserleri-* Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2008, s. 141.
[1144]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 136-137.

"Mor Sinekler" hikâyesinde hâfızın söylemi vasıtasıyla, gizli alıntı yöntemiyle kurgulanan metinlerarasılık, Said Nursî'nin *Risale-i Nur* külliyatının *Mektubat* adlı eseriyle oluşturulur.[1145] Said Nursî, *Mektubat*'ın yirminci mektubunun birinci makamının yedinci kelimesi olan "ve yümît" kelimesinin açıklamasını şu cümlelerle izah eder:

> "Sizlere müjde! Mevt idam değil, hiçlik değil, fenâ değil, inkıraz değil, sönmek değil, firâk-ı ebedî değil, adem değil, tesadüf değil, failsiz bir in'idam değil; bilakis bir Fail-i Hakîm-i Rahîm tarafından bir terhistir, bir tebdil-i mekândır, saadet-i ebediye tarafına, vatan-ı aslîlerine bir sevkiyattır, yüzde doksan dokuz ahbabın mecmaı olan âlem-i berzaha bir visal kapısıdır."[1146]

Rasim Özdenören, Said Nursî'nin söylemini yapısal olarak kısmen dönüştürüp kurgusal karakterinin söylemi vasıtasıyla aktararak hikâyenin temel anlam noktası olan ölümü idrak etmede metinlerarası bir yönteme başvurur. Çocuk dimağının "baklava yemek" gibi bir nedenden meydana geldiğine inandığı ölüm olgusu, hâfızın metinlerarası söylemiyle metafizik bir boyuta ulaşır. Hâfızın söylemlerini dinleyen çocuk anlatıcı için ölüm, artık baklava yemekten doğan bir sonuç değildir; anlamını kavrayamasa da ruhun ebedîliğidir.

"İt" hikâyesinde gizli alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılık örneğini Bayezid Bistâmî, Abdulkadir Geylânî ve İbrahim Ethem gibi şahsiyetlere atfedilen nefisle mücadele konusundaki bir yaşantının kurgusal düzlemde hikâye kişisinin düşüncelerine aktarımı oluşturur. Hikâye kişisinin zihninden geçen şu cümleler, nefsiyle olan çatışmasında kendine bulduğu çıkış yoludur:

> "Evet başını alıp gitmeliydi buralardan, yiğitlik olmasa da.. çünkü asıl yiğitlik bu konuma meydan okuyabilmekteydi. Biliyordu. O zaman it'i kusmak isterdi. İti kustuğunu, kendinden kopup ayrıldığını düşleyebiliyordu, ne ki o nadir anlarında bile kusmuğunu yeniden yalayıp yutması gerektiğini bilirdi, çünkü kendisinin ne denli azgın olursa olsun itle birlikteyken sevildiğini biliyordu, çünkü beceri itten kopmakta değil fakat onun tasmasını sürekli elinde bulundurabilmektedir demişlerdi."[1147]

Anlatıcı tarafından aktarılan söylemin/düşüncenin, "demişlerdi" cümlesiyle kurgusal karaktere ait olmadığı vurgulanmış fakat söylemin üreticisinin hikâye kurgusunda yer alan bir şahsa/figüre ait olup olmadığı belirtilmemiştir. Tırnak işaretiyle alıntı olduğu belirtilmeyen, söyleyeni/yazanı da belirtilmediği için gizli alıntı

[1145]Sadık Yalsızuçanlar da "Çok Sesli Bir Ölüm" filmi münasebeti ile "Mor Sinekler" hikâyesi üzerinde durarak eserde Risale-i Nur ile yapılan metinlerarasılığı vurgular. Bkz. Sadık Yalsızuçanlar, "Bu Öyküler Film Gibi!", (haz. Muhammed Çelik), *Kitap Postası*, S. 13, Nisan 2006, s. 39.
[1146]Said Nursî, *Risale-i Nur Külliyatından Mektubat*, Yeni Asya Neşriyat, İstanbul 2008, s. 380.
[1147]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 79.

sayılabilecek olan bu söylem, Bayezid Bistâmî, Abdülkâdir Geylânî ve İbrâhim Ethem gibi şahsiyetlere atfedilen bir rivayeti çağrıştırır.[1148] Bu rivayete göre manevî olgunluğa erişebilmek için yaşadığı uzun mücadelelerden sonra nefsinin ağzından köpek şeklinde çıktığını görüp ondan kurtulduğunu düşünen zat, gaipten gelen bir sesin kendine nefsini tekrar içine almasını, zira insanın nefsiyle sevildiği söylediğini bildirir. Gizli alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılığın "İt" hikâyesindeki işlevi, hikâye kişisini nefs mücadelesi konusunda geçmiş yaşantıları/deneyimleri göz önünde bulundurarak çatışma hâlinde bulunduğu kendi nefsine makul bir müdahale yöntemi uygulamaya yöneltmektir. Nitekim *Kuyu* hikâyesinde, tasavvufa giren Yusuf'un nefis hakkındaki düşünceleri de nefse müdahale konusunda beşerin sınırlılığı ve nefsinin zaaflarını bilerek onu dizginleme çabası bağlamında aynı metinlerarasılığı işaret eder.

"Öteki" hikâyesinde, tasavvufa girmiş olan hikâye kişisinin hiç tanımadığı bir kadına beslediği aşk etrafında gelişen metafizik bir durum söz konusudur. Kurguyu metafizik boyutlara taşıyan temel unsur, hikâye kişisinin duruma ve olaylara bakış açısıdır. Tasavvufun, "herkeste mürşidi görmek" öğretisinden yola çıkılarak kurgulanan hikâyede metinlerarasılık öznenin bakış açısıyla sağlanır. Bir pansiyonda yaşayan erkek özne, tanımadığı bir kadına karşı cinsel arzuyla karışık birtakım duygular beslemektedir. Bu duyguların öznenin zihnindeki yorumu, dinî-tasavvufî metinlerarasılık bağlamında değerlendirilmesi gereken temel unsurları oluşturmaktadır. Adını bile bilmediği kadına olan duygularını tahlil etmeye çalışan öznenin şu cümleleri/düşünceleri, gizli alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılığı işaret eder:

> "(Kimilerine göre tanrısal sevgi bir kadına duyulan sevgiyle başlarmış. Ama sevgi mi benimki? Yoksa salt kösnü mü?)."[1149]

Düşüncelerinde ve bakış açısında tasavvufî izlekler bulunan hikâye kişisinin kendi duygularını tahlil ederken "kimilerine göre" diyerek ifade ettiği görüş, Rûzbihân-ı Baklî'nin *'Ahberü'l-'âşıkîn* adlı eserinde bahsettiği beş aşk çeşidinden "ruhanî aşk" ve

[1148]Bazı akademisyenler tarafından bu rivayetin Bayezid Bistamî'ye atfedildiği bildirilirken, Necip Fazıl Kısakürek *Mümin-Kâfir* adlı eserinde rivayetin Abdülkâdir Geylânî'ye ait olduğunu bildiren bir pasaj kullanır. Rivayetin Bayezid-i Bestâmî (hz.) ait olduğu belirtilen bir çalışma için bkz. Bahtiyar Aslan, "Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde İnsanın Kendini İdrak Biçimleri", *Rasim Özdenören'e Armağan,* Değişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 41., Rasim Özdenören ise, emin olmamakla birlikte rivayetin İbrahim Ethem'e atfedildiğini ifade etmştir. Bkz. Şaban Sağlık, *Rasim Özdenören (Eserlerinin Tematik İncelenmesi),* Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Samsun 1992, s. 421.
[1148]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s.
[1149]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 85.

"aklî aşk"ı çağrıştırır. Süleyman Uludağ, Baklî'nin eserinde bahsettiği "ruhanî aşk" ve "aklî aşk"ı şu cümlelerle açıklar:

> "Ruhanî aşk seçkinlerde (havas) bulunan, maddî ve manevî güzelliklere karşı duyulan aşktır. Böyle bir aşka tutulan kişi kendisini şehvetten korursa bu aşk onu ârifler derecesine ulaştırabilir. Melekût âlemine çıkmak merdiven vazifesi göreceğinden bu aşk makbul sayılmıştır. Aklî aşk ise melekût âleminde tecelli eden güzellikleri temaşadan hâsıl olur. İlâhî aşka buradan geçilir. İlâhî aşk aşkların en yücesidir. Sûfîler mâkul ve meşru çerçevede kalması şartıyla her çeşit aşkı iyi sayar ve birinden öbürüne geçe geçe aşkların en yükseği olan ilâhî aşka ulaşmak isterler. Buna engel olduğu için şehvet, süflî arzular ve nefsânî isteklerin tesirinde kalan aşkı kötüler, bunun hevâ ve hevesten ibaret olduğunu söylerler."[1150]

"Öteki" hikâyesinde olaylar ve durumlara tasavvufî bakış açısıyla yaklaşan hikâye kişisinin aşk konusunda zihninden geçen düşünceler, tırnak işareti içinde verilmediği ve söyleyeni/yazanı belirtilmediği için gizli alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılık kategorisinde değerlendirilebilir. Kime ait olduğu açıkça belirtilmeyen bu söylemin "kimilerine göre" ibresiyle hikâye kişisine ait olmadığı, tasavvufî görüşlere dayandığı ifade edilir. Hikâye kişisinin aşk olgusu ekseninde zihninden geçen bu düşüncelerin benzerinin sûfî düşüncenin birçok kesiminde de mevcut olması olasıdır. Nitekim, Baklî dışında birçok âlim ve mutasavvıfın görüşleri de beşerî aşkın ilâhî aşka ulaşmada bir vasıta olduğu hususunda benzerlik göstermektedir.

"Kumsalda" hikâyesinde metinlerarasılık tatil için annesiyle birlikte motele giden genç kızın bir yıl önce aynı motelde tanıştığı bir delikanlıyla arasında geçen diyalogda ön plana çıkar. Delikanlının sevgiye ve birlikteliğe dair söylemleri, hikâyede gizli alıntılama yöntemiyle yapılan dinî-tasavvufî metinlerarasılığı işaret eder:

> "'Biliyor musun, bu yıl, gene, tam da bu sıralarda buraya geleceğinizi ve yeniden karşılaşacağımızı biliyordum desem, inanır mısın? Bekliyordum ve işte, geldiniz!'
>
> 'Buna önsezi mi diyeceğiz?' dedi kız.
>
> 'İnsan sevdiğiyle birliktedir. Ben seninle bir olunca bunu, buraya geleceğini bilmem şaşırtıcı sayılmamalı.'
>
> Kız, bu sözlerin ona söylenmiş sevda sözleri olmadığını, bu sözlerin, delikanlının fikrini yansıtan soyut alıştırmalardan ibaret olduğunu biliyordu."[1151]

[1150]Süleyman Uludağ, "Aşk", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 4, TDV Yayınları, İstanbul 1991, s. 13.
[1151]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 90.

Delikanlının sevgi ve birlikteliğe dair söylemleri, Hz. Muhammed (s.a.v)'in "Kişi sevdiği ile beraberdir"[1152] hadis-i şerifinden gizli alıntılama yöntemiyle kurgulanır. Metinlerarası söylemin hikâyedeki işlevi, sadece bir değinme değildir; genç kız bu söylemin delikanlının fikrî yönünü oluşturduğunu vurgular.

"Boyalı Ölü" hikâyesi, tasavvufa giren gencin dünya hakkındaki düşünceleri etrafında kurgulanır. Bu düşünceler, kaynağını dinî-tasavvufî metinlerden almaktadır. Hikâyede "boyalı ölü" olarak nitelendirilen zemin, dünyadır. Dünyanın "boyalı ölü" olduğunu idrak eden öznenin yaşadığı anlık metafizik durum, dinî-tasavvufî düşüncenin "dünya" kavramına bakış açısını ve "dünya" kelimesinin tasavvufî anlam boyutlarını çağrıştırmakla birlikte, hikâyede gizli alıntılama yöntemiyle yapılmış bir metinlerarasılığın varlığını da işaret eder:

> "Görünüşü tatlıdır onun, ama kötü kadına benzer, anlıyor musun? [...] Aslında bir leştir o, [...] bir çukura atılmış bir leş, üzerinde kurtçuklar gezinir, yılanlar, çıyanlar oynaşır, böcekler.. taze, cılk yarayı sivrisineklerin nasıl ısırdığını bilir misin? Nasıl acıtır, nasıl taciz eder.. ama sineğin gıdasıdır o. Sen sinek misin? İnsan değil misin sen?"[1153]

Hikâye kişisinin yaşadığı metafizik süreçte karşısında beliren "yüz elli yaşında gibi görünen genç adam"ın söylemleri, İmâm-ı Rabbânî'nin *Mektûbât-ı Rabbânî* adlı eserinin Kılıçhanoğlu Kılıcullah'a yazılan 73. mektubunun şu cümlelerinden gizli alıntı yöntemiyle kurgulanmıştır:

> "Ey oğul! Bu dünya, imtihan ve sıkıntı yeridir. Zâhiri, envâi çeşit süslerle tezyin edilmiş ve bezenmiştir. Yüzü renk renk beneklerle ve çizgilerle renklendirilmiş, saç örgüleriyle ve sahte yanaklarla zoraki güzelleştirilmiş çirkin bir kadının yüzüne benzer. İlk bakışta hoş gözükür. Güzel, taze, körpe ve parıltılı bir şekilde olduğu sanılır. Gerçekte ise üzerine güzel koku serpilmiş bir leşe, kurtların ve sineklerin üşüştüğü bir çöplüğe benzer. Susuz insanın su zannettiği bir serap ve şeker görüntüsünde bir zehir olup gerçekte harabe ve davamı olmayan bir andır. Bu çirkinliği ve kaba-sabalığı ile beraber kendine râm olanlara karşı muamelesi söylenenlerden ve anlatılanlardan çok daha şerlidir."[1154]

Özdenören, metinlerarasılık kurgusunda mektubun üslup ve sözdiziminde değişimler yaparak insanî özün yüksekliğini vurgulamış olsa da anlam bakımından her iki söylem de paralellik göstermektedir. Hikâyede "boyalı ölü", "görünüşü tatlı olan kötü

[1152]Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmâîl b. İbrâhîm el-Cu'fî el-Buhârî, "Edeb", 96, *el- Camiu's Sahih,* Dâru İbn Kesîr, Beyrut 2002.
[1153]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 55-56.
[1154]İmâm-ı Rabbânî, *Mektûbât-ı Rabbânî (Metin ve Tercüme),* C. 1, (haz.OrhanEnçakar) Yasin Yayınevi, İstanbul 2015, s. 82.

kadın" ve "leş" sıfatlarıyla adı anılmadan nitelenen "dünya", aynı sıfatlarla İmâm-ı Rabbânî'nin mektubunda da nitelenir. Ayrıca her iki metinde de öğüt niteliğiyle ön plana çıkan söylemin hikâyede tırnak işaretiyle ya da başka birine ait olduğunu gösterir bir ibareyle kullanılmaması, gizli alıntılama yöntemiyle yapılmış bir metinlerarasılığın varlığını işaret eder. Ayrıca yazarın Rabbanî'nin cümleleriyle benzer nitelikte cümleler kullanması, metinde pastiş yöntemiyle oluşturulan bir metinlerarasılığı da gösterir.

"Ölü" hikâyesinde gizli alıntılama yöntemiyle yapılan metinlerarasılık, Kur'ân-ı Kerîm ayetlerinin hikâyede ikinci bir düzlem sayılabilecek olan rüya atmosferine yerleştirilmesiyle oluşturulur. Kabir atmosferi, sûrun üflenmesi, sûrun şekli, sûrun üflenme sayısına göre ölülerin dirilmesi ve dirilerin ölmesi, dağların yürümesi gibi Kur'ân-ı Kerîm'de birçok ayetle bildirilen kıyamet alametleri, "Ölü" hikâyesinde öznenin rüyası vasıtasıyla belirginleştirilir. Kıyamet izlekleri rüya atmosferini oluştururken, bu atmosferde "konuşan ses" vasıtasıyla kurgulanan söylem, "Ölü" hikâyesinde gizli alıntı yöntemiyle oluşturulan metinlerarasılığı işaret eder:

> "Sûrun korku verici sesinin içinden yükselen o insanca dille konuşan sesi de duydu. Mülk kimin, diye ortaya atılan soruyu.. onun cevabını.. vahit ve kahhar olan Allah.. mülk de onun.. sûr da.. öyleyse, ey alçak sen diye gürledi ses, mahvol, sen mahvol ki, ben ortaya çıkayım.."[1155]

Hikâyede üslup dönüşümü yapılarak kurgulanan söylem, Kur'ân-ı Kerîm'in Mü'min suresinin 16. âyetinden gizli alıntı yöntemiyle yapılır. Tırnak işareti ya da kaynak belirtilmeden Kur'ân-ı Kerîm'den alıntılanan ayet, kurgusal olarak dönüştürülür:

> "O gün ortaya çıkarlar. Onların hiçbir şeyi Allah'a gizli kalmaz. Bugün mülk (hükümranlık) kimindir? Tek olan, her şeyi kudret ve hâkimiyeti altında tutan Allah'ındır"[1156]

"Toz" hikâyesinde, gizli alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılık, kâinatı kaplayan toz[1157] atmosferinde, bir buluşma için çay bahçesinde bekleyen Havva ile sevdiği adamın diyalogları vasıtasıyla oluşturulur. Dinî-tasavvufî anlam katmanları içeren diyalog, sevginin anlam boyutlarını derinleştirir. Kaynağını büyük ölçüde Özdenören'in düşüncelerinden alan eserde sevgi kavramı şu cümlelerle tanımlanır:

[1155]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 87-88.

[1156]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Mü'min Sûresi", 16., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 519.

[1157]Şaban Sağlık, Rasim Özdenören'in "Toz" hikâyesinde varlığı meydana getiren zerrecikleri işaret etmek amacıyla "atom" kelimesi yerine "toz" kavramını kullandığını ve maddeyi meydana getirmek için birbirine doğru hareket eden toz zerreciklerinin sembolik anlamda "aşk" olarak nitelendirilebileceğini ifade etmiştir. Bkz. Şaban Sağlık, "Ne Melek Ne Şeytan Rasim Özdenören'in Öykülerinde İnsan", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı,* (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 276., Sadık Yalsızuçanlar ise "toz" kelimesinin "varlığın özüne ilişkin bir kelime" olduğunu ifade eder. Bkz. Sadık Yalsızuçanlar, "Varlığın Özünden ve Evvel'inden Konuşan Öyküler", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 212.

> "Başlangıçta yalnızca sevilen vardı, sevilen kendini seviyordu, kendi sevgisinden evreni yarattı. Sonra evrene kendini, yani onu sevmeyi esinledi. Başlangıcı düşünürsen, yerli yerine oturur her şey."[1158]

Beşerî sevginin ilâhî sevgiye bir vasıta olduğunu, yaratılışın asıl gayesinin de ilâhî olanı sevmek olduğunu vurgulayan bu söylem, tasavvufî literatürde "Kenz-i Mahfî"[1159] olarak anılan, "Bilinmeyen gizli bir hazine idim, bilinmek istedim, kâinatı yarattım"[1160] hadis-i şerifinden alıntılanmıştır. Hikâyede üslubu dönüştürülerek kullanılan hadis-i şerifin kaynağı ya da alıntı olduğu ifade edilmeden "aşk" ve "sevgi" kavramlarını ilâhî referansla yüce bir boyuta taşımak, iki insanın karşılıklı gönül muhabbetlerinin Tanrısal bir bağı işaret ettiğini vurgulamak amacıyla kullanılır. Nitekim, hikâyedeki "Aslolan seven mi, sevilen mi?" sorusunun cevabı da rivayet edilen hadis-i şerif çerçevesinde cevabını bulur.

"Gece"[1161] hikâyesinde dinî- tasavvufî mtinlerarasılık, öznenin metafizik bir deneyim yaşamasıyla ön plana çıkar. Gece, yatağında oturan öznenin odasının duvarları birden ayrılır ve tavan yok olur. Sadık Yalsızuçanlar, eşyada görülen bu metafizik değişimin Heidegger ve Arabî'nin düşüncelerini çağrıştırdığını bildirir:

> "Tavanın ortadan çekilmesi, varoluşu kuşatan merhametin ve bilgeliğin çekilişini ima eder. Heidegger'in, 'semavi sofra kalktı' belirlemesini anımsatır. [...] 'soğukötesi' tabiri de ilginçtir. Yazar, maddi kalıba girmenin yani daralmanın sıkıntısını anlatmaktadır. Derler ki ülfet belalı şey, uzlet ise sıkıntılı, diyen şairi de anımsatır biçimde, bir kabz hali...
>
> İnsan, kendi gecesinin karanlığında yaşamaktadır. Bu bölüm, yine İbn Arabi'nin, 'gizlenerek belirirsin/belirerek gizlenirsin' paradoksunu hatırlatmaktadır. Örtündükçe açılan, açıldıkça örtünen bir Varlık."[1162]

Yalsızuçanlar'ın da bildirdiği gibi hikâyede duvarlar da imgesel özellikler taşımaktadır. Duvarların "yangından çıkmış" görünümü ve oldukça eski oluşu, metinlerarası çağrışıma açık bir yapıdadır. Duvarların eski oluşu ve yıkılışı, Hz. Musa (a.s) ile Hz. Hızır kıssasını çağrıştırır. Kehf suresinin 77. Ayeti, duvar imgesinin çağrışım unsurlarından birini belirlemek açısından önemlidir:

[1158]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 10.
[1159]Ayrıntılı bilgi için bkz. İbrahim Hakkı Aydın, "Kenz-i Mahfî", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 25, TDV Yayınları, Ankara 2002, s. 258-259.
[1160]Ebü'l-Fidâ İsmâîl b. Muhammed b. Abdilhâdî el-Cerrâhî el-Aclûnî, *Keşfü'l-ḫafâ ve müzîlü'l-ilbâs*. Mektebetü'l-kudsî, C. 2, Hicrî 1351, s. 132.
[1161]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 21-24.
[1162]Sadık Yalsızuçanlar, "Varlığın Özünden ve Evvel'inden Konuşan Öyküler", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 217.

> "Yine yola koyuldular. Nihayet bir şehir halkına varıp onlardan yiyecek istediler. Halk onları konuk etmek istemedi. Derken orada yıkılmaya yüz tutmuş bir duvar gördüler. Adam hemen o duvarı doğrulttu. Mûsâ, 'İsteseydin bu iş için bir ücret alırdın' dedi."[1163]

Duvarla eskimişliği ve yıkılması yönüyle kıssa arasında benzerlik kurulabilir. Ayrıca, öznenin yıkılan duvarların ortasında kalması ve kendini bulacak birilerini beklemesi, kıssada bahsedilen duvar altındaki hazineyi de çağrıştırır.

"İnilti" hikâyesinde gizli alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılık, anlatıcının "gözyaşı" hakkındaki düşünceleri ve bu düşünceleri dayandırdığı kaynak vasıtasıyla oluşturulur. Mekânlara ve yüzlere sinmiş olan melankoli ve hüznün menşeini Sevr mağarasında bulan anlatıcı, bu atmosferi oluşturan ilk gözyaşını şu cümlelerle açıklar:

> "Bütün bu incitici, insanın içini alt üst eden hüzün ve kahır karmaşası, ilk gözyaşını o mağarada oluşturdu. O mağara: Sevr! O gözyaşı yalnızca bir yılan ısırığının verdiği acı yüzünden dökülmüyordu; o gözyaşı, selamların yöneldiği evrenin efendisinin izzetli başının kendi dizinin üstünde dinleniyor olmasının getirdiği dayanılmaz rikkatin ve onur duygusunun bir nişanesi olarak da süzülüyordu. Süzülüyor ve evrenin efendisinin yanağına düşüyordu. Zaten o değil miydi: 'Ağlayabilenler ağlasın, ağlayamayanlar ağlar gibi dursun!' diyen? Onun mesleğinden ve meşrebinden gelenler daima hilm, rıfk, rikkat, merhamet, şefkat ve bütün bunları özünde barındıran sürekli hüzne gark olmuş bir yaşantıyı sürerler. Gözyaşının ıslattığı kuru toprağı çapalarlar."[1164]

Anlatıcı, mekâna ve varlıklara sinen hüznün menşeini açıklarken, hadis ve siyer kaynaklarında Hz. Muhammed (s.a.v) ve Hz. Ebû Bekr (r.a)'in Sevr mağarasında yaşamış oldukları bildirilen bir tecrübeye telmihte bulunur. Rivayetlere göre, Hz. Peygamber (s.a.v)'in Medine'ye hicretinden sonra müşrikler onu öldürme kararı alırlar. Hz. Muhammed (s.a.v) ve Hz. Ebû Bekr (r.a.) bir gece Sevr mağarasına sığınırlar. Mağaraya Hz. Peygamber (s.a.v)'den önce giren Hz. Ebû Bekr (r.a), mağarada zararlı bir hayvan bulunup bulunmadığını kontrol eder, üzerindeki örtüyü parçalayarak bütün böcek yuvalarını tıkar, bez parçaları bittiğinde kapatılması gereken son deliği topuğu ile kapatır. Mağaraya giren Hz. Muhammed (s.a.v), başını Hz. Ebû Bekr (r.a)'in dizine koymuş uyurken, topuğu delikteki yılan tarafından sokulan Hz. Ebû Bekr (r.a)'in yaşadığı acıyla akan göz yaşları Hz. Peygamber (s.a.v)'in yanağına dökülür.[1165] "İnilti" hikâyesinde, anlatıcının "ağlamak" ve "hüzün" kavramlarına bakış açısı, siyerlerin ve hadislerin bildirilerini taşır. Rivayetlerin hikâyede kullanımının dikkat çekici yönünü, yazarın

[1163] *Kurân-ı Kerîm Meâli,* (Haz: Halil Altuntaş & Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, Kehf 18/77., s. 324.
[1164] Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 116.
[1165] Adnan Demircan, "Sevr Mağarası", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 37, TDV Yayınları, İstanbul 2009, s. 6.

gözyaşı ve hüznün kökenlerini Hz. Peygamber (s.a.v)'in yoldaşı olan Hz. Ebû Bekr (r.a)'in yaşadığı zorluk ve fedakârlıkta bulması oluşturur. Zira, öncel metinlerde aktarılan vakıa, Özdenören'in bakış açısında yeni bir anlam boyutuna ulaşır, asırlar öncesinde yaşanan bu olay, modern dünyada adeta tüm varlığa nüfuz eder.

"Kütük" hikâyesinde gizli alıntılama yöntemiyle yapılan metinlerarasılık, ölüm kavramına derinlikli bir bakış açısı kazandırır. Rasim Özdenören'in 2003 yılında vefat eden ikizi Alaeddin Özdenören'e ithaf ederek kaleme aldığı hikâyede "ırmak" ve "deniz" sembolik anlamlarıyla ön plana çıkar. Yoldaşlarıyla birlikte hayatı temsil eden denize ulaşmak için bir kütük parçasına tutunarak ırmağa giren genç, kütüğün savruluşuyla birlikte ırmağın ortasında tek başına kalır. Tüm arkadaşları kıyıya ulaşmış, yeni bir savruluşla kütük parçası da ellerinden kayıp gitmiştir. Öznenin ırmakta sürükleniş esnasında zihninden geçen ölüme dair şu söylemler, kaynağı belirtilmediği, alıntı olduğu bildirilmediği fakat bir panayırda başkası tarafından dile getirilen bir hitabet olduğu bildirildiği için gizli alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılığı işaret eder:

> "Yüzlerce yıl önce bir panayırın kalabalığına irat edilmiş bir hitabenin içinde geçen bir cümle: ölüm ırmağının girilecek yerleri çoktur, fakat çıkılacak yeri yoktur!"[1166]

Öznenin zihninde ölüm imgesinin belirdiğini vurgulayan bu söylemler, Kuss bin Sâide'nin Ukaz Panayırı'nda toplanan halk önünde dile getirdiği, Arap belâgatinin en meşhur hitabetlerinden bir bölümdür. Bu hitâbeti dinleyenler arasında yazıya geçiren bulunmadığı hâlde hitabeti dinleyen Hz. Peygamber (s.a.v) hitabetin nesir kısmı nakletmiş, nazım kısmını ise Hz. Ebu Bekr (r.a) rivayet eder. Hikâyede öznenin zihninden geçen söylemler, hitabetin Hz. Ebu Bekr (r.a.)'ın rivayet ettiği nazım bölümünün "Ölüme giden yolları gördüm ama, / Ölümden dönüş yolunu görmedim asla."[1167] mısralarından alıntılanmıştır. Hikâyede gizli alıntı yöntemiyle kurgulanan metinlerarasılık, hayatı temsil eden denize karşılık ırmağı "ölüm" imgesine büründürür. Henüz çıkış yolunu bulamamış olan öznenin ölümle karşı karşıya geleceğinin de metinlerarasılık vasıtasıyla vurgulandığı düşünülebilir.

[1166]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 61.
[1167]Ayşegül Kurucu, *Cahiliye Dönemi Hakim ve Hatiplerinden Kuss B. Saide, Eksem B. Sayfi ve Amr B. Madikerib'in Arap Dili ve Edebiyatındaki Yerleri,* Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 2014, s. 24.

6.1.3.Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Anıştırma Yöntemiyle Yapılan Dinî-Tasavvufî Metinlerarasılık

Metinlerarasılık yöntemlerinden biri olan "anıştırma" (allusion), ardıl ve öncel metinlerin açıkça belirtilmeyen göndergeler vasıtasıyla "söyleşim" hâlinde bulunmasıdır. Edebî eserde söylemler arası ilişki yazınsal metinlerle sınırlı kalmayıp bütün olarak "metin" kavramının kapsamına girebilecek olan disiplinler ve sanatlarla olan ilişkiyi kapsar. Yazınsal metinlerin yanı sıra yazınsal metinlerde yer almayan her şeye anıştırma yapılabilir.[1168] Alıntı tekniğinde olduğu gibi okura açık ipuçları vermeden metinlerarası etkileşim oluşturan anıştırma tekniği, okurun çağrışımlardan hareketle metni anlamlandırmasını sağlayan yarı açık anlam katmanları oluşturur. Kubilay Aktulum, anıştırma tekniğinin okurun belleğine seslenen yarı açık yapısını Nodier'den şu cümlelerle aktarır:

> "Anıştırma, *'bir düşünceyi söylemine olağanüstü bir incelikle katmaktır, öyle ki bu yönüyle anıştırma, herkes için bildik olan yazarın adına yaslanma gereksinimi duymaması bakımından, alıntıdan ayrılır; ayrıca alıntıladığı özellik, yetke düşüncesini fazla öne çıkarmaz; alıntı gibi okurun belleğine seslenir…*"[1169]

Anıştırma, açık alıntıdan farklı olarak metinlerarasılığı gösteren herhangi bir ipucu barındırmaz ve açık alıntı yönteminin işaret ettiği kesinliği taşımayan çağrışıma dayalı bir metinlerarasılığı işaret eder. Kubilay Aktulum anıştırmanın metindeki işlevinin bütünüyle söyleme dayalı olmadığını, alıntıdan farklı olarak başka metinlerden bir düşünceyi alıntıladığını ifade ederek her iki teknik arasındaki farkın anlamsal boyutlarını işaret eder.[1170] Anıştırma edebî metinde konu, düşünce, bakış açısı, olay örgüsü, şahıslar ve söylem çeşitleri vasıtasıyla okuru sezdirme yoluyla başka metinlere yönlendiren, bağdaştırmaya dayalı bir yöntemdir. Bu anlamda yorumlanan her metin, yeni çağrışımlara açıktır. Anıştırma yönteminin kullanıldığı metinler, farklı metin çağrışımlarının tespit edilmesi hususunda okur merkezli bir anlamlandırma, "anlam üretme" sürecini gerektirir. Bu nedenle eserin her bilinçli okumada farklı metinlere işaret edebilecek çok katmanlı, metaforlarla örülü bir kurgu olduğu ifade edilir.

Rasim Özdenören *Kuyu* hikâyesinde aktarmak istediği dinî-tasavvufî düşünceyi karakterler, olaylar, söylemler ve semboller üzerinde simgeleştirir. Özdenören'in temelini tasavvuftan ve dinî özden aldığı fikirler, geçmiş zamanda yaşamış âlimlerin ve

[1168]Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000, s. 110.
[1169]Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000, s. 109.
[1170]Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000, s. 108.

mutasavvıfların tecrübe ettiği yaşantılardan ve tasavvufun "nefs" teorisinden beslenir. Yazarın insanî olandan hareketle evrensel bir insan tasavvuru oluştururken kullanmış olduğu sembolik unsurlar, tek bir anlamsal katmana/söyleme işaret etmemektedir. Yazarın *Kuyu* hikâyesinde dinî-tasavvufî söylemlerden ve bakış açılarından yararlandığı ve dinî-tasavvufî şahsiyetlerin mistik tecrübeleriyle benzeşim kurduğu görülür. Yazar, semboller ve kavramlar etrafında şekillendirdiği modern metinin fikrî özünü eski metinlerin çağrışım alanına sokarak dinî-tasavvufî çağrışımlara açık, sembollerle örülü bir yapı oluşturur. Bu yapı, okuru öncel metinlere yönlendirmektedir.

Kuyu hikâyesinde anıştırma yöntemiyle yapılan dinî-tasavvufî metinlerarasılığın ana katmanlarını Kitâb-ı Mukaddes'in "Yaratılış"[1171] bölümünde yer alan ve Kur'ân-ı Kerîm'de "ahsenü'l-kasas" olarak geçen Hz. Yusuf (a.s) kıssası oluşturur. Modern anlatıda Züleyha'nın eylemleri, Yusuf ile Züleyha arasında geçen diyaloglar, Kur'ân-ı Kerîm'de yer alan Yûsuf Suresi'ni[1172] çağrıştırmakta, eserde Hz. Yusuf (a.s) kıssasına atıfta bulunulmaktadır:

> "Yusuf dikkatle, merakla bakıyordu ona, sonunda dayanamadı:
>
> Ne yapıyorsun, diye fısıldadı.
>
> Soyunuyorum, dedi kadın.
>
> Adın ne senin, diye sordu Yusuf, Zeliha mı?
>
> Kadın, şaşırarak baktı delikanlıya:
>
> Evet, dedi, nereden biliyorsun?
>
> Benimki de Yusuf, dedi Yusuf, bilmiyorum, öyle aklıma geldi.
>
> Ne tuhaf, diye kıkırdadı kadın, kimmiş Zeliha? Karın falan mı?
>
> Mısır maliye nazırının karısıydı o, dedi Yusuf."[1173]

Kuyu hikâyesinde söylemlerde geçen isimlerin anıştırma yöntemiyle yapılan metinlerarasılığa işaret ettiği görülür. Kur'ân-ı Kerîm'de Hz. Yusuf (a.s)'u satın alan şahıs, Mısır'ın mâliye nâzırı unvanıyla değil; "Onu satın alan Mısırlı kişi…"[1174] ve "Aziz" unvanıyla anılırken Kitâb-ı Mukaddes'te ise "Bu arada Midyanlılar da Yusuf'u Mısır'da

[1171] *Eski Antlaşma*, "Yaratılış", 37:1., 45:28., https://kutsal-kitap.net
[1172] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Yûsuf Sûresi", (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 254-265.
[1173] Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 26.
[1174] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Yûsuf Sûresi" 21., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 256.

firavunun bir görevlisine, muhafız birliği komutanı Potifar'a sattılar"[1175] ifadesinde olduğu gibi ismiyle yer alır. Züleyha ismi ise her iki kutsal kitapta da anılmamaktadır.[1176] *Kuyu* hikâyesinde, Yusuf'u arzulayan Züleyha'nın eylemi hikâyenin başkarakterine Hz. Yusuf (a.s) kıssasını çağrıştırır. Kendini Hz. Yusuf (a.s)'un durumuyla özdeşleştiren karakter, Züleyha'yı da "mâliye nazırının" eşiyle özdeşleştirir.

Züleyha'nın eylemleri Hz. Yusuf (a.s) kıssasına dair rivayetlerle de örtüşür niteliktedir. Kadın'ın Yusuf ile birlikte olmadan önce yapmış olduğu eylemler, öncel metinlerin kurgusundan izler taşır:

> "Kadın kalkmış, kapıyı örtüyordu. Çocuğun sepetini yataktan alıp sandalyenin üstüne bıraktı. Elinde bir tülbent vardı. Tülbentle sepetin üstünü örttü. Yusuf:
>
> Niçin örtüyorsun çocuğu, diye sordu, hava sıcak değil mi?
>
> Kadın:
>
> Ondan utanıyorum, dedi.
>
> Yusuf:
>
> Ama uyumuş o, dedi.
>
> Kadın, bıçak sırtı dudaklarıyla incecik gülümsedi:
>
> Ondan utanıyorum, dedi yeniden."[1177]

Züleyha'nın Yusuf ile birlikte olmadan önce çocuğun yüzünü örtmesi anıştırma yoluyla yapılan bir metinlerarasılığa işaret eder. Hikâyede eylemlerin ve söylemlerin çağrıştırdığı metinler ve diyaloğun akışında Yusuf vasıtasıyla Hz. Yusuf (a.s) kıssasına yapılan telmih, anıştırmanın açık alıntıya dönüşümünü sağlasa da eserin diyalog bölümünde geçen söylemler, öncel metinlerden bire bir yapılan bir alıntılamayı işaret etmez. Eylemlerle söylemlerin kaynağının telmih yoluyla belirtilmesi, eserde açık alıntı olarak da kabul edilebilecek olan, fakat daha çok okurun bilgi birikimine bağlı bir anlamlandırmayla belirginleşen anıştırma yöntemiyle yapılan bir metinlerarasılığı işaret eder. Kur'ân-ı Kerîm ve Kitâb-ı Mukaddes'te Züleyha'nın tensel arzularına yenik düşerek Hz. Yusuf (a.s) ile birlikte olmak istediği ifade edilirken eylemlerinde bir bebeğin ya da

---

[1175] *Eski Antlaşma*, "Yaratılış", 37: 36., https://kutsal-kitap.net

[1176] "Kur'an'da Yûsuf sûresinde Mısır azizinin eşi ve Yûsuf'a âşık olan kadın olarak yer almasına rağmen Züleyhâ'nın (Zelîhâ) adı geçmez. Tevrat'ta da Mısır azizinden Potifar adıyla söz edilirken eşinin adı verilmez, sadece İslâm sonrası bir Yahudi literatüründe (*Yashar wa-Yesheb*) Züleyha diye anılır. Potifar Arapça kaynaklara Itfir, Kıtfîr, Katîfir, Kutayfer şeklinde intikal etmiş, karısından Zelîha / Züleyha veya Râil / Raîlâ adıyla bahsedilmiş, özellikle Farsça ve Türkçe mesnevilerde ise Zelîha ismi daha yaygın biçimde kullanılmıştır." Bkz. Zehra Öztürk, "Züleyha", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 44, TDV Yayınları, İstanbul 2013, s. 552.

[1177] Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 26.

herhangi bir cismin üzerini örttüğüne dair ayrıntıya yer verilmez. Kıssanın rivayete dayalı anlatımlarında ise Züleyha'nın Hz. Yusuf (a.s)'u birlikte olmaya zorladığında bir bezle tapındığı heykelin üzerini örttüğü belirtilir. Selim Ümütlü, Züleyha'nın kutsal kitaplarda ifade edilmeyen bu eylemini Kurtubî'den şu cümlelerle aktarır:

> "…Rivayetler arasında Kurtubî'nin Ali bin Ebi Talib'den aktardığı rivayet mesnevi şairleri arasında çok rağbet görmüştür. Buna göre Züleyha, evin köşesinde inci ve yakutlarla süslü bir taç giydirilmiş putun üzerini kalkıp bir örtüyle kapatır. Yusuf, 'Ne yapıyorsun?' diye sorunca Züleyha, ondan utandığını söyler. Bunun üzerine Yusuf, 'Benim Allah'tan utanmam daha yaraşır' der."[1178]

Rasim Özdenören'in Kuyu hikâyesinde Hz. Yusuf (a.s) kıssasına dair kullandığı metinlerarasılığın kaynaklarını rivayetlere dayalı anlatımlardan da aldığı görülmektedir. Nitekim Yusuf, Züleyha'nın eylemlerini ve içinde bulundukları durumu Hz. Yusuf (a.s) kıssasıyla benzeştirirken öncel metnin rivayete dayalı anlatımını şu cümlelerle aktarır:

> "Binlerce yıllık bir olay bu, dedi Yusuf, işte o Zeliha, Yusuf aleyhisselamı odasına çağırınca odada bulunan bir heykelin yüzüne bir peçe örttü. Yusuf aleyhisselam da ona heykelin yüzünü niye örtüyorsun diye sordu. Zeliha da, ondan utanıyorum, onun için örttüm, dedi. Yusuf da ona, sen bir taş parçasından utanıyorsun da ben her şeyi gören rabbimden utanmaz mıyım, diye cevap verdi."[1179]

İlâhî emirlerin elçisi olan Hz. Yusuf, Züleyha'nın arzularından, efendisine ihanet etmek ve zalimlerden olmak istemediği için uzaklaşır. Tanrı, Kur'ân-ı Kerîm'de şu ayetle Hz. Yusuf (a.s)'un şehvet hislerinden arındırıldığını ve kurtuluşa erdirildiğini bildirir:

> "Andolsun, kadın ona (göz koyup) istek duymuştu. Eğer Rabbinin delilini görmemiş olsaydı, Yûsuf da ona istek duyacaktı. Biz, ondan kötülüğü ve fuhşu uzaklaştırmak için işte böyle yaptık. Çünkü o, ihlâsa erdirilmiş kullarımızdandı"[1180]

Modern çağın Yusuf'u ise amacıyla arzuları arasında bocalayan ve arzularına yenik düşen insanı temsil eder. Bu anlamda Hz. Yusuf (a.s)'un yaşadığı birtakım olaylar eserde kesit olarak yer alsa da Yusuf karakteri, Hz. Yusuf (a.s)'un şahsiyeti ile tam bir örtüşme göstermez. Metinlerarasılık bağlamında düşünüldüğünde, tensel arzunun sevkiyle hareket eden Züleyha ve arayış içinde olan Yusuf, dinî kıssanın bir kesitiyle ilişkilendirilebilir.

Rasim Özdenören, *Kuyu* hikâyesinde başkarakterini tasavvufî literatürün "seyr-i sülük" ve "sâlik" kavramları etrafında şekillendirir. Kurgusal karakterin seyri/yolculuğu

---

[1178]Selim Ümütlü, *Bir Kur'an-ı Kerim Kıssasının Romana Dönüşümü: Yusuf Kıssası Örneği,* Hitit Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çorum 2018, s. 66.
[1179]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 26-27.
[1180]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Yûsuf Sûresi" 24., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 256.

iki ayrı düzlemde ilerler ve iki ayrı metinlerarası düzleme işret eder. Birinci yol, kişinin nefsiyle mücadele yolculuğunu işaret ederken ikinci yol müridin mürşid-i kâmile ulaşmasını temsil eder. İlk düzlemde oluşturulan anıştırma katmanları, tarihî dönemde yaşamış olan Abdülkâdir Geylânî, Bayezid Bistâmî ve İbrahim Ethem'e atfedilen nefsin ağızdan köpek biçiminde çıkması hadisesiyle; Ebû Abbas Şekkânî, Cüneyd-i Bağdâdî ve Şeyh Ebu Ali Mervezî'nin nefs tecrübeleriyle benzeşim gösterir. İkinci düzlem ise kaynağını tasavvufî öğretinin nefs teorisinden, tasavvuf yolundaki sâlikin insan-ı kâmile ulaşma yolunda nefsin katmanları arasında ilerleyişten alır.

Kuyu hikâyesinde dinî-tasavvufî metinlerarasılık, söylem ve eylemlerin yanı sıra semboller arası etkileşimlerle oluşturulur. "Kuyu", "yol/yolculuk" ve "köpek" gibi semboller, eserin anlam katmanlarını tamamlayan çağrıştırıcı özellikleriyle öncel metinleri imler. Eserde "kuyu" sembolü kaynağını Hz. Yusuf (a.s) kıssasından almakla birlikte modern metnin anlam alanında dönüşüme uğrayarak nesnel anlamından kopan fikrî bir sembole dönüşmüştür. "Kuyu" sembolü eserde ana anlamıyla insanı "sâfiye" makamından alıkoyan dünyaya dair her şeyin adıdır. Bu anlamda Rasim Özdenören'in "kuyu" kavramını bilinçaltıyla, kadınla, bataklık/lağımla, Hz. Yusuf (a.s) kıssasına telmihle ve nefsi sembolize eden anlamlarla kullandığı görülür. Necip Tosun, hikâyede kuyu imgesinin yaşanan hayatın açmazlarını işaret eden bir sembol olduğunu belirterek başkarakterin iç dünyasıyla bağlantılı olduğunu ifade eder.[1181] "Kuyu", aynı zamanda Yusuf 'un cinsel çağrışımlarla hatırladığı kadınların bilinçaltına itildiği sembolik mekândır. Bu yönüyle "kuyu" metaforunun başkarakterin zihninde bastırılan arzuların bir sembolü olduğu tespit edilebilir:

> "…/tek kişi değildi onlar/ bir türdü/ bir türün adıydı: kadındı/ daha niceleri vardı arada/ ama atlasın artık/ yorgundur/ kızarmış gözleri örselenmiş kalbi hepsini bir araya getirmeye dayanamaz/ onları/ o unutulmuş kuyularda/ düşlerinin labirentlerinde bıraksın/…"[1182]

Eserde "kuyu" sembolünün işaret ettiği ana unsur, dinî-tasavvufî öğretilerin yansıtılmasıdır. İslam dininde her şey zıddıyla mümkündür ve tasavvufî öğretide de insan, manevî olarak en alçak seviyede bulunabileceği gibi yükselebilir; yücelebilir. Yusuf'un içinde bulunduğu soyut kuyu/lağım, karakterin ancak yükselerek, yücelerek kurtulabileceği bir dipsizliktir:

[1181]Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s.149.
[1182]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 37.

> "Sonunda kuyuya da düşmüştü işte: daha doğrusu içine düştüğü anaforu kuyu diye biliyordu, belki de lağımdı orası: çünkü mercan gözlü sıçanlarla burun buruna geliyor, […] onlara karşı ne yapacağını bilemiyordu. Üst tarafta, yani kuyunun -yoksa lağım mı- tavanından tok sesler duyuluyor, gökgürültüleri gümbür gümbür tepesinden akıp gidiyordu: […] Belki de kuyuda başlamıştı her şey: her şey, yani kapana kıstırılmış olma hali… kuyunun daha dibi yok, kuyunun sağı ve solu yok; önü ve ardı yok… kuyunun bir çıkış yolu var, o da yukarıya, göğe doğru olan boşluğu… öyleyse o boşlukta yükselmeyi denemesi gerekiyor: ama bir yandan da kendi kendine diyor ki, boşlukta yükselmek ne demek?"[1183]

Yusuf'un ruhsal olarak içinde bulunduğu durum, Tanrı'nın Tîn Sûresi'nde bildirdiği "Biz, gerçekten insanı en güzel bir biçimde yarattık. Sonra onu, aşağıların aşağısına indirdik"[1184] ayetlerini çağrıştırır. Eserde soyut bir kavram olan kuyu, tasavvufî anlamıyla mâsivâyı[1185] da temsil eder. Yusuf, lağım mı kuyu mu olduğunu anlayamadığı manevî kıstırılmışlık hâlinden tek kurtuluş yolunun yükselmek olduğunu düşünür. Bu anlamda "göğe doğru yükselmek", Tanrısal olana yaklaşmayı ifade eder. Dünyevî olan ve yükselmeyi/yücelmeyi engelleyen mâsivâdan kurtuluş, "kuyudan çıkış" demektir.

Eserde "kuyu" metaforunun açık çağrışımlarından biri de Hz. Yusuf (a.s) kıssasına dayanır. Kıssada somut olarak mevcut olan "kuyu" karşısında Hz. Yusuf (a.s) edilgen bir kişiliktir. *Kuyu* hikâyesinde Yusuf, ruhsal ve manevî bir kavram olarak kullanılan kuyuya düşmenin zeminini kendi hazırlarken kıssada, Hz. Yusuf (a.s.)'un kardeşleri tarafından nesnel olarak var olan bir kuyuya itildiği aktarılır. Yusuf'un kuyuda olma durumu ayrıca "Harut ve Marut" mitini de çağrıştırır.[1186] Eserde kurgusal karakter ile Hz. Yusuf (a.s)'un durumu kıyaslama içeren söylemlerle aktarılır:

> "O, şu anda bir kuyuda bulunuyor ama gömleği kardeşleri tarafından soyulmuş değil; o bir kuyuya düşmüş bulunuyor ama bunun sorumluluğunu yükleyebileceği bir kardeşleri var değil; o, bir kuyuya düşmüş bulunuyor ama kuyudan çıkınca yolunun düşeceği yönün Mısır olup olmayacağı, Mısırda

---

[1183]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 85.

[1184]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Tîn Sûresi" 4., 5., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s.691.

[1185]"Tasavvuf yoluna yeni girmiş veya bu yolda olmakla birlikte vahdet vahdet makamına erememiş sâlikler Hakk'ın varlığı (vücûd) ve Hakk'ın gayrinin barlığı (mevcûdât) olarak iki varlık görür. Hakk'ın gayri kabul edilen varlıklara tasavvufta mâsivâ adı verilir. Bu bağlamda Cenâb-ı Hakk'ın ahadiyyet mertebesinden sonraki bütün mertebelerde ve âlemlerdeki zuhuru mâsivâdır. Ancak mâsivâ denildiğinde bu anlam değil şehâdet âlemi denilen âlem ve bu âlemde Hakk'ın gayriyet perdeleriyle zuhur ettiği yerler (mezâhir) anlaşılır. Buna göre evren, dünya, dünyadaki her şey, insan, insanın bütün ilgileri, yapıp etmeleri, zihnindeki suretler ve bilgiler mâsivâ olarak nitelenir." Bkz. Süleyman Uludağ, "Mâsivâ", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 28, TDV Yayınları, Ankara 2003, s. 76.

[1186]Melike Türkdoğan, *Kuyu* hikâyesinde Klasik Doğu mitolojisindeki "Harut ve Marut" mitiyle göstergelerin kullanımı bakımından çağrışıma dayalı bir benzerlik olduğunu tespit etmiştir. "Klasik Doğu mitolojisinde Harut ve Marut adlı iki melek kendilerine verilen nefisle imtihan edilmişler ve baştan çıkarıcı bir kadına (Zühre) yenilerek bir kuyuya hapsedilmişlerdir. Kuyuda azap içinde kıyamete kadar bekleyecek olan bu iki meleği kandıran kadın ise onlardan öğrendiği büyüyle tırmandığı gök katlarında bir yıldıza dönüşmüştür." Bkz. Melike Türkdoğan, "Rasim Özdenören'in 'Kuyu' Öyküsünde Metinlerarası İlişkiler", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* S. 35, Erzurum 2007, s. 176.

maliye nazırı olup olmayacağı belli değil.. bir Züleyha'sı var mı, belli değil. Yani hiçbir şey belli değil. Kuyunun ucunda ışık görünmüyor. Böylece o, Yusuf olmayan bir Yusuf olarak kuyuda -bir kere daha: belki lâğımda- talihini denemeye hazırlanıyor: darmadağınık duran tanrısının ya da tanrılarının kimliğini kestirmeye çabalıyor: onun bir Züleyha'sı olmadı, doğru, çünkü onun birden çok Züleyha'sı oldu, belki de, onun dağınık tanrılarından birileri o Züleyhalardı…"[1187]

Yusuf'un hâkim bakış açısına sahip anlatıcı vasıtasıyla yansıtılan düşünceleri, açık bir metinlerarasılığı işaret etmekle birlikte öyküsel bir dönüşümü de gösterir. Peygamberlik vasfına sahip olan Hz. Yusuf (a.s)'un kendi iradesi dışında meydana gelen imtihan unsurları, Tanrı'nın kendisini "ihlâsa erdirmesi" sayesinde aşılmıştır. Modern zamanın ilâhî vasıflara sahip olmayan Yusuf'u ise kendi imtihanlarını kendi hazırlar.

Yusuf'un "Tanrıları" ve Züleyhalar'ın (kadınların) da bu Tanrılardan olması, modern hayatta kadının ve bedenin tanrılaştırılmasını işaret eder ve Hz. Yusuf (a.s)'un putperest zindan arkadaşlarına çağrısını hatırlatır:

"Siz Allah'ı bırakıp; sadece sizin ve atalarınızın taktığı birtakım isimlere (düzmece ilâhlara) tapıyorsunuz. Allah, onlar hakkında hiçbir delil indirmemiştir. Hüküm ancak Allah'a aittir. O, kendisinden başka hiçbir şeye tapmamanızı emretmiştir. İşte en doğru din budur. Fakat insanların çoğu bilmezler."[1188]

Hz. Yusuf (a.s)'un peygamberlere özgü güçlü karakteri ve imanı karşısında modern Yusuf zaaflarla donatılmış sıradan bir insanı temsil eder. Tasavvufî öğretide insanın kalbinde Tanrı sevgisinden daha yüce olan her şey put sayılır. Yusuf'un durumu, tasavvufî öğretilerle bağdaştırılabileceği gibi eserin temel kaynağı olan Hz. Yusuf (a.s) kıssasından da izler taşıdığı tespit edilebilir. Yusuf, nefsinin tanrılaştırdığı arzularla/kişilerle, Hz. Yusuf (a.s) kıssasındaki birçok putu kendilerine Tanrı edinmiş olan zindan halkını çağrıştırmaktadır; fakat kuyu sembolünde olduğu gibi bu çağrışım da öncel metnin anlamından yola çıkılarak oluşturulmuş farklı bir metin örgüsünü ifade eder. Bu anlamda, Rasim Özdenören'in *Kuyu* hikâyesinde kurgusal karakterle Hz. Yusuf (a.s)'un imtihanı arasında çeşitli çağrışımlar kullanarak benzerlik oluşturduğunu, fakat kıssaya ait unsurları kurgulayarak öyküsel dönüşümle[1189] yeni bir metin oluşturduğunu söylemek mümkündür.

[1187]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 86.
[1188]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Yûsuf Sûresi" 40., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 258.
[1189]Kubilay Aktulum, Genette'in öykü anlayışından hareketle "öyküsel dönüşüm" kavramını şu cümlelerle açıklar: "Genette 'öykü' (la diégése) ile *'tarihsel ve coğrafî çerçeveyi'* anlar. Buna göre bir eylem bir öykü zamanından başka bir öykü zamanına ya da bir yerden başka bir yere aktarılırken eylemde meydana gelecek değişiklikler 'transdiégétisation' (öyküsel-dönüşüm) adı altında ele alınır. Bunun sonucunda da edimsel bir dönüşüm, yani eylemin-

Kuyu hikâyesinin olay örgüsünde dikkat çekici çağrışım noktalarından birini "arayış" metaforu oluşturur. Arayış iki ayrı düzlemi ifade eder: Yusuf'un tren yolculuğuyla gelmiş olduğu şehirde mürşid-i kâmil arayışı nesnel arayış, "kuyu" olarak nitelendirdiği nefsânî arzular ve dünyevî bağlardan sıyrılarak yükselme/yücelme arayışı ise metafizik bir arayıştır. Arayışın ikinci düzleminde tasavvuf bir kurtarıcı olarak devreye girer. Eserde Yusuf'un kuyudan kurtulma arayışında kendine bir çözüm noktası buluşu hâkim anlatıcı vasıtasıyla şu cümleyle aktarılır:

> "…kuyudan, lâğımdan, her nerdeyse, işte ordan, böyle safiliğe dönüşerek yükselecekti! Belkide endişeleri artık yersizleşiyordu!"[1190]

Kuyudan aydınlığa çıkmak, sâfîlik makamına ulaşmakla, yani insanın benliğini (nefsini) yok etmesiyle mümkün olacaktır. Kuyudan kurtulmanın safilik makamına ulaşmakla mümkün olabileceği söylemi, nesnel anlamından sıyrılan kuyunun "nefs" kavramıyla bütünleşen bir metafor olduğunu gösterir.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde yol ve yolculuk metaforu insanın duygusal, psikolojik ve manevî anlamda dönüşümünü sağlar. *Kuyu* hikâyesinde olay örgüsünü ve anlam katmanlarını besleyen maddî ve manevî bir metafor olan yolculuk, Yusuf'un kendini ve nefsini idrak etmesini sağlayan bir vasıtadır.[1191] Sadık Yalsızuçanlar, eserde kuyu imgesinin sadece sınav ve çile ortamının değil, insan ömrünün de bir imgesi olduğunu, kuyudan geçen insanın bambaşka bir bakış açısıyla yeni bir dünyaya açılma imkânı elde edebileceğini ifade ederek kuyu metaforunun insanın ruhi ve fikri cephelerine etki eden yönünü işaret eder.[1192] Tren yolculuğuyla başlayıp yine tren yolculuğunla biten eserde yol ve yolculuk biçimleri iki ayrı katmanı temsil eder: Kurgusal karakterin mürşid-i kâmile bağlanmak için tanımadığı bir şehre yapmış olduğu bedensel yolculuk ve nefsî mertebeler arasında yapmış olduğu manevî yolculuk. Ertan Engin de *Kuyu* hikâyesinde batıni yolculuğu işaret eden "yol", "menzil", "makas değiştirmek" gibi tasavvufî bakış açısını belirgin kılan izleklere dikkati çekerek Yusuf'un yolculuğunun manevî bir

olayın akışında bir dönüşüm ortaya çıkar. Öyküsel-dönüşüm iki biçimde gerçekleşebilir: Birincisi elöyküsel bir dönüşüm (transposition hétérodiégétique), yani bir metnin eylemi ile onun alt-metninin eylemi arasındaki izleksel benzeşim (ya da ayrım); ikincisi ise benöyküsel dönüşüm (transposition homodiégétique) yani bütünüyle daha önce yazılmış bir yapıta yazarın kendi izleksel anlamını vermesi." Bkz. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000, s. 147.

[1190]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 97.

[1191]Rasim Özdenören'in hikâyelerinde kahramanların kendini idrak biçimleri hakkında kapsamlı bir çalışma için bkz. Bahtiyar Aslan, "Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde İnsanın Kendini İdrak Biçimleri", *Rasim Özdenören'e Armağan,* Değişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 29-48.

[1192]Sadık Yalsızuçanlar, "Özdenören Öyküsünde Bilgelik", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı*, (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 205.

yolculuk olduğunu ifade eder.[1193] Bu anlamda, kuyudan/lağımdan kurtulma çabalarıyla mürşid-i kâmile intisap eden hikâye karakterinin manevî/batını yolculuğu, tasavvufî literatürün "tarik" ve "sâlik" kavramlarını çağıştırır.

Tasavvufî literatürde yolculuk, maddî ve manevî olmak üzere iki kısma ayrılır. Maddî yolculuk herkes tarafından yapılabilirken manevî yolculuğun meydana gelmesi, kişinin nefsî idrakiyle başlar. İmam Gazâlî, insan için manevî yolculuğun daha hayırlı olduğunu düşünmüş ve yolculuk kavramını şu cümlelerle tanımlar:

> "…Sefer, kaçılan şeyden kurtulmağa, aranan ve arzu edilen şeye ulaşmağa bir sebeptir. Sefer [yolculuk] ikidir: Birisi bedeni ile memleketinden dağlara, çöllere ve başka yerlere gitmek ki bu, zâhirî yolculuktur. Diğeri de kalbi ile, şu en aşağı tabakadan göklere ve melekût âlemine seyretmektir ki, bu da bâtınî seferdir. Yolculuğun en makbûlü budur."[1194]

Kuyu hikâyesinde zahiri yolculuk, batını yolculuk için bir vasıtadır. Maddî yolculuğa bağlanmak amacıyla çıkan ve arayış içinde olan Yusuf, manevî yolculuğa kuyudan/lağımdan kurtuluş yolunu arayarak ulaşır. İmam Gazâlî'nin bildirmiş olduğu manevî yolculuk şekli, Yusuf'un kuyudan kurtuluş noktasını idrak etmesiyle benzerlik göstermektedir. Gazâlî'nin "en aşağı tabakadan göklere ve melekler âlemine yolculuk yapmak" cümlesiyle açıkladığı zahirî yolculuk, eserde aynı anlamsal işaretleriyle hâkim anlatıcı tarafından şu cümleyle ifade edilir:

> "…kuyunun bir çıkış yolu var, o da yukarıya, göğe doğru olan boşluğu… öyleyse o boşlukta yükselmeyi denemesi gerekiyor: ama bir yandan da kendi kendine diyor ki, boşlukta yükselmek ne demek?"[1195]

Kuyu hikâyesinde manevî yolculuk, Yusuf'un iç dünyasındaki arayış ve uyanışla başlar. Bu aşamadan sonra o, artık hakikati arayan bir yolcudur. İçsel mekân olan kuyu, aşağı tabakayı temsil ederken Yusuf'un bulduğu çıkış noktası Tanrısal olanı temsil eder. Dinî ve tasavvufî öğretilerin temelinde dünya hayatından sonra insanın Tanrı'ya dönüşü inancı söz konusudur. *Kuyu* hikâyesinde, Yusuf'un kuyudan/lağımdan kurtuluşu, en aşağı tabakadan göklere/en üst makama ulaşmak düşüncesi etrafında gelişir ve tasavvufî düşüncenin "devr nazariyesi"ni çağrıştırır:

> "Varlığı ve nesneleri sudûr ve tecellî esasına göre açıklayan mutasavvıflara göre mutlak varlıktan tecellî sûretiyle ayrılan bir nesne, çeşitli değişim safhalarından geçtikten sonra varlıkların en süflîsi

[1193]Ertan Engin, *1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Tasavvuf*, Palet Yayınları, Konya 2015, s. 145.
[1194]İmam Gazâlî, "Rub'ul'- Âdât: Kitâbu Âdâbi's-Sefer", *İhyâu 'Ulûmi'd- Dîn,* C. 2, (Çev: Ahmet Serdaroğlu), Bedir Yayınevi, İstanbul 1973, s. 621.
[1195]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 85.

olan madde mertebesine kadar iner. Sonra yükselmeye başlayarak yine çeşitli merhalelerden geçtikten sonra geldiği noktaya ulaşır. Devir adı verilen bu yolculukta bütün merhalelerin oluşturduğu seyir çizgisi bir daire şeklinde düşünülür. Vücûd-ı mutlaktan ayrılan kâmil bir varlık ya hiçbir engelle karşılaşmaz ya da karşılaştığı engelleri çabuk aşar, devrini ve seyrini süratle tamamlayarak Hakk'a vâsıl olur. Fakat kâmil olmayan varlıklar çeşitli engellerle karşılaştıklarından iniş ve çıkıştaki seyirlerini çok yavaş gerçekleştirir, birçoğu yolda kalır."[1196]

Yusuf'un kuyu/lağım olarak nitelendiği manevî hâlde süflî bir konumdayken, insanın yaratıcının bir tecellisi olduğu görüşünden hareketle, devr ederek yine ulu olana yöneldiği düşünülebilir. Eserde gökyüzü olarak tanımlanan çıkış noktası, insanın ulaşabileceği yücelik makamını çağrıştırırken kuyu/lağım ise nefsin insanı sürüklediği en aşağı noktayı temsil eder. Hilmi Uçan da kuyu ve yükselmek kavramlarının sembolik anlamlar taşıdığını, Kur'ân-ı Kerîm'de bir yüksekliği işaret eden yıldız üzerine yemin edildiğini bildirir, ayrıca yıldızların yolunu kaybedenlere yol gösteren "işaret taşları" olduğunu ifade eder.[1197] Nitekim, Yusuf'un kuyudan kurtulmak için yükselmeye ihtiyaç duyması da yol göstericiyi temsil eden mürşit ile vurgulanır; Yusuf kuyudan kurtulma çaresinin mürşide ulaşmakla mümkün olduğunu düşünür.

Tasavvufta "yol" kavramı da nefs kavramı gibi çeşitli makamlara ayrılmaktadır.[1198] *Kuyu* hikâyesinde "yol" sembolünün de tasavvufî katmanlarla benzeşim gösteren çağrıştırıcı anlamlarda kullanıldığını söylemek mümkündür.

Kuyu hikâyesinin anlam katmanlarından birini oluşturan "köpek" sembolü, dinî-tasavvufî literatürdeki "nefs" kavramını çağrıştırır. Tasavvufî Türk-İslam edebiyatlarında "nefs" kavramını işaret eden metaforlardan biri olarak kullanılan köpek sembolü, kaynağını tasavvufî öğretinin tanımlarından almakla birlikte, tarihî dönemlerde yaşamış olan âlimlerin olgunluk makamına ulaşma yolundaki nefsî mücadelelerinde edindikleri tecrübelere dair rivayetlerle de benzeşir.

Rasim Özdenören, *Kuyu* hikâyesinde zaaflarla donatılan beşerin nefs mücadelesini Yusuf çevresinde semboller vasıtasıyla belirginleştirir. Akçay'ın da ifade ettiği gibi,

[1196]Salih Çift, "Bektaşi Geleneğinde Vahdet-i Vücud ve İbnü'l-Arabî", *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2), S. 23, 2009, s. 262.
[1197]Hilmi Uçan, "Eleştiri, Metinlerarasılık ve Türk Öykücülüğü", *Kahramanmaraş Öykü Günleri-15 Mayıs 2010,* (haz. Duran Boz, Erdoğan Aydoğan), Öncü Basımevi, Ankara 2010, s. 67.
[1198]İmam Gazâlî ilâhî kudretin ve Tanrı'nın nimetlerinin büyüklüğünü kalbinden bir kere geçiren insanın manevî yolculukta harekete geçerek hakikate ulaşmak için ilk adımı attığını bildirir ve bu aşamayı "ilk uyanış" olarak tanımlar. Gazâlî'ye göre insanın hakikate ulaşmasının yedi yolu vardır. Bu yollar şunlardır: 1. İlim ve marifet geçidi, 2. Tövbe geçidi, 3. Engeller geçidi, 4. Kazalar- Belalar geçidi, 5. Sebepler geçidi, 6. Afetler geçidi, 7. Hamd ve şükür geçidi. Bu geçitler, hakikat arayışında olan sâlikin sınanma geçitleridir. Konu hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. İmam-ı Gazzalî, *Abidler Yolu,* (çev. Yaman Arıkan), Yaylacık Matbaası, İstanbul 1968.

Özdenören'in bazı öykülerinde nefs-i emmâre, çeşitli cepheleriyle görülmekte ve bireyin nefs muhasebesi ön plana çıkarılmaktadır.[1199] *Kuyu* hikâyesinin de temel noktasını teşkil eden nefs, insanın olgunluk mertebesine ulaşmasında sembolik olarak belirginleşen bir engel figürdür. Yusuf'un iç çatışmaları ve muhasebeleri nefs etrafında şekillenir.

İnsanın nefsini tamamen öldüremeyeceği, önemli olanın nefsi kontrol altına alarak onunla yaşamayı öğrenebilmek olduğu ana fikrini taşıyan *Kuyu* hikâyesinde nefsi temsil eden temel metafor köpektir. Tasavvufî literatürde doğası gereği eşek, tilki, domuz, yılan gibi hayvanlarla özdeşleştirilen nefs kavramı, tasavvuf ve edebiyattaki yaygın sembolik anlamıyla "köpek/it" metaforuyla anılır. Yusuf'u bulunduğu her mekânda takip eden sembolik bir figür olan köpek, nefsi temsil eden işlevleriyle eserde yer alır. Olay örgüsünde köpek sembolünün leitmotive olarak yer aldığı görülmektedir ki bu da insanın hangi uzamda olursa olsun köpeğinin/nefsinin onu terk etmeyeceğine işaret eder.

Hikâyede köpek sembolü nefsin arzularını temsil eden birkaç cephesiyle ön plana çıkar. Köpeğin arzuları ve öncelikleri dikkate alındığında, bunların tasavvufî öğretinin nefs teorisiyle bağlantılı çağrışımlar içerdiği tespit edilebilir. Rasim Özdenören, *Kuyu* hikâyesinde sembolik bir anlam taşıyan köpek figürünü nefsin doğasına ait olan kibir, benlik duygusu, mideye/yemeğe düşkünlük ve başıboşluk gibi zaaflarla donatarak nefsin özelliklerini vurgular. Nefsin önemli bir özelliği olan "kendini beğenme/beğendirme" arzusu eserde köpeğin söyleminden şu diyaloglarla yansıtılır:

> "…Özel bir köpekti onunki, çok özel.. bakımlıydı, öyle olması gerekiyordu: Allah için kendine bakmasını becerebiliyordu köpek. Banyodan çıkınca gövdesinin her bir ayrıntısını kremlerle, losyonlarla ovuyordu, çünkü sahibine şirin görünmek istiyordu, bunun için bakımlı bulunması gerektiğinin bilincindeydi. Sonunda işte karşısında oturmuş konuşuyordu köpek:
>
> Kendime bakmaktan hoşlanırım, […], çünkü benim kendime bakmam sana şirin görünmek için..
>
> Başka?
>
> Sana yaltaklanmak için..
>
> Aynalarla aran nasıl?
>
> Aynalara bayılıyorum, aynalarla aram harika! Nerde bir ayna görsem kendimi incelemeye geçiyorum.
>
> Beğeniyor musun kendini?

[1199]Ahmet Sait Akçay, "Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine", *Eylül Öykü,* S. 1, İstanbul 2003, s. 24.

Elbette. Bir köpek kendini beğenmedikçe başka hiçbir köpeğin onu beğenmesi beklenemez. Senin beni beğendiğini biliyor olmam, benim kendimi beğenmeme yetiyor.

[…]

Bakımlı olmam gerektiğini söylüyorum sana. Arzulanan bir köpek olmak kolay değil."[1200]

İslâmî ve tasavvufî düşüncede insanın kendini beğenmesi şeytanın vasıflarından sayılır ve hoş karşılanmaz. Nefsi yücelten özelliklerden biri olan "kendini beğenmek" (ucûb) konusunda çeşitli hadisler, ayetler ve rivayetler bulunmaktadır. Dinî ve tasavvufî öğretilerde menfi bir özellik olarak ön plana çıkan insanın dış görünüşüyle gururlanması ve kendini beğendirme arzusu, *Kuyu* hikâyesinde sembol figür olan köpeğin bir niteliği olarak sunulur. Köpek, "sahibine şirin görünme" arzusuyla cinsinin fıtrî özelliklerini sergilese de sembolize ettiği anlam dairesinde "nefsin arzularının insana hoş görünmesi" durumunu çağrıştırır.

Kuyu hikâyesinde köpek metaforunun nefsi temsil eden bir cephesi de benlik iddiasında bulunmasıdır. Eserde, ağırlıklı olarak üçüncü şahıs anlatım hâkim olduğu hâlde köpek figürünün söylemleri birinci şahıs anlatımla aktarılmakta ve figür, sıklıkla "ben" vurgusuyla ön plana çıkar:

"Kimin sözüne uyarak yola çıkması gerekiyor? Bir köpeğin sözüne uyulur mu? Hadi canım, köpek de kim oluyor?

Ben oluyorum efendim. Âcizane.

Benimle oynayan kim?

Benim efendim, âcizane.

[…]

Sen kimsin?

Ben, köpeğiniz efendim, âcizane."[1201]

"Ben" ve "benlik" duygusu, dinî-tasavvufî literatürde nefsin ve şeytanın özelliklerinden sayılır. Bilinen anlamları dışında "öz", "nefes" gibi yan anlamlarıyla da kullanılan "nefs" kelimesi, Arapçada en çok kullanılan manasıyla "benlik", egoyu ifade eder.[1202] Söylemleriyle benlik duygusu ön plana çıkarılan köpek figürünün Yusuf'tan ayrı

[1200]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 61-62.
[1201]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 65.
[1202]Robert Frager, *Kalp, Nefs ve Ruh: Tekamül, Denge ve Uyumun Sûfice Psikolojisi,* (çev. İbrahim Kapalıkaya), Gelenek Yayıncılık, İstanbul 2003, s.70.

bir varlığa sahip olduğu görülmektedir ki bu da nefsin benlik iddia eden yönünü çağrıştırır.

Nefs, insanın içinde/özünde var olan arzular bütünüdür. İmam Gazâlî, nefs kelimesinin olumlu ve olumsuz iki anlamda kullanıldığını açıklamış ve nefsin insan yaratılışının bir parçası olduğunu vurgular.[1203] Tasavvufî öğretide cevher olan ruh, yaradılışı itibariyle saftır; fakat nefs terbiye edilmedikçe saf olan ruh üzerinde hâkimiyet kurar. Yusuf ile köpek figürünün çatışma noktalarını da birbirleri üzerinde hâkimiyet kurmak isteyen bu iki ayrı benlik durumu oluşturur.

Eserde köpek sembolüyle nefs bağlamında yapılan anıştırmalardan birini de nefsin hoşuna giden yemek/içmek eylemleri oluşturur. Yusuf'un yemek yediği mekânlarda köpeğin belirmesi ve arzuladığı yiyecekleri kendisine sunduğu için Yusuf'a minnettar olması yine nefs-insan bağlamında dikkat çekici pasajlardandır:

> "Bir tane daha alır mısın?
>
> İyi olur.
>
> Garson! Bize -köpeğe bakıyor- iki antep daha.. iyi pişmiş olsun.
>
> Oradan ayrılırlarken köpek minnetle bakıyor ona, o da aynı minnetli bakışları kendi üzerine çeviriyor.
>
> Teşekkür ederim, diyor."[1204]

Dinî ve tasavvufî öğretilerde nefsi besleyen temel unsurlardan biri, ona arzu ettiği şeyi sunmaktır. Tasavvufî öğretilerdeki ve tasavvuf tarihindeki nefs terbiyesi metotları dikkate alındığında, mutasavvıf şahsiyetlerin "yemek" hususu üzerinde durdukları görülür. Nefsini terbiye etmek isteyen kişiler yeme, uyuma ve konuşma ihtiyaçlarını en az dereceye indirerek nefse güzel gelen şeyleri kendilerine yasaklamışlardır.[1205] *Kuyu*

[1203]İmam Gazâlî nefsi iki kısma ayırmış, birinci anlamıyla var olan nefsin insan için son derece kötü olduğunu, ikinci anlamıyla var olan nefsin ise makbul olduğunu şu cümlelerle açıklar. "Birinci mânâ: [Nefs kelimesinin] insânda gazab ve şehvet kuvvetini toplayan bir mânâda kullanılmsıdır. […] Tasavvuf erbâbı ekseriya bu kelimeyi bu mânâda kullanır. Zira onlar nefis demekle insânda kötü vasıfları toplayan bir aslı kastederler ve nefis ile mücâhede edip onu kırmak lâzımdır derler. […] İkinci mânâ: Kalb ve rûh kelimelerinde anlattığımız ikinci mânâdır ki, insânın hakîkati ve kendisi demektir. Fakat bu, nefis hâllerinin ihtilâfı sebebiyle muhtelif niteliklerle vasıflandırılır." Bkz. İmam Gazâlî, "Rub'u'l-Mühlikât: Kütâbü Şerh-i Acaibi'l-Kalb", *İhyâu 'Ulûmi'd-Dîn,* C. 3, (çev. Ahmet Serdaroğlu), Bedir Yayınevi, İstanbul 1974, s. 10-11.

[1204]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 62.

[1205]İhtiyaç fazlası olan yemeğin insan mizacında şehvet, hiddet ve boş konuşma gibi özellikler oluşturduğu hususunda Yahyâ b. Muâz Râzi şu tespitlerde bulunur: "Riyâzet kılıcı ile nefsin ile mücâhede et. Riyâzet de dört şekilde olur. Onlar da, az yemek, az uyumak, az konuşmak ve kimseye eziyet etmemektir. Az yemekten şehvet ölür. Az uykudan parlak irâde doğar. Az konuşmadan, tehlikelerden selâmet hâsıl olur. Eziyet etmemekten de gâyeye ulaşılır. […] Nefisden şehvet ve günahlara karşı irâde fikri doğduğu ve boş sözler konuşmak istediği vakit, ona karşı teheccüd, az uyku ve az yemek kınından kılıcını çeksin…" Bkz. İmam Gazâlî, "Rub'u'l-Mühlikat: Kitâbü Şerh-i Acaibi'l-Kalb", *İhyâ u 'Ulûmi'd-Dîn*, C. 3, (çev. Ahmed Serdaroğlu), Bedir Yayınevi, İstanbul 1974, s. 150.

hikâyesinde Yusuf'un nefsin çeşitli cephelerini temsil eden köpeğin arzularını dikkate aldığı görülür:

> "Köpek arka ayaklarının üstünde sandalyede oturuyordu, ön ayaklarını da masaya dayamıştı. Garson onu nasılsa yadırgamıyor ve onunla efendim diyerek konuşuyordu. Köpeğin garsona ne sipariş vereceğini merak etmişti. Oysa bir köpek ne isteyebilir? Bu köpek de yanıltmamıştı onu. Haşlama sipariş etmiş, sonra da: 'incik tarafından olsun' diye eklemekten geri durmamıştı."[1206]

Tasavvufta nefsin arzuları doğrultusunda çok yemek kalbi katılaştıran, öfkeyi ve şehveti artıran özellikleriyle anılır. Nefsi terbiye etmenin yollarından biri de açlık ihtiyacını giderecek kadar yemek ve nefse hoş gelen yemeklerden uzak durmaktır. *Kuyu* hikâyesinde köpek figürü kendini beğendirme arzusu, benlik duygusu ve yemeğe düşkünlük gibi özellikleriyle nefsin niteliklerini çağrıştırıcı özelliklere sahiptir.

Köpek figürü, nefsin vasıflarını taşıyan bir sembol olarak eserde yer alırken fıtrî tabiatıyla da ön plandadır. Eserde köpek ve insan kıyaslamalarında yaratılmışlar içinde insanı yücelten en büyük değer olan tinin olgunlaşma, Tanrı'ya yaklaşma ve "eşref-i mahlûkat" olma nitelikleriyle üstün konumda olduğunun vurgulanması dikkat çekicidir.

Aristo nefs kavramını bitkilerin büyüyen, hayvanların duyumlayan ve insanların düşünen nefsi olarak üç sınıfa ayırır.[1207] İnsan, düşünebilme yetisinin yanı sıra sorumluluklarıyla da diğer yaratılmışlar sınıfından ayrılır. Dolayısıyla Yusuf, hayvanî tabiata sahip olan nefsten insanî vasfıyla ayrılır. Karakterin nefsiyle/köpekle çatışması, onun insana has özelliklerinden sıyrılamamasından kaynaklanır:

> "O, belki de, sorusuz kalmak veya soruyu iptal etmek veya en doğrusu soruyu izale etmek için bir köpeğe dönüşmelidir. Ama onu bile başaramıyor. Çünkü ne zaman köpeğe dönüşmüş olsa, bir yanı, o köpeğe karşı *insanca* tavırlara giriyor, köpeğin monoloğu ötekiyle diyaloga dönüşüyor. Fakat öteki, köpeğin içinde mi, yoksa oradaki insanın içinde mi duruyor, anlaşılmıyor. Anlaşılan o ki, o, som bir köpek haline dönüşemiyor."[1208]

Yusuf, nefsi temsil eden köpeğe uymakla birlikte tamamen ona dönüşemez. Rasim Özdenören köpek ile başkarakter arasındaki çatışmayı insana ait vasıflarla (konuşma, tavır) değerlendirirken, insanın özel bir yaratılışa sahip olduğunu vurgulamak için italik harflerle *"insanca"* kelimesini kullanır. İnsanın yaratılış özellikleri nedeniyle

[1206]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 95-96.
[1207]Hüseyin Atay, "Nefis", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 36, S. 1, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1997, s. 3
[1208]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 64.

köpekten/nefisten ayrılan yönleri, dinî-tasavvufî öğretilerin insana bakış açısını çağrıştırır.

Tasavvuf öğretilerinde zaafları ve arzularıyla "köpek" olarak nitelenen nefse karşılık insan "kelime-i câmia"dır.[1209] Bu niteliğiyle insan, yücelmesi (olgunluk mertebesine ulaşması) gereken bir varlık olarak görülür. Rasim Özdenören, *Kuyu* hikâyesinde insanı köpekten ayıran öz niteliği başkarakterin sorgulamaları vasıtasıyla belirginleştirir:

> "İtilip kakılarak geçen bir ömür daha tükenmişti böylece. Şimdi bir tükürük kadar bile değeri yoktu onun. Ama neden, öyleyse neden, ona şu çukuru kazmak için bunca özen gösteriliyordu? O, bir köpek ölüsü olsaydı, gene böyle özen gösterilmeye değer bulunur muydu? Köpeğin ölüsüne bile başka bir ad veriliyor. Leş diyorlar ona. Daha aşağılamak için laşe dendiği de oluyor. Ayrıca köpekler için kentlerin özel yerlerinde onlar için ayrılmış özel kabristanlar bulunmuyor."[1210]

İnsanın tüm yaratılanlar arasında üstün bir yere sahip olduğu vahiy yoluyla da bildirilir.[1211] Hikâyede, insanın ölüsünün bile diğer mahlûkların ölüsü karşısında ayrı bir yere sahip olduğu vurgulanarak insanın üstünlüğünü bildiren ayetlerle ve tasavvuf teorilerinin insan tasavvurlarıyla benzeşen bir bakış açısı oluşturulur. Yazarın insanın evrendeki konumunu Yusuf'un şahsında dinî-tasavvufî metinlerin çağrışım vasıtalarıyla yansıttığını ve modern metni dinî metinlerle aynı anlam alanına sokarak eski metinlerin bakış açısını doğruladığını ifade etmek mümkündür.

Eserde köpek-insan arasında yapılan karşılaştırmalardan biri de tasavvufî bakış açısına göre insanın nefs mertebelerinde olgunlaşmak için bir mürşid-i kâmile bağlanmasının gerekliliği düşüncesi etrafında şekillenir. *Kuyu* hikâyesinde arzularının emrinde yaşayan insan, sembolik anlamıyla köpek/nefs ile kıyaslanmış ve "başıboş" olarak nitelendirilir. Gizemli bir derviş tipinin tasavvuf yoluna girme hususunda Yusuf'a söylediği şu cümleler, tasavvufî öğretinin insana bakış açısını yansıtır niteliktedir:

> "Sen başıboşlardan mısın kardeş?
>
> […]

[1209]Osman Nuri Küçük, Arabî'nin düşünce sisteminde, tüm yaratılmışların Allah'ın bitmez tükenmez kelimeleri olduğunu ve insanın âlemdeki en yetkin ve kuşatıcı kelime (kelime-i câmia') olarak kabul edildiğini ifade eder. Bkz. Osman Nuri Küçük, *Füsûsu'l Hikem ve Mesnevî'de İnsan-ı Kâmil*, İnsan Yayınları, İstanbul 2011, s. 152.
[1210]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 77-78.
[1211]"And olsun, biz insanoğlunu şerefli kıldık. Onları karada ve denizde taşıdık. Kendilerini en güzel ve temiz şeylerden rızıklandırdık ve onları yarattıklarımızın birçoğundan üstün kıldık." Bkz. *Kur'an-ı Kerim Meali*, "İsrâ Sûresi", 70., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 309.

Köpekler de, […] başıboş gezerler, insanların köpeklerden farkı.. bir yere bağlı olmaları.. bağlandıktan sonra da köpek gibi bağlı olmaları.. sadakatle..”[1212]

Derviş görünümlü adamın söylemleri, tasavvufî öğretinin ilkelerinden biri olan “bir mürşide bağlanmak” kuralından gelir. Mutasavvıflar, mürşidin/şeyhin insanın olgunluğa iletilmesinde önemli bir vasıta olduğunu düşünmektedirler. İmam Gazâlî’ye göre insanın kendi ayıp ve kusurlarını görebilmesinin dört şartından biri, tasavvufta olgunluk derecelerini aşmış bir şeyhe intisap etmektir.[1213] *Kuyu* hikâyesinde derviş tipinin söylemleri aracılığıyla ön plana çıkan köpek sembolü nefsi temsil eder, tasavvuf yoluna girmemiş insanın nefsine itaat ettiği anlamında kullanılır ve yine İmam Gazâlî’nin “Şeyhi olmıyan kişinin şeyhi, şeytandır!...”[1214] düşüncesini çağrıştırır.

Dervişin söylemi vasıtasıyla anıştırma yöntemiyle yapılan metinlerarasılığın önemli bir yönünü de “bağlandıktan sonra köpek gibi bağlı olmak” kavramı oluşturur ki bu düşünce, Muhammed Bahâeddîn Nakşbend’in Abdülkâdir Geylânî’nin mezar taşına yazılmasını emrettiği rivayet edilen şu ibareyi çağrıştırır:

“*Seg-i dergâh-i pîrân şevi*
Çûn hâhî kurb-ı Rabbânî
Ki ber şiran şeref dâred
Seg-i dergeh-i Geylanî
(Pirlerin kapısında köpek ol
Eğer Hakk’a yakın olmak istersen
Zira arslanlardan daha şereflidir
Geylânî’nin kapısındaki köpek)[1215]

Kuyu hikâyesinde köpek sembolü nefs kavramını temsil ettiği gibi, tasavvuf yolunun zıddı olan bir istikameti/istikametsizliği de işaret eder. Köpeğin yerleşik bir düzene sahip olmayan yaşayış şekliyle tasavvuf yoluna bağlanmayan insanın yaşam biçimi arasında kurulan benzeşim, “başıboşluk” olarak nitelenir. Derviş tipinin söylemi vasıtasıyla göndermede bulunulan tasavvufî bağlanma kavramı, köpeğe atfedilen özelliklerle açıklanırken nefsin insanı daima iyilikten uzaklaştıran tabiatı da çağrıştırılır. Bu anlamda, nefsinin arzularına uyarak yaşayan insanın köpeğe/nefse dönüştüğü vurgulanır.

[1212]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 48-49.
[1213]İmam Gazâlî, *Kimyâ-i Saâdet (Mutluluk Hazinesi),* C. 1-2., (çev. A. Faruk Meyan), Bedir Yayınevi, İstanbul 2017, s. 395.
[1214]İmam-ı Gazâli, *Âlemlerin Sırrı,* (çev. Naim Erdoğan), Hisar Yayınevi, İstanbul 1972, s. 113.
[1215]Süleyman Uludağ, “Kıtmîr”, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005, s. 217.

Tasavvufî bağlamından koparılmadan sembolik özellikleriyle ön plana çıkan köpek, insana ait özelliklerin aktarılmasıyla kurgulanmış olsa da Yusuf'la münasebetleri, işaret ettiği soyut kavramsal düzeyden sıyrılıp somut bir bedene sahip olması gibi özellikleriyle tarihî dönemlerde yaşamış olan mutasavvıflardan bazılarının nefs terbiyesi yolunda tecrübe ettikleri manevî durumları çağrıştırır. *Kuyu* hikâyesinde nefs kavramının soyut anlamından sıyrılarak somut bir canlı olan köpek biçiminde görünmesi ve Yusuf'la etkileşim hâlinde bulunması, Nesevî ve Şekkânî gibi şahsiyetlerin nefs tecrübeleriyle benzeşim gösterir. Yusuf'un nefsini köpek biçiminde görmesi, Ebû Abbas Şekkânî'nin nefs tecrübesine dair şu rivayeti çağrıştırır:

> "Bir gün eve girdim. Yerimde yatmış sarı renkte bir köpek gördüm. Mahalleden gelen biri sanmıştım ve kovmak istedim; ama eteğimin altına girdi ve kayboldu. (Anladım ki; bu nefis iti imiş.)"[1216]

Yusuf'un tövbe etmek istediği hâlde nefsinin onu günaha sürüklemesi, nefs ile seyr-i sülûk hâlindeki sâlikin mücadelesini çağrıştırır. Mürşide intisap ettikten sonra nefsini yok etmenin kendi varlığını yok etmek olduğunu anlayan Yusuf, Tanrı-insan diyalektiğinden hareketle nefsi yok etmenin mümkün olmayacağını, önemli olanın onu dizginleyebilmek olduğunu öğrenir. Yusuf'un son aşamada içinde bulunduğu durum, Şeyh Ebu Ali Mervezî'nin nefis mücadelesine dair bir rivayeti çağrıştırmaktadır. Kadın suretinde kendisine görünen nefsini mahvetmeyi amaçlayan Mervezî'ye, "Ey Ali! Boşuna kendini yorma! Çünkü ben o Ulu ve Yüce Allah'ın bir askeriyim. Beni yok etmeye senin gücün yetmez"[1217] diye seslenen nefs, *Kuyu* hikâyesinde Yusuf'un ulaştığı sentezi çağrıştırır:

> "…Nefsim varbulunmadığı takdirde, benim 'ben' diye adlandırdığım varlık varbulunmayacağı için, onu kendimden ayrı tasarlamam da mümkün görünmüyor. Yaradanla yaratılmış olan arasındaki ilişkide de benzer bir durum geçerli galiba…"[1218]

Mervezî'ye dair olan rivayette ve *Kuyu*'da ulaşılan netice, Tanrı'dan gelen bir vasıf olan nefsin insan kudretiyle yok edilemeyeceği düşüncesidir.[1219] Yusuf tarafından "benlik" anlamıyla kullanılan nefs, insandan ayrı bir güç gibi telakki edilse de yaratılış gereği insanla birlikte var olması gereken bir unsurdur. Yusuf'un nefsini idrak noktasında

---

[1216]Adem Yıldız, *İmam Gazzâlî'ye Göre Nefis ve Nefis Eğitimi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 2007, s. 39.
[1217]Adem Yıldız, *İmam Gazzâlî'ye Göre Nefis ve Nefis Eğitimi*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 2007, s. 38-39.
[1218]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 106.
[1219]Ömer Türker, "aklî nefs" görüşünü benimseyen Farâbî'nin nefsin başlangıçta bedende yerleşik olduğunu, doğru inanç ve uygun davranışlarla bedenden soyutlanabileceğini düşündüğünü ifade eder. Bkz. Ömer Türker, "İslam Düşüncesinin Soyut Nefs Teorisiyle İmtihanı", *İnsan Nedir? İslam Düşüncesinde İnsan Tasavvurları,* (ed. Ömer Türker, İbrahim Halil Üçer), İlem Yayınları, İstanbul 2019, s. 30.

ulaşmış olduğu sonuç, Bayezid Bistâmî, Abdülkâdir Geylânî ve İbrahim Ethem'e atfedilen nefisle ilgili şu rivayeti çağrıştırır:

> "Evliyâullahtan büyük bir zat, bir gün her nasılsa nefsini ağzından dışarıya çıkartıyor. Fakat nefs ağızdan "it" şeklinde çıkıyor. O anda hatiften kendisine bir uyarı geliyor ve deniyor ki: 'Biz seni onunla (it, nefs) beraber seviyoruz."[1220]

Kuyu hikâyesinde köpek metaforuyla yapılan metinlerarasılık nefsin nitelikleri, Tanrısal ruh olan insanla kıyası ve mutasavvıf şahısların tecrübeleri yönüyle açıklanabilen çok katmanlı bir yapıya sahiptir.

Kuyu hikâyesinde Yusuf'un Züleyha ile birlikte olduğu gece görmüş olduğu rüya da metinlerarasılık unsurları yönüyle dikkat çekicidir. Eserin onuncu bölümünü oluşturan rüya, içerdiği izlekler ve anlam yapılarıyla dinî-tasavvufî metinleri anıştırır. Bu anıştırmaların en belirgini, Hz. Yusuf (a.s.)'un gördüğü nübüvvet rüyasının kurgusal olarak dönüştürümü yoluyla yapılır:

> "Uzaklarda bir suyun prizmalarından yansıyan renkler görkemli bir boşluğun aynasına düşüyor aynada birbirine karışmış dalgalar hevenkleşerek oynaşıyor Yusuf'u fonunda koyu renklerin başat olduğu o renkler bölgesine çekiyor renkler kıpırdadıkça gökyüzüyılanları haline kimikez şahmeran kimikez denizkızı haline dönüşüyor.. bu haliyle bildiği takım yıldızlarının büyükayının küçükayının kutup yıldızının çobanyıldızının ve akrep dönencesinin boğa ve kova dönencelerinin önünden geçiyor(lar) ve bütün dönenceleri uzaktan selamlıyor Yusuf ve aslan dönencesinin önündeyken bir erkek yüzü görüyor: kapkara sakalıyla aslan yeleli bir erkek güzeli bir ay parçası.. mehtap gibi aydınlık yüz gülümsüyor.. mehtabın parlaklığı onun gözlerinden iki kaşının arasından yayılıyor ve Yusuf'a gülümsüyor: dikkat edince bu erkeğin altın bir taht üzerinde oturmuş olduğunu görüyor, o anda kendisi de iri kara uyuz bir köpek biçimine dönüşüyor, köpek kendini bu adamın ayaklarının dibine atıyor, o anda adamın elinde bir kırbaç peydahlanıyor.."[1221]

Yusuf'un rüyasında yıldızların ve dönencelerin önünden geçerek hepsini selamlaması, dönüştürüm yöntemiyle Hz. Yusuf (a.s.)'un rüyasının modern metinde yeniden kurgulanmış olduğunu göstermektedir.

Kubilay Aktulum, "öyküsel" ve "edimsel" olmak üzere iki tip anlamsal dönüşüm olduğunu bildirir:

[1220]Şaban Sağlık, *Rasim Özdenören (Eserlerinin Tematik İncelenmesi),* Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Samsun 1992, s. 424., Bazı akademisyenler tarafından bu rivayetin Bayezid Bistâmî'ye atfedildiği bildirilirken, Necip Fazıl Kısakürek *Mümin-Kâfir* adlı eserinde rivayetin Abdülkâdir Geylânî'ye ait olduğunu bildiren bir pasaj kullanır. Rivayetin Bayezid-i Bestâmî (hz.) ait olduğu belirtilen bir çalışma için bkz. Bahtiyar Aslan, "Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde İnsanın Kendini İdrak Biçimleri", *Rasim Özdenören'e Armağan,* Değişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 41.

[1221]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 41.

> "[Bu dönüşümlerden] birincisi bir öyküsel ya da içeriksel (diégétique) değişikliği öne çıkaran bir 'öyküsel dönüşüm'; ikincisi ise olayları ve eylemleri kuran yolların değiştirilmesi olan 'pragmatik (edimsel) dönüşüm[dür.]"[1222]

G. Genette'in "öykü" kavramıyla "*tarihsel ve coğrafi çerçeveyi*" anladığını ifade eden Aktulum, bu bakış açısına göre eylemi/öyküyü şu cümlelerle açıklar:

> "Genette 'öykü' (la diégése) ile '*tarihsel ve coğrafi çerçeveyi*' anlar. Buna göre bir eylem bir öykü zamanından başka bir öykü zamanına ya da bir yerden başka bir yere aktarılırken eylemde meydana gelecek değişiklikleri 'transdiégétisation' (öyküsel dönüşüm) adı altında ele alınır. Bunun sonucunda da edimsel bir dönüşüm, yani eylemin-olayın akışında bir dönüşüm ortaya çıkar. Öyküsel-dönüşüm iki biçimde gerçekleşebilir: Birincisi elöyküsel bir dönüşüm (transposition hétérodiégétique), yani bir metnin eylemi ile onun alt-metninin eylemi arasındaki izleksel benzeşim (ya da ayrım); ikincisi ise benöyküsel dönüşüm (transposition homodiégétique) yani bütünüyle daha önce yazılmış bir yapıta yazarın kendi izleksel anlamını vermesi. Edimsel dönüştürüm ya da bir başka deyişle olayın-eylemin akışının olduğu kadar ona desteklik yapan nesnelerin, araçların değiştirilmesi olan dönüşüm biçimidir."[1223]

Kur'ân-ı Kerîm'de "Hani Yûsuf, babasına 'Babacığım! Gerçekten ben (rüyada) on bir yıldız, güneşi ve ayı gördüm. Gördüm ki onlar bana boyun eğiyorlardı' demişti"[1224] ayetiyle açıklanan Hz. Yusuf (a.s)'ın rüyası, *Kuyu* hikâyesinde ilâhî tecrübeden insanî tecrübeye aktarılırken "öyküsel dönüşüm" gösterir. Bu dönüşüm sonucunda da Aktulum'un ifade ettiği gibi "eylemin/olayın akışında bir dönüşüm" meydana gelir.

Vahiy kaynaklı metinlerde on bir yıldız, ay ve güneşin Hz. Yusuf (a.s)'a secde ettiği belirtilirken, *Kuyu* hikâyesinin beşerî karakteri yıldız ve burçları selamlar. Bu anlamda *Kuyu* hikâyesinde aynı zamanda hem "elöyküsel" hem de "benöyküsel" dönüşümlerin mevcut olduğunu söylemek mümkündür. *Kuyu* hikâyesinde "elöyküsel" dönüşüm, modern hikâye karakteri Yusuf ile Hz. Yusuf (a.s)'un rüyalarındaki benzeşim ve ayrım noktalarında belirginleşir. Yusuf'un rüyasında gördüğü yıldızlar ve burçlar, Hz. Yusuf (a.s)'ın rüyasını anıştıran izlekler olma yönüyle metinlerarası benzeşimi gösterirken, Yusuf'un izlekler karşısındaki durumu, onun rüyasını Hz. Yusuf (a.s)'un nübüvvet rüyasından ayırır. Bu ayrım, sanatsal bir dönüşümün yanı sıra Rasim Özdenören'in nefs, arzu, günah gibi birçok zaafla belirgin kıldığı Yusuf karakterinin şahsında insanı/insanî

[1222]Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler",* Öteki Yayınevi, Ankara 2000, s. 147.
[1223]Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler",* Öteki Yayınevi, Ankara 2000, s. 147.
[1224]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Yûsuf Sûresi", 5., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 254.

olanı göstermek, insanı peygamberden ayırmak için kullandığı bir yöntem olarak da düşünülebilir.

Kuyu hikâyesinde "benöyküsel dönüşüm" ise yazarın sembollere yüklediği anlamlar vasıtasıyla meydana gelir. Hz. Yusuf (a.s) kıssasında güneş, ay ve yıldızlar Hz. Yusuf (a.s)'a secde ederken *Kuyu* hikâyesinin Yusuf karakteri -secde etmese de- kendini taht üzerinde oturan "erkek güzeli"nin ayaklarının dibine atar. Yusuf'un erkek güzeli karşısındaki durumu da "benöyküsel dönüşüm"e örnek niteliğindedir. Hz. Yusuf (a.s) secde edilen, yüceltilen bir konumdayken hikâye karakteri Yusuf, "kara sakalıyla aslan yeleli bir erkek güzeli bir ay parçası" ve "mehtabın parlaklığı gözlerinden ve iki kaşının arasından yayılan" nitelemeleriyle güzelliği anlatılan mürşid-i kâmil/kendine ait olan rahmanî cevher karşısında sembolik olarak nefsi işaret eden köpeğe dönüşür.[1225] Hz. Yusuf kıssasında secde edilen kişi, kendisine nübüvvet verilen Hz. Yusuf (a.s) iken *Kuyu* hikâyesinde Yusuf'un terbiye edilmek için köpek biçiminde ayaklarının dibine atıldığı güzelliği ve nuru vurgulanan kişi, mürşid-i kâmili çağrıştırır. Mehmet Güneş, rüyada güzelliği ve nuruyla ön plana çıkan bu kişinin Yusuf'un mürşid-i kâmili arayan tarafı olduğunu, "iri kara uyuz bir köpek" olarak ifade edilenin ise tensel arzularından kurtulamayan yönü olduğunu ifade eder.[1226] Yusuf'un tarikata girdikten sonra nefsini öldüremeyeceği; fakat onu dizginleyebileceği düşüncesine ulaşması da Güneş'in ifadesini doğrular niteliktedir. Bu anlamda, rüyada güzelliği ve nuruyla anılan kişinin Yusuf'un nefsinin arzularını dizginleyen rahmanî yönünü, köpeğin ise şehvet ve arzularının peşinde koşan şeytanî yönünü temsil ettiği düşünülebilir.

Yusuf'un rüyasının devamında örümceklerle, ıslak paçavralarla, çürümüş etler ve sıçan leşleriyle dolu bir vadiye gelmesi, bir "sidik şelalesi"nde yıkanmaya zorlanması, dinî-tasavvufî metinlerde ölümden sonra günahkârların uğrayacağı bildirilen azap duraklarını çağrıştırır. Yusuf'un rüyasına dair şu cümleler, onun metafizik boyutta çeşitli simgeler vasıtasıyla belirgin kılınan cehennem atmosferini yaşadığını ifade eder:

> "ne ileri gidebiliyor ne geri
> İşlediği günahın ve günahların kefaretini sidikle mi yuyup arıtacak
> ateş bunun yanında kurtuluştur

[1225]Melike Türkdoğan, hikâyede mürşid-i kâmil olduğu sezilen bu kişiye dair nitelendirmeleri "[Hz] Yusuf'un cemal sıfatına bir gönderme" olarak açıklar. Bkz. Melike Türkdoğan, "Rasim Özdenören'in 'Kuyu' Öyküsünde Metinlerarası İlişkiler", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* S. 35, Erzurum 2007, s. 177.
[1226]Mehmet Güneş, "Hermann Hesse'nin *Siddhartha* ve Rasim Özdenören'in *Kuyu* Anlatılarında Mistik/Metafizik Yolculukta İki İnsan: Siddhartha ve Yusuf", *Felsefe Edebiyat Sempozyumu Bildiri Kitabı,* (haz. Vefa Taşdelen vd.), 29-30 Nisan, Van 2015, s. 174.

derken
ayağının diplerinde yükselen bir ateş
[...]
ve derken
karşıda -karşısında
kendini görüyor
yanan kendinin
[...]
nereye kaçsa
her yerde kendisiyle
etekleri tutuşmuş kendisiyle
başbaşa
artık kıskıvrak yakalanmıştır
kendisi tarafından
..."[1227]

"Günah", "kefaret", "ateş" gibi izleklerle belirgin kılınan atmosfer, dinî-tasavvufî metinlerin cehenneme dair bildirilerini çağrıştırır niteliktedir. Yusuf'un bu atmosferde kaçacak yer bulamaması da kıyamet ve hesap gününde yaşanacaklara dair dinî-tasavvufî metinlerle benzerlik göstermektedir.

Kuyu hikâyesinde Yusuf'un gördüğü "rüya", Hz. Yusuf (a.s) kıssasıyla çağrışımsal/sembolik benzerlikler ve ayrımlar gösterir. Nefsini en aşağı tabakadan en yüksek tabakaya ulaştırmaya çalışan beşerin günahlarının rüya atmosferine psikolojik olarak yansıması bağlamında değerlendirilebilecek olan bu bölüm, Yusuf'un Hz. Yusuf (a.s) ile rüya kesiti bakımından benzeşim göstermesini sağlar; fakat bu benzeşim iki şahsiyetin de temsil ettiği anlam ve konum nedeniyle izlekler açısından ayrışım gösterir. Hz. Yusuf (a.s) için rüya nübüvvet müjdecisiyken Yusuf için günah, nefs ve irşad ekseninde pişmanlık ve tövbeye götüren bir vasıta niteliğindedir.

Kuyu hikâyesinde anıştırma yöntemiyle yapılan metinlerarasılığın sembolik unsurlar dışındaki örneklerini Yusuf ve Züleyha karakterlerinin şahsiyetleri oluşturur. Hz. Yusuf (a.s) kıssasının tüketilmez bir özelliğe sahip olduğunu ve bu nedenle her yeni öyküleme biçimiyle farklı anlamlara bürünebileceğini ifade eden Rasim Özdenören[1228] *Kuyu* hikâyesinin karakterlerini dinî-tasavvufî metinlerle modern bakış açısını

[1227]Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 43-44.
[1228]Rasim Özdenören, "İki Kuyu ya da Niçin Yazıyoruma Bir Cevap Denemesi", *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 179.

birleştirerek kurgular. Bu birleşim vasıtasıyla eski metinleri yeni metinlerin düşünce evreninde ölümsüzleştiren Özdenören, asırlar önce yaşamış olan dinî-tarihî şahsiyetlerin tecrübe ettiği birtakım insanî durumları modern bireyin yaşam alanına aktararak bu tecrübelerin sürekli yaşanılabilir insanî olgular olduğunu vurgular.

Kuyu hikâyesinin metinlerarasılık bağlamında dikkati çeken kadın karakteri Züleyha, eser boyunca dönüşüm yaşamayan bir kimliğe sahiptir. Hz. Yusuf (a.s) kıssasında "Aziz'in eşi" olarak bilinen Züleyha'nın şahsiyetiyle eylem bakımından özdeşlik gösteren Züleyha karakteri, metinlerarasılık bağlamında değerlendirildiğinde İslam kaynaklı ayetlerin ve rivayetlerin dışında kalan bir kimlik sergiler. Kur'ân-ı Kerîm'de adı anılmadan eylemleriyle ön plana çıkan Züleyha, nefsine uyup arzularıyla hareket ettiğini, fakat Hz. Yusuf'un iffetli olduğu için günah işlemekten kaçındığını ifade ederek[1229] suçunu kabullenir.[1230] Kur'ân-ı Kerîm kaynaklı kıssada Züleyha'nın arzularıyla hareket eden, iradesini kaybetmiş bir kadın olmaktan çıkarak suçunu/günahını kabullendiği ve hakikati dile getirerek olgunluk mertebesine ulaştığı görülür. Yine Gazâlî'nin aktardığı bir rivayette de tespit edilebileceği gibi Züleyha, İslam kaynaklı metinlerde nefsî olgunluğa erişerek suçlu olduğunu kabullenmiştir.[1231] Kitâb-ı Mukaddes'te ise kıssa bütünü göz önüne alındığında Züleyha'nın sadece cinsel arzulara sahip bir kişi olduğu, suçunu/günahını kabullenmediği ve manevî olgunluğa erişemediği görülür.[1232] *Kuyu* hikâyesinin cinsel arzularıyla ön plana çıkan ve nefsî olgunluğa ulaşamayan kadın karakteri Züleyha, anıştırdığı karakteristik özellikler bakımından Kur'ân-ı Kerîm'deki günah kavramı etrafında şekillenen eylemlerinden sonra olgunluğa ulaşan kadın karakterden ziyade Kitâb-ı Mukaddes'in kösnül çizgilerle tasvir ettiği kadın karakteri çağrıştırır. Bu anlamda Özdenören'in Züleyha karakterini kurgularken dinî

[1229]"Bunun üzerine kadın onlara dedi ki: 'İşte bu, beni hakkında kınadığınız kimsedir. Andolsun, ben ondan murad almak istedim. Fakat o, iffetinden dolayı bundan kaçındı. Andolsun eğer emrettiğimi yapmazsa, mutlaka zindana atılacak ve zillete uğrayanlardan olacak." Bkz. *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Yûsuf Sûresi" 32., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 257.

[1230]"Kral, kadınlara, 'Yûsuf'tan murad almak istediğiniz zaman derdiniz ne idi?' dedi. Kadınlar, 'Hâşâ! Allah için, biz onun bir kötülüğünü bilmiyoruz' dediler. Aziz'in karısı ise, 'Şimdi gerçek ortaya çıktı. Ondan ben murad almak istedim. Şüphesiz Yûsuf doğru söyleyenlerdendir' dedi." Bkz. *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Yûsuf Sûresi" 51., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 260.

[1231]İmam Gazâlî, Züleyha'nın olgunluk mertebesine erişerek günahını itiraf ettiğini şu cümlelerle aktarır: "Rivâyete göre, Yûsuf aleyhisselâm hazîne vekilliğine getirilip, memleketinin ileri gelenlerinden oniki bin kişilik bir kaafile ile seyâhata çıktığı sırada, Azîz'in hanımı Züleyhâ, Yûsuf'un yoluna çıkarak, isyan sebebiyle hükümdarları köle, itâat sebebiyle de köleleri hükümdâr yapan Allah'ı tesbîh eder ve noksan sıfatlardan tenzîh ederim ki, hırs ile şehvet, hükümdarları köle mevki'ine indirir. Sabır ile takvâ ise köleleri hükümdarlığa yükseltir, dedi." Bkz. İmam Gazâlî, "Rub'u'l-Mühlikât: Kitâbü Riyâzeti'n-Nefs ve Tehzîbi'l-Ahlâk ve Muâleceti Emrâzi'l-Kalb", *İhyâu 'Ulûmi'd-Dîn,* C. 3, (çev. Ahmed Serdaroğlu), Bedir Yayınevi, İstanbul 1974, s.151.

[1232]"Bir süre sonra efendisinin karısı ona göz koyarak 'Benimle yat' dedi. Ama Yusuf reddetti. […] Potifar'ın karısı her gün kendisiyle yatması ya da birlikte olması için direttiyse de, Yusuf onun isteğini kabul etmedi." Bkz. *Eski Antlaşma,* "Yaratılış", 39: 7., 8., 10. https://kutsal-kitap.net

metinlerarasılık bağlamında Kur'ân-ı Kerîm'in dışında, Tevrat'ın yorumsal ifadelerinden de yararlandığı düşünülebilir.

Yusuf ise Hz. Yusuf (a.s) kıssasının dönüştürülmesiyle kurgulanmış bir kimliktir.[1233] Yusuf'un bir mürşide bağlanma arayışıyla çıktığı yolculukta karşılaştığı Züleyha karşısındaki konumu, Hz. Yusuf (a.s.) kıssasıyla tam bir metinlerarasılık oluşturularak kurgulanırken içine düştüğü manevî kuyu, kıssadan hareketle kurgulanmış yeni bir metni işaret eder. Kıssada nesnel varlığıyla Hz. Yusuf (a.s)'a engel olan kuyu, hikâyede soyut, psikolojik ve felsefî bir kavram olarak yerini alır, fikrî bir anlam çerçevesi oluşturur. Ayrıca Hz. Yusuf (a.s)'un peygamberlik vasfının yüceliğine sahip olduğu için zaaflara yenik düşmeyen nefsi karşısında hikâye karakteri Yusuf'un beşerî zaaflarıyla ön plana çıktığı görülmektedir. Şaban Sağlık, Özdenören'in hikâyelerinde insanın meziyetlerle birlikte zaaflara da sahip olmasını şu cümlelerle açıklar:

> "Rasim Özdenören, insanın "melekler" kadar saf ve günahsız olmadığına inanır. İnsan ona göre şeytan kadar kötü de değildir. İnsan meleksi ve şeytansı taraflarıyla vardır. Kiminde meleksi taraf kiminde şeytansı taraf ağır basabilir. Bazen de insan bu iki taraf arasında bocalayabilir; hatta çelişki ve çatışmalar yaşayabilir."[1234]

Rasim Özdenören'in metinlerarası ilişkiden hareketle "ihlasa erdirilmiş" olan Hz. Yusuf (a.s) ile kurgusal karakter Yusuf'u fikrî anlamda bir kıyas alanına soktuğu düşünülebilir. Yusuf'un şahsında temsil edilen zaaflarla donatılmış olan insanoğlu, ilâhî emirlerle hareket eden ve peygamberlik vasıflarına sahip olan Hz. Yusuf (a.s)'un imtihanıyla karşılaştığı zaman almış olduğu tavırla Hz. Yusuf (a.s)'tan ayrılır. Hikâyede Hz. Yusuf (a.s) kıssasıyla açık benzeşimler kurulsa da kurgusal sapma ve soyutlamalar anlatının belirli bir şahsiyetin tecrübesi olarak değil; genel anlamda insan durumu olarak algılanmasını sağlamaktadır.[1235] Bu anlamda Yusuf, nefsi ve ruhuyla evrensel anlamda insanı temsil eder.

[1233]Ertan Engin, Kuyu hikâyesinde Yusuf karakterinin yaşadıklarıyla çağrışım yönünden Şeyh Sana kıssası arasında da benzerlik bulunduğunu tespit etmiştir: "Elliye yakın hac yapmış, bütün ömrünü ibadetle geçirmiş ve yüzlerce de müridi olan yaşlı Şeyh Sana'nın bir Hıristiyan güzeline âşık olduktan sonra bu güzel uğruna şarap içip Hıristiyan oluşu ve bir yıl domuz çobanlığı yapması da Yusuf'un yaşadıklarını akla getirir." Bkz. Ertan Engin, *1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Tasavvuf*, Palet Yayınları, Konya 2015, s.143.

[1234]Şaban Sağlık, "Ne Melek Ne Şeytan Rasim Özdenören'in Öykülerinde İnsan", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı,* (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 271.

[1235]Yılmaz Taşçıoğlu, "Rasim Özdenören'in Kuyu Adlı Hikâyesindeki Anlatım Özellikleri Üzerinde Bazı Dikkatler", *Işıyan Kelimler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 44., Rasim Özdenören'in *Kuyu* adlı eserinde, bir kişinin hikâyesinden çok insanlığın hikâyesini anlatmayı amaçladığı hususunda Necip Tosun da Taşçıoğlu'yla benzer düşüncededir. Bkz. Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 154.

"Profil" hikâyesinde uzun bir yolculuktan sonra bir konuk evine sığınan anlatıcı öznenin uykuyla uyanıklık arasında yaşadığı kâbus anlatılır. Necip Tosun, hikâyenin temasının "kendi yalnızlığına çekilmiş, insanlardan uzaklaşmış bireyin intihar ve yokoluşu düşlemesi"[1236] olduğunu ifade eder. Ali Haydar Haksal ise "Profil" hikâyesinin rüya gerçekliğini yansıttığını, hikâye boyunca uyku ile uyanıklık arasında bir atmosferin hâkim olduğunu, anlatıcının bir düşün ön hazırlıklarını yaparak tasarlanan bir düşü ve sonrasını betimlediğini bildirerek hikâye kurgusuyla Hz.Yusuf (a.s)'a hapishane arkadaşlarının anlattığı rüyalar arsında benzeşim kurar.[1237] Öznenin uykuyla uyanıklık arasında gördüğü rüyanın gerçeklikle harmanlanması/bütünleşmesi ekseninde kurgulanan "Profil" hikâyesi, düşlerle gerçeklerin iç içeliği yönüyle Hz. Yusuf (a.s)'un zindan arkadaşlarının rüyalarını yorumlaması ve bu yorumların gerçekleşmesiyle benzerlik gösterir.

Hikâyenin ilk bölümü olan "Akşam"da bir konuk evine kaçış duygusu ve yakalanma korkusuyla sığınarak uykuya dalan anlatıcı öznenin "Düş" bölümünde rüya görmekte olduğu anlaşılır. Hikâyenin üçüncü bölümü olan "İlyas Konuşuyor" ise anlatıcı öznenin düşle gerçek arasında mâziye dönerek hatırladığı bir yaşantıyı gösterir niteliktedir. "İlyas Konuşuyor", hikâye kişisinin ruh atmosferini doğrulayan, olay örgüsünde kırılma noktalarını belirleyen ve kaçış duygusunu tetikleyen ana örgüyü oluşturur. Hikâyenin dördüncü bölümü olan "Uyanış", anlatıcı öznenin hâlihazır zamandan geriye dönerek konuk evine sığınışının anlattığı bölümdür ki bu bölümün düş arasında yer alması, gerçekle düşün iç içeliğini sağlayan yapısal bir unsurdur. Hikâyenin son bölümü olan "Düşün Sonu" ise düşün gerçeği şekillendirmesi olarak yorumlanabilir. Nitekim bu noktada Haksal'ın da ifade ettiği gibi düş ile gerçek birbirinden ayırt edilemez bir şekle bürünür:

> "…Birden çok yakınlardan bir tren geçti. Bir düdük uzun uzun öttü. Doğrulup bekledim. (Tren kaçıyor!) Acı bir sızı yankılandı içimde. Artık ne yolun sonu, ne bir şey. Belirsiz bir duygunun ağırlığıyla korkuyordum. Ama bu nasıl böyle.. ben nasıl böyle aldanışlarla.. Oda, bütün karanlıklarıyla birlikte kaymağa, sürüklenmeğe başladı. İlyas, korkunç bir sessizlikle gülümsüyordu. Korktum ve:
>
> -İlyas, İlyas! Diye bağırdım.

[1236]Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 117.
[1237]Ali Haydar Haksal, "Hastalar ve Işıklar Çevresinde", *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 54.

> Ak çarşafını yüzüne doğru çekti, bunu yaparken, 'oraya, oraya' diye mırıldanarak parmağıyla karanlıkta bir yeri işaret etti. Titreyerek kalktım. Bir şey anlamadan, ama kesinlikle yapmam gereken bir iş olduğunu duyara, önce yavaş yavaş ve tereddütle ama gittikçe büyük, sonsuz bir hızla, korkunç bir hınç çılgınlığıyla, neden olduğu belirsiz, niçin yıkılmışlığım belirsiz, işaret ettiği noktadaki bitmez tükenmez karanlığa doğru, taşlı bir tarlanın arasından kaçarak, kovukların önünden geçerek, önüme dikilen yalnızlıklarla vuruşa vuruşa, kendimi yiye yiye koşmağa başladım."[1238]

Anlatıcı öznenin düşte gördüğü İlyas'ın yönlendirmeleriyle harekete geçmesi, düş ile gerçeğin birbirine karışmış olduğunu gösterir. Tren yolculuğu için konuk evine sığınan öznenin düşte treni kaçırması reel hayattaki durumuyla bütünleşir ve rüyada görülen İlyas'ın yönlendirmesi, özneyi harekete geçirir. Rüyanın uykuyla uyanıklık arasında görülmesi ve gerçekle bütünleşmesi metinlerarasılık bağlamında Haksal'ın da işaret ettiği gibi Hz. Yusuf (a.s) kıssasını çağrıştırır. Kur'ân-ı Kerîm'de, Hz. Yusuf'un zindan arkadaşlarının rüyalarını tabiri şu ayetlerle bildirilir:

> "Onunla beraber zindana iki delikanlı daha girdi. Biri, 'Ben rüyamda şaraplık üzüm sıktığımı gördüm' dedi. Diğeri, 'Ben de rüyamda başımın üzerinde, kuşların yediği bir ekmek taşıdığımı gördüm. Bize bunun yorumunu haber ver. Şüphesiz biz seni iyi ve yararlı işleri en güzel şekilde yapanlardan görüyoruz' dedi."[1239]

> "Ey zindan arkadaşlarım! (Rüyanızın yorumuna gelince,) biriniz efendisine şarap sunacak, diğeri ise asılacak ve kuşlar başından yiyecektir. Yorumunu sorduğunuz iş böylece kesinleşmiştir."[1240]

Hz. Yusuf (a.s)'un rüya yorumundan sonra zindan arkadaşları düşün gerçeğe dönüştüğü yaşam kesitlerine sahip olurlar. Düş, reel hayatta karşılığını bulan bir gerçekliğe dönüşür. "Profil" hikâyesinde de Hz. Yusuf (a.s) kıssasında olduğu gibi farklı bir boyutta yaşanan rüya gerçekliği reel gerçekliğe dönüşür. Hikâye kişisi düşle gerçeği aynı boyutta yaşar.

"Profil" hikâyesinde anıştırma yöntemiyle yapılan metinlererasılığın başka bir örneği Hz. Eyyûb (a.s.) ile İlyas karakteri arasında görülür. Rasim Özdenören, İlyas karakteriyle Hz. Eyyûb (a.s.) kıssasına telmihte bulunduğunu ifade eder.[1241] Varoluş sorunsalı ekseninde kurgulanan İlyas karakteri, bunalım ve yalnızlıktan kurtuluş çaresini

[1238]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 40.
[1239]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Yûsuf Sûresi" 36., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 258.
[1240]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Yûsuf Sûresi" 41., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 259.
[1241]Kamuran Eronat, *Türk Hikâyeciliği ve Rasim Özdenören,* Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ 1995, s. 49-50.

ölmekte bulur ve ölmeye karar verir. Seyfettin Ünlü, İlyas'ı ölümün sembolü olarak tanımlar:

> "Ölümü üzerinde taşıdığı beyaz kefenle bir madalya gibi boynunda taşıyan ve ölümü ölümsüzlüğe dönüştürme yolunda adımlarını umarsızlığa atan bir kararlılığın abidesi[.]"[1242]

Eşya bağlanmaktan kaçan ve eğlence hâline gelen her şeyden korktuğunu ifade eden İlyas, hayatı ve canlılığı hissettiren her şeyden soyutlanarak yalnızlığa karşı psikolojik bir tepki gösterir; yatağında ölümü bekler:

> "…Uzun uzun, kımıldamadan duruşumdan sıkılırlardı. [...] 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. Aylardır bu duygu yaklaşmamıştı bana. [...] Kalkıp yürümek istedim. Ama başaramadım. [...] Düş görmeye başladım. Yeni bir yakalayış olmuştu düş görmek. O zaman sırtımın bir şilteye yapışık olduğunu da unutuyordum..."[1243]

İlyas'ın bunalım ve yalnızlık duygusuyla ölmeye karar vermesi, varoluşçu edebiyatın izleklerini taşımakla birlikte vücuduna düşen kurtçuklar, Hz. Eyyûb (a.s.) kıssasını çağrıştırır. Kur'ân-ı Kerîm'de:

> "(Ey Muhammed!) Kulumuz Eyyûb'u da an. Hani o, Rabbine 'Şeytan bana bir yorgunluk ve azap dokundurdu' diye seslenmişti"[1244]

ayetiyle çeşitli musibetler ve hastalıkla imtihan edildiği bildirilen Hz. Eyyûb (a.s.)'ün vücuduna kurtların düştüğü ve bir gün bu kurtlardan birinin bedeninden ayrılarak yere düşünce kurdu yerden alarak tekrar bedenine koyduğu gibi yaygın rivayetler bulunmaktadır.

"Profil" hikâyesinde İlyas'ın vücudundaki kurtları bedeninden bir parça olarak görmesi ve sevmesi, Hz. Eyyûb (a.s.)'ın imtihanına dair çeşitli rivayetleri yansıtmakla birlikte eve gelen misafirlerin sessizce oturuşu, Tevrat'ta Hz. Eyyûb (a.s.)'ün üç dostu olarak adı geçen Temanlı Elifaz, Şuahlı Bildat ve Naamalı Sofar'ı hatırlatır:

[1242]Seyfettin Ünlü, "*Hastalar ve Işıklar* ya da İnsanı İçerden Kuşatan Tavır", *Yedi İklim*, S. 107-108, Şubat-Mart 1999, s. 42.
[1243]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 37-38.
[1244]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Sâd Sûresi" 41., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 504.

"…Son günlerde artık ziyaretçilerim de azalmağa başlamıştı. Uzun uzun, kımıldanmadan duruşumdan sıkılırlardı. Biri geldi mi saatlerce durur, bakışırdık. Ne tek kelime o, ne ben…"[1245]

Tevrat'ta Şeytan'ın Tanrı'nın huzurundan ayrıldıktan sonra Hz. Eyyûb (a.s.)'ün vücudunda tepeden tırnağa kadar kötü çıbanlar çıkardığı ve üç dostunun acısını paylaşmak için yanına gittiği şu ayetlerle açıklanır:

"Uzaktan onu tanıyamadılar; yüksek sesle ağlayıp kaftanlarını yırtarak başlarına toprak saçtılar."[1246]

"Yedi gün yedi gece onunla birlikte yere oturdular. Kimse ağzını açmadı, çünkü ne denli acı çektiğini görüyorlardı."[1247]

"Sonunda Eyüp ağzını açtı ve doğduğu güne lanet edip şöyle dedi: 'Doğduğum gün yok olsun, bir oğlan doğdu' denen gece yok olsun!"[1248]

"Profil" hikâyesinde İlyas'ı ziyarete gelen kişilerle İlyas arasındaki suskunluk, Tevrat'ta Hz. Eyyûb (a.s.)'ın arkadaşları olduğu bildirilen kişilerle yaşadığı suskunluğu çağrıştırır. Tevrat'ta geçen kıssaya göre Hz. Eyyûb (a.s.) yedi gün sonra lanet ederek isyan ederken İlyas için susuş, ölüm gibi bir tercih meselesidir. İlyas'ın ziyaretçileriyle konuşmaması Tevrat'ta geçen kıssayı hatırlatsa da yaşadığı acı karşısında almış olduğu tavır, Tevrat kıssasından ayrılık gösterir. İlyas'ın vücuduna düşen kurtlardan memnun oluşu ve onları ışıktan koruyarak muhafaza edişi Hz. Eyyûb (a.s.) kıssasının Doğu kaynaklı rivayetleriyle çağrışım yönünden benzerlik gösterir.

"Kundak" hikâyesinde metinlerarasılık anlatıcı öznenin iç dünyası ve eylemleriyle ilintilidir. Hikâyede simgesel olarak kullanılan iç ses/dilsiz adam, korku ve gerilimi sağlayan unsur olarak şeytanı simgeler niteliktedir.[1249] Hastalık izleğiyle başlayan hikâyede ses ve düş, özneyi olumsuz olana yönlendirerek şeytanî bir imgeye büründürür. Nitekim, hikâyenin günlük tekniğiyle kaleme alınmış olan "*Yirmidokuz Aralık*" bölümünde anlatıcı özne içindeki sesin düşündeki yansımasını şeytanı çağrıştıran simgelerle dile getirir:

"Eve döndüğümde kendimi halsiz hissettim. Başım döndü. [...] Ruhum hasta benim. Vücut bahane. Bedene yayılan hasta ruh. Baş döndüren. Bir ateşe doğru iteleyen. [...] Yattım. O dilsiz adam.

[1245]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 37.
[1246]*Eski Antlaşma*, "Eyüp", 2: 12., https://kutsal-kitap.net
[1247]*Eski Antlaşma*, "Eyüp", 2: 13., https://kutsal-kitap.net
[1248]*Eski Antlaşma*, "Eyüp", 3: 3., https://kutsal-kitap.net
[1249]Necip Tosun, *Hastalar ve Işıklar*'da "Sabah" ile başlayan hikâyelerin gece kundakla sonlandığını, hikâyelerdeki korku izleğinin vizyona ulaştığını ve "Kundak" hikâyesinde korku ve gerilimi oluşturan vizyonun "şeytan görüntüsü"ne dönüştüğünü ifade etmiştir. Bkz. Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s.120-121.

> Yürüyor. Yürüyor ve çağırıyor. Ürkütücü karanlık şeritler ve O'nun sesi. [...] Bir uçurumun ucundayım. Dipte, aşağılarda alevler kızıl ağızlarını açmışlar, ardımda o dilsiz, şekilsiz adam, yalnız sesten ibaret olan. Bir adım daha atsam alevlere yuvarlanacağım, olduğum yerde kalsam tehlike gitgide büyüyerek yaklaşıyor."[1250]

Hikâyede iç ses/dilsiz adamın özneyi yönlendirici etkisi, kundaklamanın yaşandığı geceye kadar uykuyla uyanıklık arasında metafizik bir düzlemde yaşanır. Özne tarafından "hastalık", "ruh hastalığı" olarak ifade edilen bu soyut güç, olumsuz olana yönlendiriciliğiyle şeytanı simgeler. Aynı zamanda "ateş" izleğiyle birlikte düşünüldüğünde cismi olmayan ses, şeytanî olanla bütünleşir. Anlatıcı öznenin "iç ses" ve "dilsiz adam" olarak nitelendirdiği güç, kundak olayından sonra farklı bir boyut kazanır. Yangın yerini arkada bırakarak yürüyen öznenin iç konuşması, ateş ve şeytan izleklerini Tanrısal bir boyuta ulaştırır:

> "Ra! Ben burdayım. Bir deliyim. Yangına bulaşmış, yangının dumanıyla lekelenmiş, ayaları kararmış elimi gizli bir karanlıkta öpüyorum. Adsız bir yiğidim ben. Kunduramın tınlayan yankılarla.. SES.. adımlarım hızla yol alıyor: yalnızlığın sesini dinlemekten başka yapacak bir şey yok. Çağırıyor. Bir deliyim, yürüyorum..."[1251]

Hikâye kişisinin seslendiği "Ra", kendi içindeki soyut sese verdiği bir isim olabilir fakat, "güneş" izleğinden sonra kullanılan bu isim, Mısır Tanrısı Ra'yı çağrıştırır niteliktedir. Zira, Ra'nın sembolleri Güneş sembolleridir ve Ra'nın her sabah ateşlerin içinden tekrar doğduğuna inanılır.[1252] "Ateş", "delilik" ve "yangın" gibi izleklerle kullanılan soyut sesin özneyi yönlendirdiği kundak olayından sonra "Ra" olarak anılması, sıcaklığı ve ateşi temsil eden özelliklere sahip olması yönüyle mitolojik Tanrıyla bağlantı kurulduğunu gösterir. Metafizik gücün ateşe çağırıcı özelliği, mitolojik Tanrı Ra'nın özellikleriyle bütünleşir.

"Ölünün Odaları" hikâyesinde anıştırma yöntemiyle kurgulanan dinî-tasavvufî metinlerarasılığı sembolik anlamlar oluşturur. Bu anlamların en belirgin olan çağrışım katmanı ise mide ve nefs arasında kurulan bağlantıyla yapılır. İdris'in yaşadığı metafizik gerilimde mide sembolü, dikkat çekicidir:

> "Sofrada oturuyorlardı. O günlerde, akşam üzerleri gelip babasına duâlar okuyan, kısa kesilmiş sakallı, iri yarı adam da oradaydı. Bunun ne işi var burada, diye soruyor, anlayamıyordu. O adam şimdi elinde kocaman bir insan midesi tutmuş, sallandırıyordu. Babasının midesiydi bu. Korkunç

[1250]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 115.
[1251]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 125.
[1252]"Ra", https://tr.wikipedia.org/wiki/Ra (Erişim Tarihi: 28.03.2020)

bir şeydi. […] Mide, gözlerine yaklaştıkça daha büyüyor, ondan başka bir şey göremiyordu. Günahlarının toplandığı bir torbaydı bu. Bunu birden anladı ve bir kez daha kendinden geçti. […] Korkuyor, ama tek ayağının üstünde, artık korku vaktinin geçmiş olduğunu biliyordu. Artık nereye kaçabilirdi? Gayyanın derinliklerinde gibi, anlatılmaz bir karanlık ve karışıklık içinde yuvarlanıyordu. Bin yıllık zulmet denizini ilk anları başlamıştı."[1253]

Tasavvufta "mide", nefsin sembollerinden biridir. Mide hastası olan babanın hastalık süresi boyunca mide röntgenlerine bakamayan İdris'in uykuyla uyanıklık arasında yaşadığı metafizik gerilimde ön plana çıkan "ölüm" ve "ahiret" korkularına "mide" sembolüyle "günah" korkusu eklenir. Ölümün İdris'in iç dünyasında yarattığı derin sarsıntı, midenin "günahların toplandığı bir torba" oluşuyla iç hesaplaşmaya dönüşür. Günahlarıyla yüz yüze gelen İdris, eserde açık alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılık bağlamında kullanılan İmam Gazâlî'nin ölüm, ahiret ve kıyamete dair düşüncelerinin adeta yaşayıcısı konumuna geçer. Onun için artık korkmak ve kaçmak vakti geçmiştir. İçinde bulunduğu bu durumla İdris, ölümden sonra günahlarıyla yüzleşen ve hesap vermekten kaçamayacak olan insanın trajedisini üstlenmiş gibidir.

"Çok Sesli Bir Ölüm"[1254] hikâyesinde Şehmuz'un hastalığına çare bulmak sorunsalı etrafında gelişen gerilim, Kamber'in babasını at sırtında şehre taşımaya çalışırken ölümüne şahit olmasıyla doruk noktaya ulaşır. Toplumsal-sosyal temalar etrafında baba Şehmuz'un olduğu kadar "ölüm" gerçeğiyle yüzleşen oğul Kamber'in de trajedisinin anlatıldığı "Çok Sesli Bir Ölüm" hikâyesinde metinlerarasılık, hastalık ve ölüm teması etrafında şekillenir. "Çok Sesli Bir Ölüm" hikâyesinin kişilerinin isimlerini halk kültürüyle bağdaşan/benzeşen yönleriyle açıklayan Şahin Köktürk, hikâyedeki "at", "oğul" ve "ölü baba" izleklerinden hareketle Hz. Ali (r.a.)'nin şehadeti arasında benzerlik olduğunu ifade eder:

"Bir başka çağrışım da oğul Kamber tarafından çekilen bir at üzerinde taşınan ve hikâyenin sonunda ölen baba üçlüsü etrafında gelişir. At üzerinde çekilen tabut da yine Hz. Ali'nin şehadeti olayını çağrıştırır."[1255]

[1253]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 14-15.
[1254]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık İstanbul 2016, s. 7-32.
[1255]Köktürk, Hz. Ali (r.a.)'nin ölümü hakkındaki bu rivayeti de şu cümlelerle aktarır: "Anadolu'da birçok evin duvarını süsleyen resimde Hz. Ali'nin atı Düldül ve Düldül'ün üzerinde de Hz. Ali'nin tabutu vardır. Bu resmin anlamı sorulduğunda şu açıklama yapılır: Hz. Ali bir kâfir tarafından camide (bir rivayet mescide/camiye girerken) şehit edildi. Ölmeden önce Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'i çağırdı ve dedi: Beni yıkayın ve kefenleyin, tabutumu Düldül'ün üzerine koyun, sakın ha arkanıza bakmadan eve gidin. Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin babalarını yıkadılar ve kefenlediler, Düldül'ün üzerine koydular. Eve dönerken Hz. Hüseyin babasını merak etti, geri dönüp baktı, gördü ki, tabut Düldül'ün üstünde duruyor, Düldül'ün ipini de Hz. Ali çekiyor. Hz. Hüseyin abisine dedi ki, 'abi baksana tabutun içindeki de babamız, çeken de babamız', der demez Hz. Ali 'sır ol'uyor. Onun için 'binen de Ali'dir, çeken de Ali'dir' denilir." Bkz. Şahin Köktürk, "Rasim Özdenören Hikâyesinde Halk Kültürünün Yansımaları", *Hece*, S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 265.

Kamber'in babası Şehmuz'u at üstüne iplerle bağlayıp şehre götürmeye çalışması ve Şehmuz'un yolda at üstünde ölmesi, Hz. Ali (r.a) hakkındaki rivayeti baba, evlat ve at izlekleri etrafında oluşan ortak çağrışımlarla benzeşim alanına sokar. Nitekim, metinlerarasılık bağlamında, Hz. Ali (r.a) ve Şehmuz baba olma nitelikleriyle, Hz. Hasan (r.a.), Hz. Hüseyin (r.a) ve Kamber, ölü/hasta babayı atla taşıyan evlat olma yönleriyle bağdaşırlar.

"Çatışma" hikâyesinde metinlerarasılık kısmen gizli alıntılama tekniğiyle halanın söylemleri etrafında kurgulanır. Âlim Kahraman, insanımızın dinî inançlarının hissedilmesini isteyen halanın bir ilahiyatçının söylemiyle değil kendine özgü bir üslup ile konuştuğunu ifade eder.[1256] Rasim Özdenören'in "Çatışma" hikâyesindeki halanın söylemleri ve üslubu hakkındaki yorumları da dikkat çekicidir:

> "…Hala orada doğrudan, işte ayetten, hadisten hareketle nasihat vermeye kalkışsa o zaman hidayet romanına dönüşebilir bu, hidayet romanına dönüşürse de realiteden kopar. Hâlbuki bizimki realiteyle organik bir ilişki içinde."[1257]

Rasim Özdenören, "Çatışma" hikâyesinde hala karakterini gelenek ve dinin sözcüsü konumunda kurgulamış olsa da eserde realite ve doğallığı sağlamak amacıyla karakterini konuştururken savunduğu değerleri açık alıntı tekniğiyle yapılan metinlerarasılıkla aktarmayarak anıştırma yöntemini seçmiştir. Bu anlamda halanın savunduğu değerlerin çağrışım nitelikleriyle ön plana çıkan metinlerarasılık katmanlarına sahip olduğunu söylemek mümkündür. Halanın toplum ahlâkında yaşanan değişmeyi vurgulayan nitelikteki şu cümleleri, çağrışım olarak "âhir zaman" kavramı etrafındaki çeşitli rivayetleri hatırlatır:

> "-Çirkefin her yana bulaştığını hissediyorum, […] sen sanıyorsun ki, yaşlılığımdan, geçimsizliğimden böyle davranıyorum. Kahır benimki: şimdi yaşayan herkesin tek tek kirlendiğini görüyorum. Acaba biz bu çirkefe düşmekten kurtulur muyuz diye düşünüyorum, bunun için çırpınıyorum."[1258]

İnsan ahlâkının değişmesi, "çirkef" olarak nitelendirilebilecek olan her şeyin yaygınlık kazanması, "âhir zaman" ve "fitne" kavramlarını çağrıştırır. Halanın herkesi kirlettiğine inandığı "çirkef", İslam dininde "fitne" olarak nitelendirilen âhir zaman alâmetlerinin tümüne verilen addır. Halanın ailesini çirkef/fitneden uzak tutmak istemesi

[1256]Şeref Yılmaz, Rasim Özdenören, Âlim Kahraman, "III. Oturum: 'İyi Bir Edebiyat Ürünü Okuyucusuna Sonsuzca Açıktır", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 197.
[1257]Şeref Yılmaz, Rasim Özdenören & Âlim Kahraman, "III. Oturum: 'İyi Bir Edebiyat Ürünü Okuyucusuna Sonsuzca Açıktır", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 197.
[1258]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 114.

ise Hz. Muhammed (s.a.v.)'in çeşitli hadislerle bildirdiği bir sünnettir. Bu anlamda, halanın Şermin üzerindeki otoritesinin fitne zamanıyla ilgili hadisleri çağrıştırdığı düşünülebilir:

> "Yakın gelecekte birtakım fitneler olacaktır. Fitne zamanında (ona karışmayıp) oturan kişi, ayakta durandan hayırlıdır. O zaman ayakta duranda (fitne sebeplerini hazırlamaya) gidenden hayırlıdır. Bu yolda yürüyen de fesada çalışandan hayırlıdır. Her kim fitne olacağını bilip de onu görmeğe çalışırsa, muhakkak onun kahrına uğrar. Her kim fitne zamanı iltica edecek veya sığınacak bir yer bulursa, hemen sığınsın. (fesatçılara karışmasın)."[1259]

Hadis-i şerifte belirtildiği gibi, fitneden kaçmak/uzak durmak halanın yaygın olan çirkeflik arasında ailesi için seçtiği bir kurtuluş yoludur. Bu anlamda halanın Şermin'e engel olma hususunda çıkış noktasının inançsal bir nedene dayandığı düşünülebilir.

Hala, Şermin'e anlatmak istediği hayat biçiminin idrak edilemediğini düşünmektedir; zira Şermin, "belleğinde o hayattan iz taşımayan" bir nesle mensuptur.[1260] Halanın körü körüne katı bir yaşam biçiminin savunucusu olmayan, doğruluğuna inandığı hayatın Şermin tarafından idrak edilmesi için çaba gösteren bir uyarıcı olduğu düşünülebilir. Hala, özlemini çektiği yaşam biçimini Şermin'in erkek arkadaşı Sadık'a da aktarır. Hikâyede hala vasıtasıyla ütopik bir özlem olarak dile getirilen hayat biçimi, bir uyarı ve hatırlatma niteliği taşır ve şu cümlelerle anlatılır:

> "'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 şartlandırırdı, 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 bulamayacağın, milyarlarca insan arasında yapyalnız, kendi başına kaldığın gün. Bütün doğru haberciler ve sen.. yapayalnız.. itirafa hazır bir çaresizlikle sonsuz bekleme anları.."'[1261]

Halanın anlattığı dünya, ilâhî nizamın emirlerini işaret etmektedir. Bu dünyanın yaşanması zorunludur. Yaşanmadığı takdirde mahvolma tehlikesi vardır. Halanın babasının kitaplardan okuyarak yaşanmasının gerekliliği bildirdiği hayat nizamı ve bu nizam yaşanmadığı takdirde olacaklardan duyulan korku, Kur'ân-ı Kerîm'in yetmişinci suresi olan Me'âric suresini çağrıştırır. Surenin bütününde kıyamet günü, o günde

[1259]Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmâîl b. İbrâhîm el-Cu'fî el-Buhârî, "Tefsîru'l- Kurani'l-Azim", *el-Camiu's Sahih,* I-VI (thk. Mustada Dîb el-Buğâ), Dâru İbn Kesîr, Beyrut 1407, s. 43.
[1260]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 115.
[1261]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 125.

günahkârların yaşayacakları azaplar, inanan ve inandığı gibi yaşayanların nitelikleri bildirilmektedir. Me'âric suresinde kıyamet günü ve azaptan, insanın hırs, sabırsızlık, isyan ve cimrilik gibi özelliklerinden sonra namaz kılan mümin kulların durumu şu ayetlerle bildirilir:

"Onlar hesap, mükâfat ve ceza gününü tasdik eden kimselerdir."[1262]

"Onlar, Rablerinin azabından korkan kimselerdir."[1263]

Halanın ilâhî nizama göre yaşanmayan hayata dair düşünceleri, Me'âric suresinde Tanrı'nın azabından korkarak yaşam biçimlerini emir ve yasaklar doğrultusunda şekillendirdikleri bildirilen Müslümanların bakış açısını/inanma biçimini çağrıştırır. Halanın kıyamet günü yaşanacaklar hakkındaki söylemleri ise Kur'ân-ı Kerîm'deki şu ayetleri hatırlatır niteliktedir:

"(Ey Muhammed!) Sana dağların (kıyamet günündeki) hâlini soruyorlar. Deki: 'Rabbim onları toz edip savuracak."[1264]

"Göğün erimiş maden gibi ve dağların atılmış renkli yün gibi olacağı günü hatırla."[1265]

"O gün, kendisinden yan çizmek mümkün olmayan davetçiye (İsrâfîl'e) uyarlar. Sesler, Rahmân'ın azametinden dolayı kısılmıştır. Artık sadece fısıltı işitebilirsin."[1266]

"O gün, Rahmân'ın izin verdiği ve sözünden razı olduğu kimseden başkasının şefaati fayda etmez."[1267]

Kıyamet ve hesap gününden korkan, Şermin ve Sadık'ın da bu bilinçle yaşaması gerektiğini vurgulayan halanın söylemleri, Kur'ân-ı Kerîm bilincinin estetik söylemlere dönüştürülüp diyaloglar vasıtasıyla aktarılmasıyla eserde yer alır. Halanın söylemleri vasıtasıyla oluşturulan metinlerarasılığın açık/gizli alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılıktan ziyade, din buyruklarını benimseyen, emir ve yasaklara göre yaşayan/yaşamak isteyen kurgusal bir kişilik olarak içselleştirdiği öğretileri kendi bilinci ve üslubuyla aktardığı görülmektedir.

[1262]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Me'âric Sûresi" 26., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 644.
[1263]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Me'âric Sûresi" 27., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 644.
[1264]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Tâhâ Sûresi" 105., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 348.
[1265]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Me'âric Sûresi" 8., 9., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 643.
[1266] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Tâhâ Sûresi" 108., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 348.
[1267]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Tâhâ Sûresi" 109., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 348.

"Arasat" hikâyesinde metinlerarasılık Ejder'in işlediği günahtan sonra evine sığındığı halanın söylemleri vasıtasıyla ön plana çıkar. Bu söylemlerde metinlerarasılık oluşturan unsurların açıkça tespit edilebilir olanları, kıyamet ve hesap günü hakkındaki Kur'ân-ı Kerîm ayetleri ve Hz. Yusuf (a.s) kıssasıdır. Hikâyede metinlerarasılık oluşturan söylemlerin kullanılması, Ejder'in yapmış olduklarından pişman olmasını tavsiye edici bir etkiye sahip olduğu gibi yaşanacak olan gerilimin de habercisidir.

Hikâye, Ejder'in pamuk tarlasındaki ırgatlardan birinin kızı olan Elif'e tecavüz ettikten sonra halanın evine sığınmasıyla başlar. Hikâyenin başlangıcında üçüncü şahıs aktarımıyla verilen halanın söylemi, Tanrı'nın her şeyi görüp bildiğini bildiren Kur'ân-ı Kerim ayetlerini ve Hz. Âdem (a.s.)'in günah işledikten sonraki durumunu çağrıştırır: "Onun görmesinden nereye kaçacaksın diye fısıldadı kadın…"[1268] Kur'ân-ı Kerîm'de yaratıcının kuşatıcı bilgisi, şu ayet ile bildirilmiştir: "Gözler O'nu idrak edemez ama O, gözleri idrak eder. O, en gizli şeyleri bilendir, (her şeyden) hakkıyla haberdar olandır."[1269] Günah işledikten sonra uzak akrabalarından biri olan halanın evinde saklanan Ejder'in durumu, günahını idrak edip Tanrı'dan utanmış olmasa da halanın söylemiyle birleştiğinde Hz. Âdem (a.s.)'in Tanrı'nın yaklaşmamalarını emrettiği ağacın yemişinden yedikten sonra çıplak kaldığı ve Tanrı'dan utanarak kaçtığına dair ayetleri ve rivayetleri çağrıştırır.

Halanın Ejder'in suçu karşısındaki "Hep kendini haklı görmekten vazgeç […] hakka gerçekten uyacaksan senin hakkın taştır"[1270] söylemi ise Kur'ân-ı Kerîm'de zina yapanlara verilmesi buyrulan cezayla ilgili şu ayeti çağrıştırır:

> "Zina eden kadın ve zina eden erkekten her birine yüzer değnek vurun. Allah'a ve ahiret gününe inanıyorsanız, Allah'ın dini (nin koymuş olduğu hükmü uygulama) konusunda onlara acıyacağınız tutmasın. Mü'minlerden bir topluluk da onların cezalandırılmasına şahit olsun."[1271]

Maddî ve manevî hassasiyetini kaybetmiş olan Ejder, işlediği günah/suçtan pişmanlık duymaz. Halanın günaha ve insana bakış açısı, Tanrı ve hesap günü korkusuyla tövbe etme odaklı bir yaklaşımken Necip Tosun'un da ifade ettiği gibi dünyevî mutluluğa ulaşamayan Ejder, yaşadığı tüm olumsuzlukların intikamını alır gibi topluma ve inanca

[1268]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 7.
[1269]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "En'âm Sûresi" 103., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 153.
[1270]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 35.
[1271]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Nûr Sûresi" 2., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 383.

aykırı olan eylemlere yönelir.[1272] Bu eylemlerin odak noktasını Ejder'in ulaşmayı arzuladığı eksik duygular, hırslar, intikam arzusu ve nesneler/kişiler oluşturur.

"Arasat" hikâyesinde uyarıcı bir ses niteliğinde olan halanın metinlerarasılık bağlamında değerlendirilebilecek son söylemi, hikâyenin olay örgüsünü kuşatıcı ve sonu haber verici niteliktedir:

> "Ecelin gölgesi her daim başımızdadır can alıcı gelmeden tövbe kapısına sığınmak gerek o gün celal perdeleri aralandığı vakit o vakit daha sen kabir berzahında beklerken mücrimler hayattayken en çok neden korkuyorlarsa onun sesiyle korkutulurlar ateşin bir tek şifası vardır gözyaşıdır tövbedir yarabbim sen o gün bizi"[1273]

Ejder'in suçunu kabul etmeyerek günahını yok sayması karşısında hala, tövbe etmeden günahkâr olarak ölenlerin yaşayacağı kabir azaplarını dile getirir. Halanın ecel gelmeden tövbe kapısına sığınmak hakkındaki söylemi, Hz. Muhammed (s.a.v)'in "Ölüm gelmeden evvel tevbe etmekte acele ediniz!"[1274] hadis-i şerifini çağrıştırır. Gözyaşı ise dinî-tasavvufî metinlerde müminin tövbesindeki samimiyet derecesinin bir belirtisi olarak anılır. Ejder'in devamını dinlemediği/anlayamadığı halanın uyarı mahiyetindeki sözleri, yaşanacak yeni suçların/günahların habercisi niteliğindedir. Nitekim Ejder, halanın evinden ayrıldıktan sonraki günah/suç niteliğindeki eylemleri sonucunda uğradığı akıbetle halanın uyarıcı söyleminin âdeta uygulayıcısı konumuna geçer; tövbe edemeden boğazı kesilerek öldürülür.

Rasim Özdenören'in tiyatro metni formunda yazılmış hikâyelerinden biri olan "Kapıyı Vuran Kim"de sabah ışıklarıyla birlikte annesinin sesiyle uyanan Ahmet'in hayatın sıradan akışı ve ansızın gelen ölüm karşısındaki durumu anlatılır. Eserde Azrail/ölüm anne ile sembolleştirilirken Ahmet'in şahsında "tûl-i emel" ile yaşayan insanoğlunun trajik sonu işaret edilir. Özdenören, bu hikâyede alegori olduğunu ifade eder. Anne ile sembolleştirilen ölümle, ölümün insana anne kadar yakın olduğunu vurguladığını belirtir.[1275] "Kapıya Vuran Kim" hikâyesinde metinlerarasılık dinî-tasavvufî metinlerle anıştırma yöntemiyle yapılmıştır. Tabiatın ve hayatın tekdüzeliğinde yapacak hiçbir işi olmadığına ve her şey gibi sevginin de tükendiğine inanan Ahmet'in yaşam ve ölüme bakış açısı dikkat çekicidir:

[1272]Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 138.
[1273]Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 36.
[1274]Zeynüddîn Muhammed Abdürraûf b. Tâcil'ârifîn b. Nûriddîn Alî el-Münâvî, *Feyzü'l-kadir* şerhu'l-Câmi'i's-sagîr, C. 5., Dârü'l-mârife, Beyrut 1972, s. 51.
[1275]Şaban Sağlık, *Rasim Özdenören (Eserlerinin Tematik İncelenmesi),* Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Samsun 1992, s. 421.

"(*Kitap rafına gider, gelişigüzel bir kitap alır, karıştırır, yatağın üstüne fırlatır).* Zırva. Hepsini yakmalı bunların, aklımda kalsın. Nasıl da bıkıp usanmadan aynı şeyleri tekrarlıyorlar. Tekrarı mümkün olmayan tek gerçek var, ölüm. (*Kitaplara bakar*). Bunlarsa yaşamayı anlatıyor. Yavanlıkları bundan olsa gerek. Bilmemiz gereken te gerçeğe yaklaşan bile yok. (*Küskün bir sesle*) Asıl şaşılacak olan şey budur işte."[1276]

Ölümün tekrarı mümkün olmayan, yaşamaktan daha önemli bir gerçek olduğunu düşünen Ahmet, hayata karşı ilgisizdir. Anne ile diyaloglarından, Ahmet'in babasının kısa bir süre önce öldüğü anlaşılır. Evlenecektir ama evleneceği kızın kim olduğunu dahi hatırlamaz. Evlilik düşüncesi Ahmet'in tabiata ve hayata bakış açısını bir anda değiştirmiş gibidir. Her şeyde bir güzellik tespit eder. Ahmet'in bir şeyler yapmaya karar verme ve ömrü boyunca hazırlık hâlinde olma durumu, dinî-tasavvufî metinlerin işaret ettiği "tûl-i emel" kavramını çağrıştırır:

"Bir şeye karar verdiğim zaman seviniyorum. Hakkında karar verilecek çok şey var. Yatağımı düzeltmeye karar veriyorum söz gelimi. Kahvaltı yapmaya ya da tıraş olmaya karar veriyorum. Bir yolculuğa çıkmaya karar veriyorum. Şimdiye kadar hiç karar vermemiş olarak durmadım: Hiçbir şey olmazsa karar vermemeye karar veriyorum. Ama hazırlık? O başka elbet. Diyebilirim ki bütün ömrüm hazırlık yapmakla geçmiştir. Karar verdiğim şeyleri yapmak için. Onun için kararsızım ve.. hazırlıksızım."[1277]

Ahmet, hayatı boyunca bir şeyleri yapmanın kararını vermiş ve yapmak istediği şeyler için hazırlanmıştır. Kararlı ve hazırlıklı olmasına rağmen "kararsız ve hazırlıksızım" diyerek okura hazırlıklı olmadığı bir şeylerin çağrışımını yapar. Nitekim, kapıyı çalan ölümdür. Ahmet'in ömrü boyunca yapmaya karar verdiği şeyler için hazırlık yaptığını dile getirmesi, kısmen dinî-tasavvufî metinlerin "tûl-i emel" kavramını çağrıştırır. İmam Gazâlî, tûl-i emeli meydana getiren iki sebep olduğunu bildirmiş ve bu sebeplerden biri olan dünya sevgisinin insanı tûl-i emele sevk eden özelliklerini şu cümlelerle açıklar:

"Dünya sevgisi şöyledir: İnsanoğlu dünya ile dünyanın şehvet ve zevkleri ile ünsiyyet edip onunla ilgilendiği vakit, artık dünyadan ayrılmak ağırına gider. […] Aynı zamanda insanoğlu bir çok boş kuruntular ile de doludur. Arzûsuna uygun bir çok şeyler ister. […] Kendi kendine devamlı olarak yaşama kuruntuları yapar. Uzun müddet yaşamak için muhtaç olduğu ev, mal, evlâd, dost, binit ve diğer dünya sebeblerini hazırlamağa çalışır. Kalbi bunlara bağlanır durur. Ölümü unutur ve yaklaştığını düşünmez. […] Nihayet beklemediği anda ölüm kendisini yakalar…"[1278]

[1276]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s.12.
[1277]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 13-14.
[1278]İmam Gazâlî, "Kitabu Zikri'l-Mevt ve Mâ Ba'dehu", *İhyâ u 'Ulûmid-Din,* C. 4, (çev. Ahmed Serdaroğlu), Bedir Yayınevi, İstanbul 1975, s. 816-817.

Eserde Ahmet'in yaşama dair hırslarının veya tutkularının olduğu belirtilmez; aksine, hayatın tekdüzeliğinden sıkılmakta ve ölüm gerçeğini hatırlamaktadır. Ahmet, hayatı boyunca sadece yapmak istediği şeylerin kararını almış ve onlar için hazırlık yapmıştır. Anne olarak sembolleştirilen ölümün kapıyı çalarak hazır olup olmadığını sorduğunda, Ahmet'in cevabı, insanî bir gerçeği yansıtır niteliktedir: "Hiçbir zaman hazır olamayacağıma göre hazır sayılırım anacığım…"[1279] Eserde, insanın hayata dair birtakım tasarılarda ve hazırlıklarda bulunsa da ölüm gerçeği karşısında hiçbir zaman tam olarak hazır olamayacağı gerçekliği vurgulanır. Hikâyede, Ahmet'in hayata dair tasarılarının bulunması, fakat ölüm karşısında hazırlıksız olması dinî-tasavvufî metinlerin işaret ettiği "tûl-i emel" kavramıyla bu anlamda benzeşim gösterir.

"Bir Adam" hikâyesinde derviş şahsiyeti etrafında gelişen olaylar ve durumlar vasıtasıyla kullanılan metinlerarasılık, tasavvufî inanışın "keramet" ve "kalp gözü" kavramlarının anıştırma yöntemiyle kurgulanmasıyla oluşturulur. Tasavvufî bir terim olarak "Allah'ın sâlih, takvâ sahibi, velî kullarından zuhur eden olağan üstü hâl"[1280] anlamına gelen keramet kavramı, "Bir Adam" hikâyesinde geçmişe dair şu yaşantıyla somutlaştırılır:

> "Annemin lohusalığında, savaşın o açlık ve kıtlık yıllarında, bir gece ayak yoluna çıkmak üzere aşağı indiğinde mutfağın ışığını yanıyor buluşu, ışığı söndürüp merdivenlerden yukarıya çıkarken ışığın yeniden yanmış olduğunu görüşü.. ikirciklenir ve gidip yeniden söndürür ışığı. Yukarıya çıkarken bu kez söndürdüğünü kesinlikle bildiği ışığın gene yanmakta olduğunu görünce dehşete düşerek odasına koşar. Kimseye söz etmez bu olaydan. Sabahleyin mutfağa indiğinde yerlere pirinç saçılmış olduğunu görür, orada duran çuvallar tepeleme pirinçle doludur, oysa bir gün önce hepsi boşmuş. Bütün o yıllar boyunca eşe dosta da dağıtarak yemişler bunları."[1281]

Hikâye kişisinin annesinin başından geçen olay, tasavvufî literatürde "keramet" kavramıyla açıklanan mucizeleri işaret etmektedir. Uludağ, kerametin Kur'ân-ı Kerîm ve hadislerde adının geçmediğini fakat keramet sayılabilecek hâllerin/olayların ayet ve hadislerde örneklerinin bulunduğunu açıklar.[1282] Tasavvufta ve sûfî düşüncede keramet, Allah dostu olan âlimler/evliyaların Tanrı'ya yakınlıklarının bir derecesi/mükafatı olarak mucizevî özelliklere sahip olmaları demektir ki tarihî dönemde yaşamış olan birçok din

[1279]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 14.
[1280]Süleyman Uludağ, "Kerâmet", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 25, TDV Yayınları, Ankara 2002, s. 265.
[1281]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 53.
[1282]Süleyman Uludağ, "Kerâmet", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 25, TDV İslâm Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002, s. 265.

büyüğünün keramet sayılan durumlarda ve eylemlerde bulundukları çeşitli rivayetlerle nakledilmiştir.

Rasim Özdenören, "Bir Adam" hikâyesinde anlatıcı özne tarafından nakledilen keramet niteliğindeki olayların ve durumların odak noktası olan dervişi, tasavvufî literatürün kavramları/inanışlarıyla kurgular. Bu noktada, dervişin besin maddelerini çoğaltma eylemi, metinlerarasılık bağlamında sûfî bakış açısıyla değerlendirilebilecek niteliktedir.

Sübkî'nin yirmi beş çeşit keramet saydığını bildiren Uludağ, keramet çeşitlerinin keşif ve ilhamla ilgili olması, insan gücünü aşan birtakım şeylerin yapılması ve meleklerin görülmesi/seslerinin duyulması bakımından üç gruba ayrılabileceğini ve ikinci grupta yer alan keramet çeşitleri arasında "besin maddelerini bereketlendirmek" kerametinin bulunduğunu ifade eder.[1283] "Bir Adam" hikâyesinde görülen keramet çeşidinin de Uludağ'ın işaret ettiği bereket etrafında gelişen bir keramet olduğu görülmektedir. "Bir Adam" hikâyesinde kıtlık zamanında boş olan pirinç çuvallarının dervişin kerametiyle dolup taşması, tarihî dönemde yaşamış olan Hâfız Osman Bedreddîn'in şahit olduğu Mahmûd Sâminî'nin şu kerametlerini çağrıştırır niteliktedir:

> "Hafız Osman Bedreddîn, verilen emir üzerine bostanı sulamaya gitti. Havuzun suyunu saldı. Fakat daha bir evelek sebze sulamadan havuzun suyunu bitmiş gördü. Gidip durumu hocasına bildirdi. Mahmûd Sâminî hazretleri; 'Hafız kurban, kocaman havuzun suyu bir evelek de mi sulamadı? Dikkat et hafızım, gören gözle bak. Havuz dolu duruyor. Git vazifeni yap!' dedi. Tekrar havuzun başına gitti. Bir de baktı ki havuz su ile dolu. Bu işte hocasının kerameti olduğunu anladı. O gün bostanı tamamen suladı.
>
> Aynı gün ikindi vakti hocası; 'Hafız, yarın çok misafirimiz gelecek. Bostana git biraz patlıcan topla, mutfağa bırak' dedi. Bu sefer aldığı emir üzerine patlıcan toplamaya gitti. Ancak bostandaki patlıcanların henüz çiçek açmış ve yetişmemiş olduğunu gördü. Geri dönüp bu durumu hocasına bildirdi. Patlıcan yetişmemiş deyince, hocası; 'Hafız, Murat suyuna gitsen kurutup gelirsin. Tekrar git patlıcanları yetişmiş bulacaksın' dedi. Gidip bakınca gerçekten çuval çuval patlıcan yetişmiş olduğunu gördü. Bu işte de hocasının kerameti olduğunu anladı."[1284]

Boş olduğu görülen pirinç çuvallarının dolması ve anlatıcı hikâye kişisinin bu çuvalların dervişin kerametiyle dolmuş olduğuna inanması, kerametin meydana geliş kaynağı ve bereket getirmesi yönünden Hâfız Osman Bedreddîn kıssasını çağrıştırsa da

[1283] Süleyman Uludağ, "Kerâmet", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 25, TDV İslâm Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002, s. 265.
[1284] "Osman Bedreddîn", *Osmanlı Tarihi Ansiklopedisi*, C. 6, http://www.ehlisunnetbuyukleri.com , (Erişim tarihi: 10.08.2019)

dinî-tasavvufî şahsiyetlerin kerametleri incelendiğinde benzer birçok durumla karşılaşılacaktır.

Hikâyede metinlerarasılık bağlamında değerlendirilmesi gereken ana unsurlardan birini de Yunus Emre'nin buğday menkıbesi oluşturur. Necla Durmuş, her iki metin arasındaki tespitlerini şu cümlelerle aktarır:

> "Yunus Emre ülkesinde kıtlık olduğundan Hacı Bayram Veli'ye gider ve yardım talebinde bulunur. Fakat Hacı Bayram Veli, "sorun bakalım ne ister, buğday mı nefes mi verelim?" şeklinde haber gönderir. Hikâyede geçen buğday tıpkı bu menkıbede olduğu gibi maddi bir değer ölçüsü olmasından dolayı dünyalığı ve hevesleri temsil etmektedir. Yunus Emre de kıtlık sebebiyle nefes yerine buğdayı seçer."[1285]

Durmuş, adamın manevî düşüncelerden ayrılıp dünya işleriyle meşgul olmasını menkıbe ile bağdaştırırken adamın köprüye gelince dervişi hatırlayıp mescide girdikten ve metafizik tecrübeden sonra da zihninde oluşan düşünceler de Yunus Emre'nin Hacı Bayram Veli karşısındaki durumunu çağrıştırır:

> "Burada ne kadar zaman kalmıştım, bilmiyordum, aslında buraya gelmekle de saçmalamıştım, evde işim vardı, bulgur kaynatılacaktı, şimdi belki ateşi yakmışlardır, belki su kaynamaya bile başlamıştır, ben olmasam kadınlar bu işin üstesinden gelemezler, o koca kazan dolusu bulguru kim karıştıracak, kim dama çekecek, tuhaf bir çocukluk yapmıştım işte..."[1286]

"Bir Adam" hikâyesinde metinlerarasılık, keramet kavramının yanı sıra "kalp gözü"/mürşid-i kâmilin müridin kalbini okuması gibi kavramlarla da benzerlik göstermektedir. Tasavvufta Allah'ın veli kullarında zuhur ettiğine inanılan bir hâl olan "kalp gözüyle görmek", âlimlerin insanı maddî suretinin dışında manevî hâlleriyle de görebilmesi, içinden geçen birtakım niyetlere ve düşüncelere vâkıf olabilmesi demektir.

"Bir Adam" hikâyesinde tasavvufî literatürün "kalp gözü" kavramıyla açıkladığı ruhsal erginlik durumu, anlatıcı kişisinin caddede gördüğü derviş hakkında yürüttüğü birtakım düşüncelerden sonra mescide girmesiyle ön plana çıkar. Yolda görmüş olduğu dervişin yıllar önce sokakta gördüğü derviş olup olmadığı merakıyla dervişe odaklanan hikâye kişisi, mescide girdikten sonra adeta metafizik bir boyuta geçer. İbadet yönü bütün bir insan olmadığını, mescide de dervişi merak ettiği için ya da namaz kılmak amacıyla girmemiş olduğunu ifade eden hikâye kişisi, bu durumu "uykuyla uyanıklık arasında bir

[1285]Necla Durmuş, *Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Tasavvuf,* Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2018, s. 16.
[1286]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 56.

duruma girdim"[1287] diyerek ifade eder. Kafasında neden mescitte olduğu, evde bulunması gerektiği gibi düşünceler oluşan adamın şu düşünceleri, mürşit karşısındaki müridin durumunu çağrıştırır niteliktedir:

> "Bu da bir başka tuhaflıktı; birileri bana sanki bu soruları önemsememem gerektiğini telkin ediyordu. Önemli olan sorun başka bir şeydi: bu adamın karşısında hangi yüzle çıkacaktım? Kim olursa olsun, şu kara yüzümü ona nasıl gösterecektim? İşlediğim günahlar sayıp dökmekle bitecek gibi değildi, hepsini de bilerek isteyerek işlemiştim, bir gün bunlardan utanabileceğimi aklıma bile getirmeden... ama işte aklıma getiriyorlardı: bunlardan birini bile düşünmektense yerin dibine geçmeyi yeğleyen bir hal gelmişti üstüme..."[1288]

Bilinç durumundan uyku ile uyanıklık arasında bir duruma geçen hikâye kişisinin yaşadığı iç muhasebe, tasavvufî literatürün "rabıta" kavramını çağrıştırır. Nitekim, özne mescitten gitmeye karar verdiğinde gözlerinin o ana kadar kapalı olduğunu fark eder ve bu süreçte derviş ile metafizik bir bağ kurar. Dervişin kolundan yakalayarak durdurduğu özne karşısındaki şu söylemleri, "kalp gözü" kavramıyla ifade edilen metafizik bağın açıklayıcısı niteliğindedir:

> "'O adam ben değilim' [...] 'Görmeyi umarak arkamdan geldiğin adam ben değilim. Göçmüş olmasaydı seni ona gönderirdim. Ama akşama bize gel. Belki ona benzeyen bir başkasıyla karşılaşırsın.
>
> [...]
>
> 'Haydi şimdi git' [...] 'Evde seni beklemeye başlayacaklar.'"[1289]

Dervişin öznenin kalbinden geçenleri okuması, tasavvufta bir mertebe olarak salih kulların Tanrı'ya yakınlığının bir derecesi olan kalp gözü açıklığı düşüncesini işaret eder. Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, kemâl derecesine ulaşmış olan mürşid-i kâmilin görünenin ötesinde olana da vâkıf olabileceğini şu cümlelerle ifade etmiştir:

> "Şeyh-i kâmil ümit ve korku gibi gönüllerde gezer. Dünyanın esrârı ona gizli değildir. [...] Ten ehline yani; ehl-i suret olanlara göre edep ve terbiye, zahiredir. Çünkü Allah gizliyi onlardan setr etmiştir. Kalp ehli indinde ise edep batınadır. Çünkü onların kalbi esrara vakıftır."[1290]

Dervişin, hikâye kişisinin zihninden ve kalbinden geçenleri bilmesi ve bu doğrultuda söylemlerde bulunması, tasavvufun insan-ı kâmil mertebesine ulaşan kişinin görünenin ötesindekini duyma/bilme derecesine erişebileceği görüşünü

[1287]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 54.
[1288]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 55-56.
[1289]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 57.
[1290]Halim Gül, "Mevlana'nın Şeyh/Mürşid Anlayışı", *Journal of History Culture and Art Research*, Vol. 6, No: 4, September 2017, pp. 704.

çağrıştırmaktadır. Söylenmeyenin duyulması/bilinmesi ve keramet sayılabilecek olaylar, hikâyede anıştırma yöntemiyle yapılan dinî-tasavvufî metinlerarasılığı belirgin kılar.

"Karşılaşma" hikâyesinde dinî-tasavvufî metinlerarasılık, hayatı kendine öğretilen tüm doğruları/gerçekleri anlamsız bularak sorgulayan hikâye kişisinin başıboş yaşam düzeninden sıyrılması ve bir tarikata bağlanması etrafında kurgulanır. Hikâyenin başlangıcında, üçüncü şahıs anlatımıyla öznenin arayış içinde olduğunu vurgulamak için kullanılan şu cümleler, Bayezid Bestâmî'ye atfedilen "aramakla bulunmaz, lâkin bulanlar arayanlardır" ifadesiyle çağrışım yönünden benzerlik göstermektedir:

> "Bulmayı hiç düşünmeden ve bulacağını ummadan aradı, belki aramakta olduğunun bilincine bile varmadan: gizli bir gece geçirmişti, karanlık, gizli ürperti verici -demek istiyordu ki, bütün ömrü bir tek karanlık bir gecede geçmişti, öyle sayıyordu: geçirdiği bunca günler, bunca geceler, bunca haftalar ve aylar ve yıllar şimdi gerilerde kalmış bir tek gece gibiydi ve aramakta olduğunu bilmiyordu."[1291]

Öznenin arayışını ifade etmek için kullanılan cümleler, onun bilinçsiz bir arayış içinde olduğunun ifadesidir; fakat metinlerarası anlamsal bağ dikkate alındığında, söylem kurgusunda mevcut bulunan çağrışım özelliklerinin yanı sıra hikâye kişisinin aramak ve aradığını bulmak etrafındaki eylemleri de Bayezid Bistâmî'nin ifade ettiği "aramak" kavramıyla benzeşim göstermektedir. Nitekim Bistamî'nin cümlesinin, yorumsal olarak arayan kişinin en nihâi noktada Tanrı'yı aradığı/Tanrı'ya ulaşmayı çabaladığı anlamını barındırdığı düşünülebilir. Bu noktada, bulmak için harekete geçmek söz konusudur. Çağrışım benzerliği oluşturan cümleler vasıtasıyla yazarın kurgusal kişinin arayışının manevî bir arayış olduğunu vurguladığı düşünülebilir.

"Karşılaşma" hikâyesinde dikkati çeken diğer bir unsur, hikâye kişisinin hayata bakış açısının ve kurtuluş olarak gördüğü tasavvufa bağlanma yolunun Rasim Özdenören'in *Kuyu* hikâyesiyle benzeşim göstermesidir. *Kuyu* hikâyesindeki Yusuf'un hayatına, günahlarına ve kurtuluş yolu olarak gördüğü tasavvufa bakış açısıyla "Karşılaşma" hikâyesinin kurgusal karakterinin hayata ve topluma bakış açısı, tövbe ederek günahlarından kurtulma düşüncesiyle tasavvufa bağlanışı benzeşim göstermektedir. Bu benzeşimin temelini her iki öznenin de maneviyat arayışı içinde olmaları oluşturur.

[1291]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 59.

Yusuf, nefsanî arzularına uyarak içindeki köpeği (nefsini) memnun ederken "Karşılaşma" hikâyesinin isimsiz öznesi arayan, aradığından emin olamayan, "aç bir köpek gibi" başıboş dolaşan biridir. Bu anlamda, tasavvufa girmeden önce her iki şahsiyet de "köpek" ile sembolleştirilen nefse hizmet eden, nefsin arzularına bürünen fakat yine de içinde bulundukları durumu kabul etmeyerek anlam arayışına yönelen şahıslardır. Yusuf'un işlediği günah/günahlardan sonra içinde bulunduğu manevî durum "kuyu" ile sembolleştirilirken, "Karşılaşma" hikâyesinin isimsiz kişisinin yaşadığı hayat biçimi, bakış açısı ve kurtuluş yolu şu cümlelerle ifade edilir:

> "Bütün bu yapma görüntülerin altında gizliden gizliye işleyen, çalışan bir şey vardı ama: loş, kokulu, kirli, yer yer çirkef birikintileriyle ıslanmış, kurumuş sarhoş kusmuklarıyla sıvanmış sokaklarda dolaşırken de duyumsardı bu alttan alta gelişen ve günün birinde kendini apansız yakalayacak olan 'şeyi': günün birinde pişmanlık duyması ve tövbe edebilmesi için şimdi kullanması gereken fırsatlardı bunlar, ama böyle olduğunu daha sonra düşünecekti. Şimdi o sokaklarda dolaşırken, alev dolu coşkunluklarını yatıştırabilmek için kapıdan kapıya gidip gelene, ya da kapı önlerinde kendini bekleyen yarı çıplak kadınlara hırsla bakıyor, onların laf atmalarına kulak kabartıyor, çağırmalarını bekliyor, bakışlarıyla aralarında sessiz bir iletişim kurmak istiyor, sonra karartılmış odalarda, kim bilir daha önce kaç salyalı adamın yatıp kalktığı bayat kokulu yataklara girip çıkıyordu: bir labirentte yürüyordu, evet..."[1292]

Tövbe etmek için günaha bulanan, sarhoş olan, masumiyeti temsil eden çocukluk günlerini özleyen hikâye kişisinin içinde bulunduğu durum, *Kuyu* hikâyesinde "bataklık" ve "lağım" olarak da nitelendirilen kuyu içindeki Yusuf'un durumuyla eşdeğerdir. Yusuf, kendini kuyu mu lağım mı olduğunu anlayamadığı, sıçanlarla dolu bir dehlizde hissederken "Karşılaşma" hikâyesinin öznesinin durumu şu cümleyle açıklanır:

> "Kendini büsbütün lağım sularına kapılmış, çevresinde cızırtılı sesler çıkartarak üstüne başına atlayan kocaman farelerle iğrenç bir boğuşmaya girmiş gibi [hisseder.]"[1293]

Her iki karakterin ayrım noktasını arayış yöntemindeki "bilinç" oluşturur. *Kuyu* hikâyesinde Yusuf, neyi ve kimi aradığını bilmekte, karşı koyamasa da nefsiyle mücadele etmeye çalışmakta ve nefsine yenik düştüğünde vicdan azabı çekmektedir. "Karşılaşma" hikâyesinde ise bilinçsiz bir arayış, edilgen bir bekleyiş söz konusudur. Bu anlamda, Rasim Özdenören'in *Kuyu* hikâyesinden önce yayınlanmış olan *Denize Açılan Kapı*'da yer alan "Karşılaşma" hikâyesindeki bireyin maddî ve manevî dünyasını oluşturan arayış, günah ve bağlanış kavramlarının *Kuyu* hikâyesine bir zemin hazırladığı düşünülebilir.

[1292]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 61.
[1293]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 61.

"Karşılaşma" hikâyesine çağrışım yoluyla yapılan metinlerarasılığın bir örneğini de hadis-i şerifler teşkil eder. Anlatıcı tarafından öznenin işlediği günahlara daha sonra yönelteceği bildirilen şu bakış açısı hikâyedeki dinî-tasavvufî anlam katmanlarından birini oluşturur:

> "Bütün bu yapma görüntülerin altında gizliden gizliye işleyen, çalışan bir şey vardı ama: loş, kokulu, kirli, yer yer çirkef birikintileriyle ıslanmış, kurumuş sarhoş kusmuklarıyla sıvanmış sokaklarda dolaşırken de duyumsardı bu alttan alta gelişen ve günün birinde kendini apansız yakalayacak olan 'şeyi': günün birinde pişmanlık duyması ve tövbe edebilmesi için şimdi kullanması gereken fırsatlardı bunlar, ama böyle olduğunu daha sonra düşünecekti."[1294]

Günahların özne için tövbe etme fırsatı olarak görülmesi, Hz. Muhammed (s.a.v.)'in şu hadis-i şerifini çağrıştırmaktadır:

> "Nefsimi elinde bulunduran Allah'a yemin olsun ki; siz günah işlememiş olsanız, Allah sizi yok eder de günah işleyen bir kavim getirir. Onlar Allah'a istiğfar ederler, O da kendilerini affederdi."[1295]

"Karşılaşma" hikâyesinde hadislerle metinlerarasılığın öznenin tasavvufa girdikten sonraki bakış açısı ve düşünce yönelimlerinin dinî-tasavvufî inanışla şekillendiğini vurgulamak amacıyla kullanıldığı görülmektedir.

"İt" hikâyesi sembolik çağrışımlarla kurgulanır. İnsanın nefsiyle mücadelesinin anlatıldığı hikâyede dinî-tasavvufî metinlerarasılık, yoğun katmanlarla belirgin olarak işlenir. Tasavvufa giren fakat nefsinin arzularıyla başa çıkamayan hikâye kişisi, tavan arasındaki odasının penceresinden bir kadını gözetler. Hikâyede kurgusal karakter ile çatışma hâlinde olan "it", tasavvufî literatürdeki nefs kavramını, iti dizginlemek için kullanılan "kırbaç", nefsi terbiye etmede mürşidin kullandığı yol/yöntemleri temsil eder.[1296] "Kadın" ise arzuların nesnesi olma konumuyla nefsi sembolize eden metaforik bir çağrışım olarak kullanılır.

"İt" hikâyesinde anıştırma yöntemiyle yapılan dinî-tasavvufî metinlerarasılık, sembolik anlamların yanı sıra, Bayezid Bistamî, Abdülkâdir Geylânî ve İbrahim Ethem gibi şahsiyetlere atfedilen nefisle mücadelede yaşanmış metafizik bir durumun kurgusal

[1294]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 60-61.
[1295]Ebü'l-Hüseyn Müslim bin el-Haccac bin Müslim el-Kuşeyri, "Tevbe", *el-Câmiu's-sahîh*, Dârü'l-hadis, Beyrut 1991, s. 11.
[1296]Mehmet Narlı, "İt" hikâyesinin öznesinin tavan arasında yaşamasıyla Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* adlı eserinin karakteri arasında bağlantı kurar ve Özdenören'in modern metni tasavvufî bir bakışla yeniden kurgulamış olabileceğini bildirir. Bkz. Mehmet Narlı, "Denize Açılan Kapı", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı,* (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 152.

çağrışımlar vasıtalarla hikâyeye yansıması ile ön plana çıkar. Hikâyede nefsin durumu ve terbiye yöntemi şu cümlelerle aktarılır:

> "Kimi zaman kapkara tüyleri pırıl pırıl olmuş parlıyor, bakıyorum irileşmiş, kocaman olmuş, ne denli kırbaçlarsan kırbaçla bana mısın demiyor, dişlerini gösteriyor, kara pırıl pırıl tüyleri arasında saldırmaya hazır eksiksiz duru bir beyazlıkla parlayan korkunç dişlerini.. hırlıyor, üzerime sıçramak, atılmak istiyor. Biliyorum böyle zamanlarda ses çıkartmayacaksın, elinden gelirse önüne bir kemik atacaksın, ama ona verecek kemiklerim yok benim, olmaması gerek, buna karşın önüne çömelip beklemek de onur kırıcı bir davranış, kimse kendine köpeğe biat etti dedirtmek istemez, tuhaf bir açmazda olduğunuzu duyumsuyorsunuz. İşte tam o sırada efendimin ayaklarının dibine fırlatıp atmak istiyorum onu, bırakayım kırbaçlasın.. ama karşı koyuyor, bir canavar haline gelmiştir, saldırganlaşıyor, vurulan kırbaçlara bana mısın demiyor, neredeyse eğleniyor kırbaçla."[1297]

"İt" hikâyesinde birinci şahıs çekimli anlatıcının tasvir ettiği köpek, tasavvufî literatürün metaforik tanımlarından biri olarak eserde yer alır. Tasavvufta, tabiatı dolayısıyla it, domuz, tilki, köpek gibi hayvanlarla özdeşleştirilen nefsin saldırgan bir durumda olması da nefis mertebeleriyle çağrışım yönünden benzerlik gösterir. Bu anlamda "İt" hikâyesinde kötülüğü emreden ve günahlardan zevk alan durumuyla köpek/it, tasavvufta nefsin en alt mertebesi sayılan "nefs-i emmâre"[1298] mertebesini temsil eder. "Nefs-i Emmâre'den kalbe geçen ilk hastalık şehvettir. Şehvetin nefs-i emmârenin diğer sıfatlarının aslını oluşturduğu kabul edilir."[1299] "İt" hikâyesinde köpeği/nefsi saldırgan hâle getiren de şehvet duygularıdır. Anlatıcı öznenin ifadelerine dikkat edildiğinde, köpeğe verecek kemiklerinin olmaması gerektiği ve köpeği "efendi" olarak adlandırdığı şahsiyetin terbiyesine bırakma isteği, tasavvuf/tarikat bağlantısı olduğunu göstermektedir. Bu nedenle "İt" hikâyesinde metaforik bir unsur olan köpeğin saldırganlığı, ehlileştirilme yolu ve hikâye kişisinin köpeğe bakış açısı tasavvufî metinlerin "nefs" kavramı hakkındaki teori ve pratiklerini çağrıştırır niteliktedir.

"İt" hikâyesinde nefsin/köpeğin terbiye edilmesi, *Denize Açılan Kapı*'dan daha sonra kaleme alınmış olan *Kuyu*'da Yusuf'un gördüğü rüyayla çağrışım yönünden benzerlik gösterir.[1300] Hilmi Uçan da hikâyeler arasındaki benzerliği vurgular ve her iki

---

[1297]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 152.

[1298]"Atvâr-ı seb'a" olarak adlandırılan nefis mertebeleri şunlardır: 1. Nefs-i Emmare, 2. Nefs-i Levvâme, 3. Nefs-i Mülhime, 4. Nefs-i Mutmaine, 5. Nefs-i Râziye, 6. Nefs-i Marziye, 7. Nefs-i Kâmile. Nefsin mertebeleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Murat İsmailoğlu, *İmam-ı Gazali'de Nefsin Mertebeleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2016.

[1299]Murat İsmailoğlu, *İmam-ı Gazali'de Nefsin Mertebeleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri (Tasavvuf) Anabilim Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2016, s. 63-64.

[1300]*Kuyu* hikâyesinde, işlediği günahtan sonra Yusuf'un gördüğü rüyada nefsin görünümü ve terbiye şekli şu cümlelerle aktarılır: "...bütün dönenceleri uzaktan selamlıyor Yusuf ve aslan yeleli bir erkek güzeli bir ay parçası... mehtap gibi aydınlık yüz gülümsüyor.. mehtabın parlaklığı onun gözlerinden iki kaşının arasından yayılıyor ve Yusuf'a gülümsüyor: dikkat edince bu erkeğin altın bir taht üzerinde oturmuş olduğunu görüyor, o anda kendisi de iri kara uyuz

hikâyenin metinlerarası ilişki içinde olduğunu bildirir.[1301] Her iki hikâyede de nefs, köpek biçiminde görünen/sembolleştirilen özelliktedir. Kuyu hikâyesinde Yusuf, işlediği günahtan sonra rüyasında "uyuz bir köpek" biçimini alıp kendini mürşidin "ayaklarının dibine" atarken "İt" hikâyesinin karakteri de nefsini efendisinin "ayaklarının dibine fırlatmak" ister. Her iki hikâyede de nefs, mürşit tarafından kırbaçla eğitilir.

"Öteki" hikâyesinde kahvaltı yapmak için girdiği pastanede sevdiği kadını düşünen özne, kadının içeri girdiğini ve alışveriş yaptığını görür. Kadının peşinden dışarı çıkıp onu arar fakat bulamaz. Öznenin uzun bir arayıştan sonra dinlenmek için oturduğu bankta zihninden geçen düşünceler vasıtasıyla kadın figürü sembolleşerek "nefs" kavramını işaret eden bir metafora dönüşür. Ayrıca özneye öğretilen "herkeste mürşidi görmek" düsturu ise kadını bir sınanma aracı konumuna sokar:

> "Söylemişlerdi ona, herkeste mürşidini görmeye çalışacaksın, oysa yanlışlık yapmıştı, hatta tam tersini yapıyordu. Yoksa bir yanılsama mıydı az önce gördüğü kadın? Herkeste mürşidini göreceğine, itiraf edilmemiş ama kara bir aşkla sevdiği o kadını mı görüyordu? Yoksa.. yoksa böyle biri yok muydu? Bir süreden beri şurda burda görüp tanımadan aşık olduğu o kadın bir sanrı mıydı? Daha doğrusu.. birden dehşete kapıldı: o kadın O muydu?"[1302]

Özneye öğretilen tarikat düsturu niteliğindeki "herkeste mürşidini görmeye çalışacaksın" söylemi, kâmil mertebesine ulaşmış olan insanın her şeyde Tanrı'nın hikmetini görmesi/görebilmesi düşüncesinden kaynaklanır. Mürit için herkeste mürşidin görülmeye çalışılması, tarikat yolunda sınanma durumu olarak yorumlanabilir. Tasavvufî bakış açısıyla içinde bulunduğu duruma yaklaşan öznenin kadın hakkındaki düşünceleri, nefsin metaforik olarak "kadın" ile sembolleştirilmesini de çağrıştırmaktadır. Öznenin kadının varlığından şüpheye düştüğü anda dehşete kapılarak "o kadın O muydu?" diye düşünmesi, metinlerarasılık bağlamında kadınla sembolleştirilen nefs düşüncesini çağrıştırır. Nitekim kadının yanına gelerek kösnül isteklerle dolu söylemlerde bulunması, öznenin zihnindeki şüpheyi giderir ve nefsin kadın şekline bürünmüş bir imtihan olarak karşısına çıktığını düşünmesini sağlar.

---

bir köpek biçimine dönüşüyor, köpek kendini bu adamın ayaklarının dibine atıyor, o anda adamın elinde bir kırbaç peydahlanıyor.. kırbaç kadın saçından örülmüş.. köpek o kırbaç kendine vursun ve ikiye biçsin diye bekliyor.. [...] bir köpeği ikiye bölecek denli keskin olan kırbaç onun onulmaz ruh yarasına şifa getirecek, bu yaraları dağlayacak ve iyi edecek: böyle düşünüyor ama yaralarının iyileşmesine vakit var daha." Bkz. Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 41-42.

[1301]Hilmi Uçan, "Eleştiri, Metinlerarasılık ve Türk Öykücülüğü", *Kahramanmaraş Öykü Günleri-15 Mayıs 2010,* (haz. Duran Boz, Erdoğan Aydoğan), Öncü Basımevi, Ankara 2010, s. 68.

[1302]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 88-89.

"Çekirgeler" hikâyesinde bir tarikat mensubu olduğu anlaşılan Cumali'nin düşünce ve eylemleri dinî-tasavvufî metinlerarasılık göstergeleri taşır. İçinde cevapsız soruların olduğunu düşünen Cumali'nin hâkim anlatıcı tarafından aktarılan "ağlamak" hakkındaki düşünceleri, dinî-tasavvufî metinlerarasılık örneklerindendir:

> "Bir keresinde, bir yerde insanın ağlaması gerektiğini öğütleyen bir şey okumuştu. Ne ki nasıl ağlaması gerektiğini bilmiyordu. 'Ağlayıp n'apacaksın kardeş?' demişlerdi ona. Şaşırmış, bocalamış, işin içinden çıkamamıştı. Sonra kendini zorlayarak: 'Belki böyle ilerleriz' demişti. Bu kez de: 'İlerleyip n'apacaksın kardeş?' demişlerdi. Gülünç düştüğünü sanıyor, gülünç düşmüş olmaktan korkuyor, ama korkusunu hissettiği anda bu kez de nefsinin bir başka oyununa gelmiş olduğunu derinden derine duyumsuyordu. Gülünç düşmekten niçin korkuyorum, diye soruyordu kendi kendine ve cevap veriyordu: çünkü nefsim gülünç düşmek istemiyor. Öyleyse gülünç düşmeye mi çabalamalıydı? O zaman da: 'Gülünç düşüp de n'apacaksın kardeş?' mi diyeceklerdi kendisine? Hayır, bu işin içinden çıkamayacaktı."[1303]

Cumali'nin ağlamak hakkında okuduğu metin, Kur'ân-ı Kerîm ve hadislerin "ağlamak" hakkındaki bildirilerini çağrıştırır niteliktedir. Hikâyede "ağlamak" eylemi "ilerleme"nin bir vasıtası olarak görülmektedir. Bu anlamda ağlamanın insanı Tanrı katında olgunluk mertebesine ulaştıran ruhsal anlamda yüceliğe erişmek anlamını içerdiği düşünülebilir. Cumali'nin "belki böyle ilerleriz" cümlesinden Tanrı'ya yakınlaşacak bir yol arayışı içinde olduğu anlaşılmaktadır. Dinî tasavvufî literatürde "ağlamak" kavramı, kulu Tanrı'ya yakınlaştıran eylemlerden biridir.

Cumali'nin "nefsin gülünç düşmesi" hakkındaki düşünceleri de dinî-tasavvufî metinlerarasılığı oluşturan unsurlardandır. Tasavvufî öğretilerin nefs terbiyesi hususundaki temel prensiplerinin nefse itaat etmemek olduğu bilinmektedir. "Nefs-i mutmainne" mertebesinde insan, arzu ve isteklerini dizginleyerek nefse istemediği şeyleri yaptırmak suretiyle onu terbiye etmeyi başarır; fakat bu mertebede de tehlike yine sürer.[1304] Nefsinin arzularının farkında olan ve bu arzuların zıddını yapmaya çalışan Cumali'nin sorgulamaları ve ne yapacağını bilememesi onun manevî anlamda nefsin mertebelerinden biri olan "nefs-i mutmainne" mertebesine ulaşmaya çabaladığını gösterir. Nitekim Ertan Engin de Cumali'nin nefsî terbiye ve dinî yönelişlerine rağmen kendinden memnun olmadığına dikkat çekmiş ve bu durumu nefs-i mutmainneye ulaşmayı başaramamanın sıkıntısı olarak yorumlar.[1305] Anne figürünün "deli olacaksın"

[1303]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 93-94.
[1304]Murat İsmailoğlu, *İmam-ı Gazali'de Nefsin Mertebeleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2016, s. 67.
[1305]Ertan Engin, *1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Tasavvuf*, Palet Yayınları, Konya 2015, s. 148.

cümlesi karşısında Cumali'nin içinin sevinçle dolması ise İmam-ı Rabbanî (h.z)'in Hz. Muhammed (s.a.v)'e ait olduğunu bildirdiği "Sizden hiç kimse kendisine 'deli' denilmedikçe mümin olmaz."[1306] hadis-i şerifini hatırlatır.

"Mevsim Sonu", hayatın kendisi için "yenilik" sayılabilecek olan maddî hazlarını reddedip "içindeki" sesin çağrısına uyarak saflığa/som benliğe ulaşmaya çalışan bir genç kızın hikâyesidir. Öz benliğe ulaşmada genç kız için aşılması gereken engeller, hikâyede anıştırma yöntemiyle yapılan dinî-tasavvufî metinlerarasılığı oluşturur. Hikâye kişisinin kendine sunulan lüks yaşam biçimi, aksesuarlar, bakımlı bir dış görünüm ve "mevsimlik" aşklar arasında tatmin edilemeyen ruhu, her şeyi reddederek saf olana ulaşmayı istemektedir:

> "Birisi sanki onu duruluğa ve duru olmaya çağırıyordu. Birdenbire yüreğinin derinliklerinde, o, kendisinin buna zaten hazır bulunduğunu duyumsadı. O zaten duruydu: payetlerin, incik boncukların altında o duruluğu görebilmek zor olabilirdi, ama bu, o duruluk yok demek değildi."[1307]

Maddî görünüşün perdelediği "duruluk", tasavvufî literatürün insan ruhuna bakış açısını çağrıştırır. Genç kızın süslerin altındaki görülmesi zor olan güzelliği bedene ait olan değil, ruha ait olan güzelliktir. İslam inancı ve tasavvufunda yaratılış itibarıyla saf olduğuna inanılan ruh, insanın aslıdır. İnsan ruhunun yücelik ve saflık nedeni ise Tanrı'dan bir parça olmasından kaynaklanır. Kur'ân-ı Ker'îm'de ruhun/insanın Tanrı'nın bir parçası olduğu "...Meryem oğlu İsa Mesih, ancak Allah'ın peygamberi, Meryem'e ulaştırdığı (emriyle onda var ettiği) kelimesi ve kendisinden bir ruhtur"[1308] ayetiyle bildirilir. Kur'ân-ı Kerîm'de olduğu gibi tasavvufta da "insan" kavramıyla cevher, yani ilâhî kudretten tecelli eden ruh işaret edilir.

"Mevsim Sonu" hikâyesinde maddenin altında saflığını yitirmeden varlığını sürdüren ve "görülmesi zor" olan ruhi varlığa ulaşmak, onu açığa çıkarmak söz konusudur. Hikâyede varlığın "som benlik" olarak kalmasını sağlamanın temel aşaması, "mâsivâ" kavramını çağrıştırır.[1309] Hikâyede genç kızın saf benliğe ulaşması için yapması gerekenler şu cümlelerle aktarılır:

[1306]İmâm-ı Rabbânî, *Mektûbât-ı Rabbânî (Metin ve Tercüme),* C. 1, (haz. Orhan Ençakar) Yasin Yayınevi, İstanbul 2015, s. 119.
[1307]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 24.
[1308]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Nisâ Sûresi", 171., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 114.
[1309]Ertan Engin de "Mevsim Sonu" hikâyesinde kaçış ve benlik sorgulayışının bazı mutasavvıfların hayat hikâyelerini çağrıştırdığını ifade etmiş ve hikâye kişisinin "kendini bilme", "hakikate ulaşma" aşamalarının gerçekleşmesinin "mâsivâ"dan kurtulmakla mümkün olacağını belirtir. Bkz. Ertan Engin, *1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Tasavvuf*, Palet Yayınları, Konya 2015, s. 95-96.

> "Şimdi içinde duran birisi (kim? bilmiyor, ama onu orada somut biçimde duyumsuyor ve onunla konuşuyor) ona diyor ki: bütün bunlardan boşalmalısın, öyle ki, bunlardan boşala boşala, geriye yalnızca ve som olarak kendin kalmalısın. Bu sesi bir buyruk gibi ve bir buyruk olarak algılıyordu ve sormaktan kendini alamıyordu: ben kendimden nasıl boşalabilirim, kendimi nasıl terk edebilirim? Ses ısrarlıydı: edersin, diyordu, bunu başaran insanlar var, git ve bul onları! O ise gene soruyordu: kendimi bütün bunlardan boşaltmam tattığım küçük zevklerden vazgeçmemi de mi içeriyor? Evet, [...] onu da ve her şeyi.. -iyi de, ölüme yakın duran yakınlarımın sevgisinden nasıl vazgeçebilirim? -çocukluğumdan nasıl vazgeçebilirim? -beni seven insanlardan ve sevgilimden, onlardan nasıl vazgeçebilirim? Ses karşılık veriyordu: bunlardan vazgeçmeyeceksen, hiç yola çıkma, bunlardan vazgeçmeyeceksen benden vazgeçmek zorunda kalacaksın! Kız, bu tehdit karşısında ne yapacağını bilemiyor, ona verilecek cevabı bulamıyordu. Senden vazgeçiyorum, diyemiyordu, çünkü böyle söylemesi, ona kendinden vazgeçmek gibi görünüyordu, oysa daha kendisiyle olan hesaplaşması başlamamıştı bile. Ulan bu ne biçim bir işti!"[1310]

Özdenören'in hikâye kişisinin iç sesine mâl ettiği düşünceler, tasavvuf teorilerinin Tanrı'dan başka her şeyin mâsivâ olduğu düşüncesini çağrıştırır. Hikâye kişisinin kendi varlığında taşıdığı saflık, iç sesin mâsivâdan kurtuluş düşüncesi/teklifiyle anlam kazanır. Dinde ve tasavvufta Tanrı'nın bir parçası olduğuna inanılan ruh ancak dünyevî olan madde aleminden kurtularak özündeki saflığa ve vahdete ulaşır. Süleyman Uludağ, Tanrı'ya yönelmek isteyen sûfî bakış açısında "mâsivâ" olarak değerlendirilebilecek olan her şeyin Tanrı ile kendileri arasında bir perde/engel olarak görüldüğünü ifade eder.[1311] Bu bakış açısı dikkate alındığında, "Mevsim Sonu" hikâyesinde kurgusal iç sesin/içteki adamın söylemleri vasıtasıyla tasavvufî düşüncenin Tanrı'ya ulaşmada insanın kendi varlığından, dünyevî zevklerinden ve fani olan her şeyden vazgeçmesi gerektiği ilkesi vurgulanır. Nitekim genç kız da, "...o'na perde olan bizzat kendi varlığımdır [...] Ben kendi varlığımdan boşalmış olmadıkça hakikatle temas imkânı kuramam"[1312] cümlesiyle maddî varlığın aşkın gerçekliği perdelediğini ifade eder. Söylemde dikkati çeken unsurlardan biri, sesin/adamın genç kıza "kendinden boşalan insanlar"ın varlığından söz etmesi ve gidip onları bulmasını söylemesidir. Bu söylem Hallac-ı Mansur, Yunus Emre, Aziz Mahmud Hüdâyî gibi tarihî dönemde birçok örnekleri tespit edilebilecek olan dinî tarihi şahsiyetleri çağrıştırır niteliktedir. Bu şahsiyetler benliklerinden, cübbelerinden ve makamlarından vazgeçerek kendilerini Tanrı'ya yakın olmaya adamışlardır. Nitekim, hikâyede de genç kızın eşyaya duyduğu öfke, ailesini, erkek arkadaşını ve evini terk

[1310]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 25.
[1311]Süleyman Uludağ, "Mâsivâ", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 28, TDV Yayınları, Ankara 2003, s. 76.
[1312]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 33.

ederek deniz kıyısındaki bir yazlık pansiyona yerleşmesi, dinî-tasavvufî şahsiyetlerin dünyevî olan her şeyden vazgeçerek ilâhî olana kavuşma arayışlarını çağrıştırır.

"Mevsim Sonu" hikâyesinde anıştırma yöntemiyle oluşturulan metinlerarasılık örneklerinden birini de tasavvufî nitelikteki edebî metinler oluşturur. Ertan Engin, bu hikâyede değinilen tasavvufî unsurlarla Olanlar Tekkesi'nin şeyhi İbrahim Efendi'nin "Tasavvuf" manzumesindeki bazı dizeler arasında benzerlikler olduğunu ifade eder.[1313] Tasavvufî öğretilerin ortak bakış açılarını oluşturan "mâsivâ" kavramının yansıtılması açısından "Mevsim Sonu" hikâyesiyle tasavvufî anlayışı merkez alan birçok edebî metin arasında benzerlikler kurulabilir. Bu metinlerden biri de Şeyh Gâlib'in insanın yüceliğini vurguladığı "Tercî-i Bend II"idir. "Masivâ" kavramı etrafında şekillenen "Mevsim Sonu" hikâyesinde, genç kızın içindeki adam/ses ile varlığı, küçük zevkleri, aileyi ve sevilen insanları terk etmek hususundaki diyaloğu, anlam bakımından Şeyh Gâlib'in "Tercî-i Bend II"inin şu beyitlerini çağrıştırmaktadır:

"Gördüğün emr-i muhakkakları rüya sanma
Başkasın kendünü sûretle heyûlâ sanma
...
Berk-ı hâtıf gibi bu kayd-ı sivâdan güzer et
Erişen hâr ü hasa âteş-i ışkı siper et
Dâmenin tutmaya âsâr-ı alâyık hazer et
Şems veş hâhiş-i Mollâ ile azm-i sefer et" [1314]

"Mevsim Sonu" hikâyesinde genç kızın aksesuarlar altında perdelendiği vurgulanan "duruluğu", Şeyh Gâlib'in görünenin ötesindeki varlığını vurguladığı insanı ve insan tasavvurunu çağrıştırır. İçindeki adamın/sesin genç kızı her şeyi terk ederek kendisine ulaşmaya sevk etmesi ise yine Gâlib'in 21. beyitte ifade ettiği, Tanrı'dan başka var olan her şey insan için bir bağdır görüşüyle benzeşim gösterir. İç ses/içteki adamın genç kızı her şeyden vazgeçmeye yönlendirmesi de yine "Tercî-i Bend"in 21. beytiyle paralel anlamlara sahiptir. Şeyh Gâlib insana, Tanrı'ya ulaşması için "çer çöp" olarak

[1313]Engin, İbrahim Efendi'nin şu dizeleri ile "Mevsim Sonu" hikâyesindeki tasavvufî unsurlar arasında konu benzerliği olduğunu tespit etmiştir: "Bidayette tasavvuf sofi bîcan olmağa derler (...) Tasavvufta şerait name-i hestîyi öldürmektir. (...) Tasavvuf kalp evinde mâsivallahı gidermektir. (...) Tasavvuf cânı canâna verip azade olmaktır." Bkz. Ertan Engin, *1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Tasavvuf*, Palet Yayınları, Konya 2015, s. 96.

[1314]Yukarıdaki mısralar Şeyh Galip'in "Tercî-i Bend"inin 6., 21. ve 22. beyitlerinden alıntılanmıştır. Beyitlerin Abdülbâki Gölpınarlı tarafından Türkiye Türkçesi'ne aktarımları şöyledir:
"6. Gördüğün gerçek şeyleri rüya sanma. Sen kendini, şu görünen suret, bu suretle görünen varlık zannetme, sen bambaşka bir varlıksın.
21. Tanrı'nın gayrı ne varsa bağdır. Bütün bu kayıtlardan çakıp giden şimşek gibi geç. Çerçöp ve diken bir yerine ilişirse onlara aşk ateşini siper et, yak yandır.
22. Sakın, bağlantı ve ilgi eserleri eteğini tutmasın. Şems gibi Molla'yı dileyerek yola düşmeye bak." Bkz. Abdülbâki Gölpınarlı, *Şeyh Galip: Hayatı Sanatı Şiirleri,* Varlık Yayınevi, İstanbul 1953, s. 35-37.

niteleđi “mâsivâ”yı “aşk ateşiyle” yakmasını söylerken “Mevsim Sonu” hikâyesindeki genç kızın içindeki ses/adam da genç kıza benliğini, sevdiklerini, ailesini ve zevklerini terk etmesini söyler. Şeyh Gâlib, “Tercî-i Bend’inin 22. beytinde insana hiçbir bağlantının esiri olmamasını, Şems gibi Mevlânâ’ya ulaşmayı arzu ederek yola çıkmasını söyler. Hikâyede ise genç kızın kendiyle hesaplaşmaları sırasında evini, ailesini, sevdiği her şeyi terk ederek deniz kenarındaki bir pansiyona yerleştiği görülür. Bu tavrıyla o, adeta içindeki sese/adama uyarak “mâsivâ”dan geçer. Bu anlamda “Mevsim Sonu” hikâyesindeki genç kızın içindeki ses vasıtasıyla arayış için yola düşüşünün de Şeyh Gâlib’in söylemini çağrıştırdığı düşünülebilir.

“Göl” hikâyesinde metinlerarasılık, anlatıcı öznenin zihninden geçen düşünceler vasıtasıyla oluşturulur. Sevdiği kadınla birlikte yıllar sonra tekrar buluşarak mâzilerinde bir yeri olan göl mekânına giden anlatıcı öznenin zihninden geçen şu düşünceler, hikâyede gizli alıntılama yöntemiyle yapılan dinî-tasavvufî metinlerarsılık kurgusunu işaret eder:

> “...sen oynamana bak, kıvrılıp yatmana bak.. bak, sevgili uçuyor, gidiyor, uçup gidiyor ve sen ona ancak bir yay aralığı kadar yaklaşabiliyorsun, miskince, korkakça.. daha da yaklaştığında yanacağını düşünerek.. yanmaktan korkarak, oysa hangi sevgili seveninin yanmasını istemez..”[1315]

“Göl” hikâyesinde anlatıcı öznenin zihin dünyasından yansıyan iç konuşma niteliğindeki cümleler, gizli alıntılama ve kurgusal dönüştürüm yöntemiyle yapılan bir metinlerarasılığı işaret eder. Kur’ân-ı Kerîm’de Miraç hadisesini bildiren şu ayetler vasıtasıyla öznenin sevgili karşısındaki konumu vurgulanır:

> “(Kur’an’ı) ona, üstün güçlere sahip, muhteşem görünümlü (Cebrail) öğretti. O, en yüksek ufukta bulunuyorken (aslî suretine girip) doğruldu.”[1316]

> “Sonra (ona) yaklaştı derken sarkıp daha da yakın oldu.”[1317]

> “(Peygambere olan mesafesi) iki yay aralığı kadar, yahut daha az oldu.”[1318]

Anlatıcı özne, sevgili vasıtasıyla Hz. Muhammed (s.a.v)’e ve sevdiği kadın karşısında kendi durumu vasıtasıyla da Cebrâil (a.s) telmihte bulunur.[1319] Hikâyede dinî-

[1315]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 120.
[1316]*Kur’an-ı Kerim Meali*, “Necm Sûresi”, 5., 6., 7., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 586.
[1317]*Kur’an-ı Kerim Meali*, “Necm Sûresi”, 8., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 586.
[1318]*Kur’an-ı Kerim Meali*, “Necm Sûresi”, 9., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 586.
[1319]Ahmet Ağırakça, Hz. Peygamber’in “iki yay aralığı” mesafeyle kimi gördüğü hususunda iki ayrı görüş bulunduğunu ifade eder: “...Müfessirlerin çoğu yaklaşma olayının Hz. Peygamber ile Cebrail arasında olduğu kanaatindedirler. Başka

tasavvufî metinlerarasılığı oluşturan bu söylem/düşünce, seven-sevilen ilişkisini vurgulamak amacıyla kullanılır. Kadının gölde alabora olan sandalda yok oluşu, ölüsünün ya da dirisinin bulunamayışı da Miraç hadisesini veya Hz. İsa (a.s)'nın göğe çekilişini çağrıştıran unsurlardır.

"Buzdan Volkan" hikâyesinde sevgisiz ve şiddet dolu çocukluk hayatının ruhunda yarattığı travmalar nedeniyle kimsenin yanına yaklaşamadığı "soğuk" bir kadın olan öznenin tesadüfî olarak tanıştığı genç bir adamın söylemleri vasıtasıyla yaşadığı iç çözülme anlatılır. Öznenin bar mekânındaki masasına gelerek sorular soran genç adamın söylemleri, dinî-tasavvufî çağrışımlar taşımaktadır:

> "... 'tefin içindeki ses, dostun yüreğinden döküldü ve oraya yerleşti.' [...] 'İşte bunun için tefi döverler ve elden ele gezdirirler. Ancak ses kimin, işiten kim, işitilen ne.. daha anlaşılmamıştır ve hepsi bundan ibarettir.'"[1320]

"Tef", "dost" ve "söz" izlekleri manevî bir muhabbeti çağrıştırır niteliktedir. Bu muhabbetin dikkat çeken noktasını konuşanın, konuşulanın ve duyulanın anlaşılmaması, davetin ve icabetin olmaması oluşturur ki bu durum muhabbeti meydana getiren kişilerin birbiriyle bütünleştiğini gösterir. Ertan Engin, bu birleşmenin tasavvuf teorilerinin "vahdet-i vücud" kavramını ve ilâhî tecellilerin insan kalbine yansımasını çağrıştırdığını ifade eder.[1321] Yazar, kurgusal karakterin "olay sanki aciz olanla kudret sahibi arasındaki ilişkiyi ima ediyor"[1322] cümlesiyle metinlerarası tasavvufî çağrışımı belirgin kılar. Hikâyede sembolik anlamıyla kullanılan "tef" kalbi, duyulduğu zannedildiği hâlde duyulamayan, duyulmadığında ise yok sayılamayan "tef sesi" ise yaratıcının ilhamını temsil etmektedir. "Tabut" olarak adlandırdığı evinin odalarında ölü soğukluğu yayarak yaşayan kadınının genç adamın söylemleriyle buzullarının çözülmesi, Lokman Hekim'in "Allah Teâlâ, yağdırdığı bol yağmurla ölü toprağı dirilttiği gibi, ölü kalbi de hikmet nuruyla diriltir"[1323] cümlesini çağrıştırır niteliktedir. Tasavvufî söylemler vasıtasıyla uyarıcı ses görevi üstlenen genç adam, kadının ruhundaki buzları çatlatan, sıcaklığı yeniden canlandıran bir işlev yüklenir.

---

bir yoruma göre ise bu yaklaşma doğrudan doğruya Allah'la Hz. Peygamber (s.a.v.) arasında meydana gelmiştir. Zira *'Yayın iki ucu arası kadar veya daha az kaldı. O da kuluna vahyetmek istediği her şeyi vahyetti. Gözlerinin gördüğünü kalbi yalan saymadı. Şimdi siz kalkmış da onun gördükleri hakkında şüphe edip kendisiyle tartışıyor musunuz?'* ayetlerindeki anlatım bunu ifade eder." Bkz. Ahmet Ağırakça, "Kaynaklar Işığında İsrâ ve Miraç Olayı", *Mardin Artuklu Üniversitesi İlahiyat Bilimleri Fakültesi Dergisi: Artuklu Akademi,* C. 1, S. 2, 2014, s. 21.

[1320]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 39.

[1321]Ertan Engin, *1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Tasavvuf*, Palet Yayınları, Konya 2015, s. 149.

[1322]Rasim Özdenören, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 44.

[1323]Ebü'l-Hasen Nûrüddîn Alî b. Ebî Bekr b. Süleyman el-Heysemî, *Mecma'u'z-zevâ'id ve Menba'u'l-fevâid,* (thk.Hüseameddin el-Kudsî, C. 1, Mektebetu'l-Kudsî, Kahire 1994, s. 125.

"Kumsalda" hikâyesinde anıştırma yöntemiyle yapılan dinî-tasavvufî metinlerarasılık, genç kızın bir yıl önce aynı motelde tanıştığı delikanlının söylemleri vasıtasıyla ön plana çıkar. Delikanlının şu söylemleri, onun seven-sevilen diyalektiğinde vahdet-i vücûd nazariyesinden yola çıktığını gösterir:

> "Bak [...] bu sözümü ciddiye al: insan sevdiğiyle birliktedir, bu demektir ki, sevgili sevenle birlikte, dahası onun içinde hareket eder.. demek istiyorum ki, biri ötekinden ayrı değildir. Başlangıçta bile böyledir bu, nerde kaldı ki, işin nihayeti.. Mecnun, Leyla olduğunu söyleyen birine: 'sen sensen, ben kimim?' diye boşuna sormuyordu. Çünkü onu kendi beninden ayrı görmüyordu. Bunun tersi de doğrudur elbet: kişi, 'ben kendimsem sen kimsin?' sorusunu da aynı nedenle sorma hakkını buluyor kendinde, öyle olmuyor mu?"[1324]

Delikanlının seven-sevilen diyalektiği, İbnü'l-Arabî'nin "Varlık birdir, o da Hakk'ın varlığıdır" görüşünü çağrıştırır.[1325] Vahdet-i vucûd nazariyesini ifade eden bu görüşe göre her şey Tanrı'nın bir yansımasıdır ve varlığının bir tecellisidir. "Kumsalda" hikâyesinde ilâhî birlik/teklik, "ben" ve "sen" kavramlarıyla vurgulanır. Seven-sevgili diyalektiğinde "benliği yok etmek", sevilenin zatında kendini görmek, vahdetin çağrıştırıcısıdır. Hikâyede delikanlı vasıtasıyla Leyla ile Mecnun kıssasına da değinilerek sevgilinin varlığında Tanrısal olana ulaşma, aşkın sevgiye erişme durumu vurgulanır. Delikanlının söylemleri aynı zamanda Hallac-ı Mansur'un "ene'l-hak" cümlesini de çağrıştırır. Hallac-ı Mansur'un kendi zatını Tanrı'nın zatıyla bütünleşmiş görmesi gibi delikanlı da kendi benliğini sevilenin benliğinde yok görerek metinlerarası çağrışımsal söylemlerde bulunur.

"Tipi" hikâyesinde dinî-tasavvufî metinlerarasılık, "aşk" ve seven-sevilen diyalektiği etrafında anıştırma yöntemiyle yapılır. Kırk iki yaşındaki Süheyla'nın genç kocası tarafından aldattığına dair aldığı duyumlarla sarsılan duygu dünyasında seven-sevilen ilişkisi şu düşüncelerle vurgulanır:

> "Kendi kendine itiraf etmenin zamanı gelmişti artık, o, seven biri olmuştu. Ne tuhaf! Ve ne tuhaf çağrışımların kapısına dayanmıştı şimdi. Kendine durduk yerde mutsuzluklar icat ediyordu. Belki sevi'nin şanındandı bu. Sevilmek istiyordu ve sevilen için ona yöneltilmiş olan sevginin bir başkasıyla paylaşılmasına engel olunmak gerekiyordu. İçgüdüsüyle yapmaya çalıştığı şey tam da buydu: sevginin bölünmesini önlemek."[1326]

[1324]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 90-91.
[1325]Ekrem Demirli, "Vahdet-i Vücûd", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 42, TDV Yayınları, İstanbul 2012, s. 432.
[1326]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 141-142.

Bu düşünceler, tasavvuf anlayışının sevginin sevilene yöneltilmesi gerektiği düşüncesini anımsatır. Bu düşünceye göre, asıl sevgiliden (Tanrı'dan) başkası masivâdır. Tasavvufî anlayışa göre sevilmesi gereken Tanrı'dır ve Tanrı'dan başkasına yöneltilen sevgi, asıl sevgilinin istediği bir durum değildir. Bu anlamda Süheyla'nın düşünceleri, tasavvufî düşüncenin seven-sevilen diyalektiğini çağrıştırır.

"Bir Kapının Önünde" hikâyesinde dinî-tasavvufî metinlerarasılık, izlekler vasıtasıyla oluşturulur. Bir tarikata bağlı olduğu anlaşılan hikâye kişisinin tasavvufî öğretileri yerine getirmeye çalışırken "mürit" ve "nefs" ikilemi arasında kalma durumu hikâyenin ana izleğini oluşturmaktadır. Müridin mürşidini düşünmesine engel olan kadınla imtihanı, hikâyede şu cümlelerle aktarılır:

> "Kendisine emredilen yüzü anımsamaya çalıştı şiddetle, fakat ne tuhaf, bir türlü anımsayamıyordu, bir, o soluk mavi şalvarıyla üzerinde uçacakmış gibi duran tiril tiril pardösü geliyordu gözünün önüne.. ama önemli olan yüzdü, onuysa bir türlü biçimlendiremiyordu. 'Sen bilirsin' dedi yakararak."[1327]

Hikâye kişisinin gözlerini kapatarak "kendine emredilen yüzü" anımsamaya çalışması, genel anlamıyla tasavvufî öğretinin "her şeyde mürşidini görmek" düşüncesinden hareketle kimi tarikat ritüellerinde görülen "rabıta" kavramını/eylemini çağrıştırır. Tasavvufî öğretide "râbıta", tarikat yolundaki müridin yanında olmadığı zamanlarda da mürşidini düşünerek onunla ruhsal bağ kurmasıdır.[1328] Bu bağın kurulmasındaki amaç, kalbi dünyevî düşüncelerden temizlemek, mürşidin şahsında Tanrı'yı hatırlamak, manevî beraberlik vasıtasıyla muhabbet kurabilmek ve bu muhabbet vasıtasıyla mürşidin manevî hâlinin müride sirayet etmesini sağlamaktır.[1329] Nitekim, "Bir Kapının Önünde" hikâyesinde de kişinin namazdan sonra gözlerini kapatarak "kendine emredilen yüzü" hatırlamaya çalışması tasavvufî literatürün "rabıta" kavramıyla paralellik gösterir. Sâlik, râbıta durumunda mürşidin manevî hâllerini düşünerek bu hâllerin Tanrı'nın salih kulları üzerindeki tecellilerini idrak etmeye çalışır.[1330] "Bir Kapının Önünde" hikâyesinde, tasavvufî öğretiyi imleyen rabıta hâlinde

---

[1327]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 12.

[1328]Necdet Tosun, "râbıta" kelimesinin tasavvufî ve sözlük anlamını şu cümlelerle açıklar: "Sözlükte 'bağlanmak' mânasındaki rabt kökünden türeyen ve 'iki şeyi birbirine bağlayan ip; alâka, bağ, münâsebet' anlamlarına gelen râbıta kelimesi tasavvufta sâlikin kâmil bir mürşide gönlünü bağlaması, onun suret ve sîretini (hem yüzünü hem ahlâk ve davranışlarını) düşünmesini ifade eder." Bkz. Necdet Tosun, "Râbıta", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 34, TDV Yayınları, İstanbul 2007, s. 378.

[1329]Necdet Tosun, "Râbıta", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 34, TDV Yayınları, İstanbul 2007, s. 378.

[1330]Tosun, Şehâbeddin es-Sühreverdî'nin râbıta hususunda, "Müridin şeyhine nazar ederek bütün dikkatini onda toplaması ve Cenâb-ı Hak'tan şeyhi üzerine gelen tecellileri seyre dalması semâda kendi kendine hareket etmesinden daha hayırlıdır" dediğini ifade eder. Bkz. Necdet Tosun, "Râbıta", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 34, TDV Yayınları, İstanbul 2007, s. 378.

gözlerini kapayan hikâye kişisinin mürşid-i kâmil yerine zihninde beliren kadın imgesi karşısındaki şu düşünceleri/iç konuşmaları, tasavvufî öğretinin kaynağını vahdet-i vücûd nazariyesinden alan "her şeyde Tanrıyı görmek" düşüncesini çağrıştırır:

"...
açık bir pencere
taranan kadın
içiçe aynalar
iççamaşırları
omuzda bir fiyonk
dolmuşlar otobüsler vıcık vıcık bir kalabalık
oydu artık herşey
herkes
[...]
büyüyen çılgın sessiz bir karasevda
heryerde herkeste onu görmek
unutulmuş bir şeyler buluyor bir yerlerde
ve sesleniyor içinden
sözsüz sessiz kımıltısız
sensin sensin sensin sensin sensin
SENSİN gözleri yarı açık hâlâ o karartıya bakıyor ve bunu birden algılıyor.
SENSİN SEVGİLİMSİN"[1331]

Tasavvufî öğretinin "herkeste ve her şeyde Tanrı'yı görme" düşüncesi, "Bir Kapının Önünde" hikâyesinde kurgusal dönüşüme uğrar. Hikâye kişisinin "oydu artık her şey" düşüncesiyle yöneldiği sevgiliye dair söylemleri kalabalığın, eşyanın ve mekânın dönüşerek tek bir anlamı ifade etmesi yönünden Mevlânâ Abddurahmân-ı Câmî'nin şu mısralarını anımsatır:

"Konu komşu, eş dost her şey O.

Dilencinin murakkâsında, padişahın ipeğinde, her şey O.

Ayrılmanın kalabalığında, toplanmışlığın yalnızlığında

Vallahi her şey O, billahi her şey O."[1332]

Hikâyede mürşid-i kâmilin ya da sevilen kadının şahsında Tanrı'nın tecellilerini görmek söz konusu değildir. Bu anlamda yazarın râbıta ritüelini gerçekleştirmede mutasavvıfların hareket noktası olan temel düşünce ve izlekleri dönüştürerek

[1331]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 16.
[1332]Annemarie Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, (çev. Ergun Kocabıyık), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2012, s. 301.

"benöyküsel dönüşüm" kurgusuyla yeniden kurguladığını düşünmek mümkündür. Mürşide ve mürşidin zatında Tanrı'ya duyulması gereken sevgi, râbıta vasıtasıyla mürşide yöneltilmesi gereken düşünce ve vahdet-i vucûd nazariyesinin "her şeyde Tanrı'yı görmek" öğretisi tamamen sevgiliye/sevilen kadına yöneltilen eylemlere ve ikileme dönüşmüştür. Öznenin "râbıta" yapmasına engel olan kadın düşüncesi, nefsin kadın figürüyle sembolize edilmiş bir temsili olmakla birlikte tasavvufa girmeden önceki yaşantılarının/tecrübelerinin bileşkesi ya da bu tecrübelerden hatırladığı biri de olabilir.[1333] Râbıtada kadın figürünün, "köpek" ve "yılan derisi" sembolleriyle birlikte kullanılması dikkat çekicidir:

> "Bademlerin gölgesinde otururken görüyordu kendini.
> Lekesiz bir gökyüzü vardı badem ağaçlarının sık yaprakları arasında. Yukarda-
> Bir köpek geziniyordu
> Serçeler ve kargalar
> Üzüm bağları
> Rüzgârda sallanan bir korkuluk: tepesinde bir köpeğin kuru kafası, yani bir iskelet ve ne güzel bir dizi inci dişleriyle
> Issızlık ki, o kadar olur
> Rüzgârın çıkardığı ıslıklar bademleri zeytinleri üzüm tiyeklerini sıvazlıyor
> Rüzgâr, bir yılan derisini önünden süpürüyor yeşil boz pul pul ve toprağa uyumlu
> Köpeğin nasıl olup da buralara düştüğü sorulmalıdır
> [...]
> Derken
> O kadın bir yerlerden tozların arasından
> O yılanın ölü derisinden
> Badem yapraklarından hışırtıların köpüklerinden
> Çıkıp geliyor karşısında"[1334]

Hikâye kişisinin râbıta esnasında zihninden geçen düşünceler/görüntüler, sembolik anlamıyla nefsin durumunu çağrıştırır. Tasavvufta "köpek" ile sembolleştirilen nefsin korkuluk üzerinde bir iskelet hâlinde bulunması, güçsüz bir durumda bulunduğunu işaret etmektedir. Bu anlamda "köpek kurukafası", sâlikin tasavvufî mertebelerde yol aldığını, nefsini dizginleyebildiğini işaret eder; fakat nefsi işaret eden köpeğin aynı zamanda geziniyor olması da bir yandan onun hâlâ diri olduğunu gösterir. Ayrıca yazar, "köpeğin nasıl olup da buralara düştüğü sorulmalıdır" cümlesiyle, köpeğin sembolik bir anlam

[1333]Ertan Engin de Rasim Özdenören'in "Bir Kapının Önünde" hikâyesinde öznenin benliğini esir almış olan muhayyel kadının geçmişte yaşadığı tecrübelerinin toplamından oluşan bir imaj, ya da bir şahıs olduğunu ifade etmiştir. Bkz. Ertan Engin, *1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Tasavvuf*, Palet Yayınları, Konya 2015, s. 91-92.
[1334]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 13-14.

taşıdığını vurgular. Hikâyede kadınla bütünleşen bir sembol olarak "yılan derisi", halk inanışlarında devinim hâlinde yeniden doğuşu ve ölümsüzlüğü çağrıştıran bir unsurdur.[1335] Tasavvufta ise yılan, tıpkı kadın gibi nefsi temsil eden sembollerden biridir.[1336] Hikâyede imgesel kadının "yılanın ölü derisinden" çıkıp gelmesinin bu anlamda nefsin ölümsüzlüğünü çağrıştırdığı düşünülebilir.

Hikâyede anıştırma yöntemiyle oluşturulan metinlerarasılık örneklerinden birini de "emanet olmak" kavramı oluşturur. Annesine kızarak kapıyı sertçe örtüp evden çıkan hikâye kişisinin zihninden geçen "Anam *onun* emaneti değil miydi? Evimin kedisi, köpeği bile *onun* emaneti değil miydi?"[1337] düşüncesi, Hz. Muhammed (s.a.v)'in Veda Hutbesi'nde dile getirdiği şu cümleyi çağrıştırır: "Siz kadınları Allah'ın emaneti olarak aldınız..."[1338] Hikâye kişisi, İslam ahlâkıyla çevresindeki tüm canlıların kendine Tanrı'nın emaneti olduğunu hatırlar. Bu anlamda hikâyede önemli tasavvufî unsurlardan birinin de "ev" olduğu düşünülebilir. Adından başlayarak "kapıda olmak", "eşikte olmak" çağrışımlarıyla derinleşen eserde "kapı" kavramı, tarikat ve ev olmak üzere iki ayrı düzlemi ifade eder. Tarikat kapısından giren hikâye kişisi için ev de olgunlaşma mertebesinde önemli bir kapı/eşiktir. Ayrıca hikâye kişisinin duygu durumunu bildiren "unutulmuş birçok şey vardı ağlamasını gerektiren" cümlesi de Tanrı korkusu ve bağışlanma ümidiyle ağlamanın önemi hakkındaki hadis-i şerifleri çağrıştırmaktadır.

"Okaliptüs" hikâyesinde dinî-tasavvufî metinlerarasılık "kadın" ve "kumsala ulaşma" izlekleri etrafında gelişen sembolik anlamlar vasıtasıyla kurgulanır. Tasavvuf yoluna giren öznenin önünde engel olan "kadın", nefsin arzu ve isteklerini çağrıştırır. Kadının cinsellik yönüyle ön plana çıkması bu çağrışımı destekler. Hikâyede soyut-simgesel bir mekân olarak "ada", anlatıcı öznenin kadına ulaşmaya çabaladığı ütopik nitelikteki bir mekândır. Kadına ulaşmak için geçilmesi gereken çetin yol ise seyr-i sülûk yolundaki sâlikin imtihanını anımsatır niteliktedir:

> "Adanın kıyılarını örenler, yıkık taşlar, süngerimsi granitler.. diz üstü yürüyerek, sürünerek bütün bunları da geçmek gerekiyordu. Denize tutunarak yürümeyi bilmek de. Değilse, tohumlardan oluşmuş kumsala ulaşamazdınız. Dizlerinizin, böğürlerinizin, ciğerlerinizin kanamasını göze

[1335]Medine Sivri, Canan Akbaba, "Dünya Mitlerinde Yılan", *Folklor Edebiyat,* C. 24, S. 96, 2018/4, s. 57.
[1336]Schimmel, nefsin yılana dönüşümünün eski halk inançlarını çağrıştırdığını ancak Musa'nın asaya dönüştürdüğü yılan gibi nefis yılanının da yararlı bir değneğe dönüştürülebilir olduğunu ifade etmiş ve bununla birlikte manevî şeyhin gücünün yılanı kör edebileceği düşüncesinin halk inanışında daha yaygın olduğunu tespit etmiştir. Bkz. Annemarie Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, (çev. Ergun Kocabıyık), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2012, s. 129-130.
[1337]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 18.
[1338]Bünyamin Erul, "Vedâ Hutbesi", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 42, TDV Yayınları, İstanbul 2012, s. 592.

alacaktınız. Sevgilinin sizi çağıran sesini duymak, o sese ulaşmak istiyorduysanız bütün bunları yapacaktınız, öyle gerekiyordu."[1339]

Hikâye kişisinin şehvet duygularıyla ulaşmaya çalıştığı kadın karşısında aşması gereken yolun çetin oluşu insan-ı kâmil mertebesine ulaşma arzusuyla girdiği tarikat yolunda zahirî ve batınî imtihanlardan geçen müridin durumunu çağrıştırır. Her ne kadar ulaşma arzusu şehvet hislerinin yöneltildiği bir kadın olsa da anlatıcı öznenin arzu nesnesine ulaşmak için geçmesi gereken yolları ifade biçimi, tasavvufî çağrışımları beraberinde getirir. Arzuladığı bedenin "dünyalık" olduğunun farkında olan öznenin bu farkındalığı dile getiriş biçimi de izlekler etrafında kurgulanan anıştırma yöntemiyle oluşturulmuş bir metinlerarasılığı işaret eder:

"Ah, dünyalık bir gövdeydi bu; kuşkuya, yalana yer verme artık. Üzülüyorsun, doğru. Kemiklerin çatırdıyor ağırlığı olmayan yüklerin altında. Tevillere kaçıyorum, tevillere kaçmaktan üzülüyorum. Ve bir şeyleri karıştırıyorum: şimdi hangimiz ben'iz, sen mi, ben mi? Hangimiz hangimizde yitmişiz? Özgürlüğümü yitirdiğim yalan. Sana hep bir kulaç uzakta kalışım yalan. Sen bir köprünün üstünde koyun sürülerini ötegeçeye sağlıcakla ulaştırırken, büyük çoban önde ve sen arkada kalanları devşirmeye çalışırken, ben o arkada kalanların arasındaydım. Sen, o melek yüzlü kadını görüyordun, onu ben de görüyordum. Boynumdaki çıngırağı çıngırdatarak onların arasında arkalarından koşuyordum, kimizaman kendimi kara, uyuz bir köpek olarak düşünerek. Salyalarımın aktığını duyumsuyordum. Sen gelip yanıma uzanmışsın. Gülümsüyorsun. Ayparçası olarak tanımlanan yüzüne bakmaya doyamıyorum. Sen yanımdayken seni düşünerek sana ulaşmaya çabalıyorum Efendim. Nerdesin?"[1340]

Anlatıcı öznenin şiirsel bir söylemle benliğinin benliğinde yitmiş olduğunu ifade ettiği şahıs, mürşid-i kâmili temsil eder. Kadına yöneltilen yoğun arzu ve sevgi durumunun "dünyalık gövde"den manevî bir varlığa doğru yön değiştirdiği görülmektedir. "Şimdi hangimiz ben'iz..." cümlesiyle vahdet-i vücûd nazariyesini hatırlatan anlatıcı öznenin aynı söylemle Hallac-ı Mansur ve Leyla ile Mencun'a dair rivayetleri de çağrıştırdığı görülmektedir. "Köprü", dünya ve ahiret arasındaki yol/tasavvuf yolu, "büyük çoban", mürşid-i kâmilin önünde oluşuyla Tanrı'yı, çıngırak ile simgelenen "koyun/sürü", Tanrı'nın ve mürşidin ardından giden kulu/müridi, "kara uyuz köpek" nefsi ve "ay parçası yüz" ise mürşid-i kâmili simgeleyen/çağrıştıran izleklerdir.[1341] Bu anlamda hikâye kişisi, mürşid-i kâmilin istikamete yöneltmeye çalıştığı

[1339]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 22.
[1340]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 24.
[1341]Didem Deliklitaş, "Okaliptüs" hikâyesinde öznenin arzuladığı bedenin "dünyalık" oluşu etrafındaki söylemlerini seven-sevilen diyaloğu bağlamında ele almış ve şu cümlelerle açıklar: *Okaliptüs* adlı bu hikâyede, 'seven'in 'sevilen'le olan diyaloğunun daha farklı bir ifadeyle ele alındığını görmekteyiz. Burada, 'sevilen'den kasıt; 'peygamber'dir. "Çoban"; sürü halinde amaçsız ve birbirinden ayrı durumdaki insanları, belirli bir amaç etrafında birleştiren ve yol

mürittir. Tasavvuf yolunda ilerlemeye çalışan müridin kendini kimi zaman kara uyuz bir köpek olarak düşünmesi, nefsine yenik düşüşünü işaret eder. Soyut bir kurguyla oluşturulan hikâyenin temel anlam noktasını ise "Sen yanımdayken seni düşünerek sana ulaşmaya çabalıyordum Efendim" cümlesi oluşturur. Bu cümle, hikâyenin râbıta durumundaki müridin zihninde oluşan görüntülerin ve duyguların bir kesiti olduğunu işaret eder. Ertan Engin'in de belirttiği gibi "Okaliptüs", "Bir Kapının Önünde" hikâyesiyle kişilerinin râbıta kurmaları ve râbıta hâlinde kadın imgesiyle ön plana çıkan nefs nedeniyle görülmesi arzulanan kişiyi görememeleri/irtibat kuramamaları gibi ortak temalar yönünden benzerlik göstermektedir.[1342]

"İçi ve Dışı" hikâyesinde dinî-tasavvufî metinlerarasılık, hikâye kişisinin "kendi olma" ve "kendinden ayrılma" hususundaki düşünceleri vasıtasıyla ön plana çıkar. Bahtiyar Aslan, öznenin arayışının "aramakla bulunmaz ama bulanlar arayanlardır" tasavvufî düsturuyla bütünleştiğini ifade eder.[1343] Nereye gideceğini bilmeyen, her mola yerinde otobüs değiştirerek menzilsiz yolculuklar yapan hikâye kişisinin yaşadığı benlik sorunsalı, İbnü'l-Arabî'nin "ayna metaforu"[1344] etrafında açıkladığı Tanrı-insan ilişkisini çağrıştırır:

> "O sıralarda ben kendim miyim, değil miyim, sorusunu taşıyordu kafasında. Diyordu ki, ben kendimsem, benim benden ayrılmam, benim benden kaçmam mümkün olmamalı: ama ben kendim değilsem, ben kendimden kaçıp kurtulabilirim. [...] İnsan kendisinin tanrısı olabilir miydi? Böyle bir fikir mümkün müydü? Böyle bir şey mümkünse, büyüklerden birinin değindiği gibi O'nun özdeşi olmak ve ona ayna olmak da mümkün olurdu. Ama bu mümkün müydü? O, hem kendi kendisi olup hem de kendine ayna olabilir miydi? Eğer kendinden kaçabilirse, bunu mümkün kılabilirse, kendine ayna olmayı da başarabilirdir. Öyleyse yola koyulmalıydı."[1345]

Hikâye kişisinin "ben olmak" ve "ayna olmak" hakkındaki düşünceleri Arabî'nin Tanrı-insan yaklaşımını anımsatır. Arabî, Tanrı'nın varlıkların zahirî ve batınî anlamda "aynı" yani aynası olduğunu, varlıklara verilen isimlerin de Tanrı'nın

---

gösteren bir rehber konumundaki peygamberi, "koyun"; dağınık hâlde amaçsız yaşayan ve kendilerini bir araya getirecek olan bir rehber arayan insanları, "köpek" ise; insanların rehbere itaat etmesini engelleyen nefsini, sembolize etmektedir. Yine metinde geçen "ay parçası" ve "Efendim" ifadeleri; Hz. Muhammed (sav.) için kullanılan ifadelerdir. Yazar, insanın tasavvufi anlamdaki arayışına dinî bir nitelik de kazandırarak, bireyi gerçek manada ilahî aşka vâsıl etmektedir." Bkz. Didem Deliklitaş, *Rasim Özdenören'de İnsan,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2008, s. 120-121.

[1342]Ertan Engin, *1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Tasavvuf*, Palet Yayıncılık, Konya 2015, s. 92.

[1343]Bahtiyar Aslan, "Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde İnsanın Kendini İdrak Biçimleri", *Rasim Özdenören'e Armağan,* Değişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 39.

[1344]İbnü'l-Arabî'nin "ayna metaforu" ve "insan düşüncesi" hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Ögke, "İbnü'l-Arabî'nin *Füsûsu'l-Hikem*'inde Ayna Metaforu", *Tasavvuf*, İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2, S. 23, 2009, s. 75-89., Zafer Erginli, "İbn Arabî'ye Göre Hz. Âdem'de Temel İnsan Nitelikleri", *Tasavvuf*, İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-1, S. 21, 2008, s. 161-197.

[1345]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 27.

isimlendirilmesinden başka bir şey olmadığını ifade eder.[1346] Hikâye kişisi, "kendinden" kaçarak kendine "ayna" olmak istemektedir. Bu düşünce, İbnü'l-Arabî'nin insan ve Tanrı ekseninde açıklamış olduğu ayna metaforunun kurgusal karakterin kendi benliğine yönelttiği bakış açısıyla irdelendiğini gösterir niteliktedir. İnsanın Tanrı'nın varlığına kendi varlığı sayesinde hükmettiğini ifade eden Arabî, Tanrı-insan ilişkisini şu cümlelerle açıklar:

> "Hakkı kendimiz vasıtasıyla ve kendimizden bildiğimize göre, kendimizle ilişkilendirdiğimiz her şeyi O'nunla ilişkilendirdik. Tercümanların diliyle ilahi haberler bunu bize bildirmiştir. Böyle olunca Hak kendisini bize göre nitelemiştir. Bu nedenle biz O'nu görürken kendimizi görürüz. Hak da bizi görürken kendini görür."[1347]

Arabî'nin insan ve Tanrı'nın birbirlerine ayna olmaları hususundaki düşünceleri, kaynağını vahdet-i vücûd nazariyesinden alır. Her varlığın yegâne kaynağının Tanrı olması, bu diyalektiğin temelini oluşturur.[1348] "İçi ve Dışı" hikâyesinde öznenin "Tanrı", "insan" ve "ayna olmak" kavramı etrafındaki düşünceleri de Arabî'nin düşünce sistemiyle benzeşim göstermektedir. Nitekim, öznenin "büyüklerden biri" diyerek bir başkasına ait olduğunu ifade ettiği düşünce de İbnü'l-Arabî'nin *Füsûsu'l-Hikem* ve *Fütuhât-ı Mekkiye* adlı eserlerinde açıkladığı Tanrı-insan diyalektiğinin özünü oluşturan düşünceyi yansıtmaktadır. Hikâye kişisi Arabî'nin görüşünü öncel metinden/metinlerden alıntılama yapmadan düşünce odaklı bir özetleme tekniğiyle ifade etmiştir.

"Ansızın Yola Çıkmak" hikâyesinde, eski nişanlısı Zeynep'e ve kendine, annesinin hastalandığına dair gönderdiği telgraf nedeniyle yola koyulan Ahmet'in, yıllar sonra bir araya geldiği sevgiliye bakış açısı anıştırma yöntemiyle kurgulanan metinlerarasılığı oluşturur. Üç yıl sonra tekrar bir araya geldiği Zeynep'in sorgulamaları karşısında Ahmet'in açıklaması dinî-tasavvufî bakış açısının yanı sıra Leyla ile Mecnun mesnevîlerini çağrıştırır:

> "'Bilmiyorum, [...] bazen karıştırıyorum: sen mi bensin, ben mi senim, ne bileyim?' [...] 'Zaten ben hiç bir zaman bilemedim, senden ne kadar ayrı kaldım, seninle ne kadar yakın durduk, bunlar hep meçhulüm oldu benim. Sana da öyle gelmedi mi gelmiyor mu?'
>
> 'O kadar çok doğru var ki, dedi Zeynep, hangisinin hangisi olduğunu artık şaşırıyorum.'

[1346]İbnü'l-Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, (Çeviri ve Şerh: Ekrem Demirli), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 75.
[1347]İbnü'l-Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, (Çeviri ve Şerh: Ekrem Demirli), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 29.
[1348]Tanrı'nın tüm yaratılmışlarda "zuhur" ettiği düşüncesi, dinî-tasavvufî kaynakların yanı sıra birçok edebî eserde de vurgulanmıştır. Fuzûlî de şu beyitinde Tanrı'nın, eşyada ve yaratılmış olan tüm mahlukatta vücut bulduğunu ifade eder: "Ey vücûd-ı kâmilün esrâr-ı hikmet masdarı / Masdarı zâtun olan eşya sıfâtun mazharı" (Ey sen ki, kemâl hâlindeki varlığın, hikmet sırlarının südur ettiği, meydana çıktığı yerdir. Zâtından vücuda gelen eşya, madde âlemi senin sıfatlarının zuhur ettiği yerdir.) Bkz. Ali Nihat Tarlan, *Fuzûlî Divanı Şerhi,* Akçağ Yayınları, Ankara 2013, s. 614.

> ‘Öyleyse susalım, dedi Ahmet, bak burası suskunluk odası!’ Geriye çekilerek kapıdan içeriyi işaret etti: ‘Burada susmayı deneyelim’ dedi bir daha.”[1349]

Hikâye kişisinin benliğini sevilenin benliğiyle bütünleştirmesi, tasavvufî düşüncenin vahdet-i vücut nazariyesini anımsatır. Bu anlamda sevgi, iki insanı kesretten vahdete yöneltici vasfıyla tasavvufî bir boyut kazanır. Ahmet’in Zeynep’i “suskunluk odası”na çağırması ise geçmiş zamandaki âlimler ve gönül ehillerinin söz olmadan manevî hâl diliyle gerçekleştirdikleri muhabbetleri çağrıştırır.

“İki Leyla” hikâyesinde işsizlikten bunalan, girdiği hiçbir işten memnun olmayan tasavvufa bağlanmış bir gencin günlük hayatta yaşadığı birtakım olaylara bakış açısı, tasavvufî öğretilerin izleklerini taşımaktadır. “Mürşidin himmetine sığınmak”, “kimsenin kalbini kırmamak”, “musibet ve sıkıntılara katlanmak” düşünceleri, kurgusal öznenin “kabul etmek” kavramı etrafında şekillenen sûfî bakış açısını gösterir. Hikâyede dinî-tasavvufî çağrışımlardan birini “mecâzî aşk ile hakîki aşk arasında kalışa bir gönderme”[1350] sayılabilecek olan, “...önünde artık iki tane Leyla duruyordu, biri o olan Leyla, biri de öteki Leyla”[1351] cümlesi oluşturur.

“Mum” hikâyesinde dinî tasavvufî metinlerarasılık “yol” ve “rehberlik” kavramları etrafında belirginleşir. Sembolik bir anlama sahip olan bir binaya giren öznenin yolunu buluşu ve yol düşüncesi de sembolik çağrışımlar içerir:

> “Yolunun bir yerinde, eski dostlarından kimilerinin de bu binada yaşıyor olduğunu, üstelik kendisinden çok daha önce oraya girmiş bulunduğu ortaya çıktı. İşte bu eski, kıdemli bina yerlileri ona rehber oldu. Bir başına olsa, bu, yolunu bulmakta imkânsızlıkla karşılaşması mukadder olan lâbirentte, dostlarını yardımı ve rehberliğiyle nereye yönelmesi gerektiğini anladı. Aslında yol diye düşündüğü şeyin hiç de önceden tasarlanmış bir yol olmadığını ayrımsamıştı. Ama mesafeleri kat ettikçe yolun bir tekkeye çıkması gerekiyormuş duygusuna kapılıyordu. Ve sonunda işte önsezileri onu yanıltmadı ve binaya bağlı, fakat onun terası gibi duran bir yerde konuşlanmış olan tekkeye ulaştı.”[1352]

“Saçma” olarak nitelendirilen binada yol alan hikâye kişisinin birçok yol arasında yolunu kaybetmesinin mukadder oluşu ve yolunu bulmasında dostların rehberliğine başvuruşu, yol kavramının eserde sembolik bir unsur olarak kullanıldığını gösterir. Ertan Engin, “Mum” hikâyesinde yol ve rehber izleklerine dikkati çeker ve “bina” metaforunun özde insan için dünya hayatında yönelebilecek sayısız yolu işaret ettiğini, gidilecek doğru

[1349]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 37-38.
[1350]Ertan Engin, *1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Tasavvuf,* Palet Yayınları, Konya 2015, s. 93-94.
[1351]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 42.
[1352]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 44-45.

yolun bulunmasında ise ehil kişilerin öneminin vurgulandığını ifade ederek *Mantıku't Tayr*'dan alıntıladığı şu pasajla hikâyenin temel düşünce yapısını doğrular:

> "Eğer pirin olmadan tek başına yolda oturursan hiçbir yere varamazsın. Yolu tek başına aşmaya ve körler gibi bu denize girmeye kalkışma, yola pir gerek."[1353]

Engin'in de ifade ettiği gibi "Mum" hikâyesinde "yol", "yolculuk" ve "rehber" kavramları, tasavvufî düşünceye yönelik izlekleri oluşturur. Hikâye kişisinin elindeki mumu yakacak bir ateş arayışında olması da tasavvufî aydınlanma arayışının sembolik bir ifadesidir.

"Tuhaf Şeyler"[1354] hikâyesinde kurgusal öznenin "ölüm" kavramı etrafında değerlendirdiği giyim kuşam ve benlikten kurtularak Tanrı'ya yönelme düşünceleri, Hz. Muhammed (s.a.v)'in "Ölüm gelip çatmadan evvel (şehvanî ve nefsanî hislerinizi terk etmek suretiyle bir nevi) ölünüz"[1355] hadis-i şerifini çağrıştırır niteliktedir. Hikâye kişisi dış görünümüyle nefsinin aruzlarını bastırmak istediği gibi, benliğinden kurtulup manevî ölümü yaşama arzusuna bürünerek de Hz. Muhammed (s.a.v)'ın hadis-i şerifinin uygulayıcısı olma konumuna geçer.

"Boyalı Ölü" hikâyesinde anıştırma yöntemiyle yapılan dinî-tasavvufî metinlerarasılık, hikâye kişisinin kendinden geçiş sürecinde zihninde canlanan görüntüler vasıtasıyla ön plana çıkar. Rüya atmosferiyle iç içe geçmiş olan bu görüntüler, taşıdığı izleklerle dinî tasavvufî çağrışımlara açık olduğu gibi Hârut ile Mârut hakkındaki rivayete dayalı anlatıları da hatırlatır:

> "Kendini alabildiğine yalnız, bırakılmış, baygın hissediyordu. Dünya tekerleği Babil Kulesinin spiral yokuşunu tırmanıp duruyordu. O kadın biçimlendi gözünün önünde. Yokuşun yukarılarında duruyordu. Serap gibiydi. Her defasında yaklaştım, işte tutacağım, diye elini uzattığında, elinin boşluğa düştüğünü duyumsayarak irkiliyordu. Sonra kadının o uzun, at kılına benzeyen saçlarından yapılmış bir kamçı beliriyordu, ak, saydam bir avucun içinde. Ona bakıyor, o avucun sahibi olan yüzü seçmeye çalışıyor ama bunu asla başaramıyor, öyleyken el, havaya kalkıyor, kamçı Kule'nin boşluğundan göğün sonsuzluğuna doğru savruluyor ve toparlanarak sırtında, yüzünde, gövdesinin her bir yerinde şaklıyordu."[1356]

Rasim Özdenören'in dinî-tasavvufî içerikli hikâyelerin çoğunda olduğu gibi "Boyalı Ölü" hikâyesinde de nefsin terbiye edilmesi/insanın tasavvuf yolunda

[1353]Ertan Engin, *1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Tasavvuf,* Palet Yayınları, Konya 2015, s. 94.
[1354]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 47-51.
[1355]İsmâil b. Muhammed el-Aclunî, *Keşfü'l-ḫafâ*, (nşr. Ahmed el-Kalâş), C. 2, Beyrut 1985, s. 291.
[1356]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 57.

nefsiylemücadele etmesi, mürşit tarafından kullanılan kadın saçından örülmüş kırbaç motifiyle ifade edilir. Hikâyede anıştırma yöntemiyle yapılan metinlerarasılık, Babil Kulesi ve kadın sembolü etrafında belirginleşir. Hikâye kişisinin kendini Babil Kulesi'nde görmesi ve ulaşılmaz bir kadına ulaşmaya çalışması, Hârut ile Mârut kıssasını çağrıştırır. Kur'ân-ı Kerîm'de ve hadis-i şeriflerde kıssaya dair ayrıntılı bilgi bulunmamakla birlikte Bakara Sûresi'nin 102. âyetinde Hârut ile Mârut'un Bâbil'de yaşadıkları bildirilmiştir.[1357] Hikâye kişisinin rüya/trans hâlindeyken bulunduğu mekân ve gerçekleştirdiği eylemler, kıssanın İsrâiliyat kaynaklı varyantlarını çağrıştırmaktadır. Hikâyenin Hz. Ali (r.a.)'ye atfedilen bir rivayetine göre Zühre/Enahîd, Hârut ile Mârut'tan semaya çıkmanın sırrını öğrenmiş ve yıldıza dönüşmüştür.[1358] Hikâyede de kadın figürü, ulaşılmazlığı ve yukarıda duruşuyla Zühre'yi hatırlatır. Hikâye kişisinin kadın saçından yapılmış bir kırbaçla Babil Kulesi'nde kırbaçlanması ise Hârut ile Mârut'un kıyamete kadar saçlarından baş aşağı asılmak suretiyle cezalandırıldıklarını belirtilen İsrâiliyat rivayetlerini çağrıştırır.[1359]

"Yırtılma" hikâyesinde metinlerarasılık, hikâye kişisinin rüyada/cezbe hâlinde yaşadığı birtakım olaylar vasıtasıyla dinî-tasavvufî metinlerin çağrışımlarıyla kurgulanır. Kabirde başlayan hikâye, kabir azabı, hesap günü, amel defteri, kıyamet alametleri gibi birçok dinî-tasavvufî unsurun iç içeliğinden oluşmaktadır. Hikâyede kefenin yırtılışıyla başlayan "hesap günü" ve "amel defteri"nin yazılışı, Kur'ân-ı Kerîm ayetlerinin modern metinde pastiş yöntemiyle kullanıldığını göstermekte, ayetlerle bildirilen olayların ve eylemlerin kurgusal dönüştürümle yeni bir anlam dairesinde ifade edildiğini işaret etmektedir:

> "Kefen bembeyazdı, nerdeyse gözleri kamaştıracak denli de parlak. Kefenin en beyaz yerinden bir yırtılma sesi duyuldu: yırtılmıştı. Gıcırtıya benzeyen gürültü bu kez anlaşılabilir bir düzene kavuştu: 'Yaz!' diye buyruldu. [...] 'Yaz!' diye buyuran sese karşılık, cılız, mecalsiz, ürkek ve titrek bir karşıkoyuş hırıltısı işitildi: 'Ben yazmasını bilmem.' [...] 'Ben yazmasını bilmem' diyen cılız sesin itirazından önce, gökgürlemesi gibi duyulan buyruk her yandan işitilmişti bile: 'İşte bunun üzerine

[1357]"Süleyman'ın hükümranlığı hakkında şeytanların (ve şeytan tıynetli insanların) uydurdukları yalanların ardına düştüler. Oysa Süleyman (büyü yaparak) küfre girmedi. Fakat Şeytanlar, insanlara sihri ve (özellikle) Babil'deki Hârût ve Mârût adlı iki meleğe ilham edilen (sihr)i öğretmek suretiyle küfre girdiler. Hâlbuki o iki melek, 'Biz ancak imtihan için gönderilmiş birer meleğiz. (Sihri caiz görüp de) sakın küfre girme' demedikçe, kimseye (sihir) öğretmiyorlardı. Böylece (insanlar) onlardan kişi ile karısını birbirinden ayıracakları sihri öğreniyorlardı. Hâlbuki onlar, Allah'ın izni olmadıkça o sihirle hiç kimseye zarar veremezlerdi. (Onlar böyle yaparak) kendilerine zarar veren, fayda getirmeyen şeyleri öğreniyorlardı. Andolsun, onu satın alanın ahirette bir nasibi olmadığını biliyorlardı. Kendilerini karşılığında sattıkları şey ne kötüdür! Keşke bilselerdi!" Bkz. *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Bakara Sûresi", 102., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 20-21.

[1358]Kürşat Demirci, "Hârut ve Mârut", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 16, TDV Yayınları, İstanbul 1997, s. 263.

[1359]Kürşat Demirci, "Hârut ve Mârut", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 16, TDV Yayınları, İstanbul 1997, s. 263.

yaz!' Kefenin beyaz ve parlak yerinden yırtılmış bir parça, bir yüze doğru fırlatılmıştı. Kefenin geri kalan kısmı kanlı ve çamurluydu."[1360]

Ölüye amelini kefen parçasına yazmasının emredilişi ve bu emir karşısında ölünün söylemleri Hz. Muhammed (s.a.v)'in vahiy meleği karşısındaki durumunu çağrıştırır. Kefen yırtıldıktan sonra ölü tarafından duyulan "Yaz!" emri, hikâyede Alâk Sûresi'nin ilk beş ayetinin pastiş yöntemiyle kullanıldığını gösterir:

"Yaratan Rabbinin adıyla oku! O, insanı 'alak'dan yarattı."[1361]

"Oku! Senin Rabbin en cömert olandır."[1362]

"O, kalemle yazmayı öğretendir, insana bilmediğini öğretendir."[1363]

Cebrâil (a.s.) vasıtasıyla Hz. Muhammed (s.a.v)'e bildirilen "Oku!" vahyi, "Yırtılma" hikâyesinde "Yaz!" emrine dönüştürülür. Kur'ân-ı Kerîm'de Tanrı'nın Hz. Peygamber'e ilk vahyinin okumak olduğu görülmekteyken, hikâye kişisine yazmak emredilir.

Rasim Özdenören'in vahiy kaynaklı metni dönüştürmesinin temel amacını "ölüm" düşüncesinin şekillendirdiği söylenebilir. Bu anlamda pastiş kurgusunun hikâyedeki temel görevi, hayatta iken "okumak" emriyle yükümlü kılınan insanoğlunun -okumak kavramı, sadece kutsal kitabı okumakla sınırlı değildir; Tanrı'nın yeryüzündeki tecellisini her varlıkta kavramak, ilâhî kudreti idrak ve amel etmek gibi geniş bir anlam dairesine sahiptir- ölümden sonra "yazmakla" -yeryüzünde düşünce/eylem/söylem vasıtasıyla meydana getirdiği menfi ve müspet olan her şeyi olduğu gibi açıklamak- mükellef olduğunu bildirmektir. Hikâye kişisinin "Yaz!" emrine karşılık vermiş olduğu cevap da yine pastiş yöntemiyle kurgulanır. Hikâye kişisinin mezarda duyduğu "Yaz!" emri ve bu emir karşılığında vermiş olduğu cevaplar, Hz. Muhammed (s.a.v)'in ilk vahyi aldığı sırada Cebrâil (a.s) ile yaşadıklarına dair Hz. Âişe (r.a)'nin şu rivâyetini çağrıştırır:

"Nihâyet Resûlu'llâh *sâlla'llâhu aleyhi ve sellem*'e birgün Ğâr-ı Hırâ'da bulunduğu sırada (emr-i) Hak (yâni vahiy) geldi. Şöyle ki Ona Melek gelip ['İkra'] yâni 'Oku' dedi. O da *'Ben okumak bilmem'* cevabını verdi. Zât-ı Akdesi Risâlet-Penâhî buyurur ki o zaman Melek beni alıp tâkatim

[1360]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 59-60.
[1361]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Alâk Sûresi", 1., 2., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 692.
[1362]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Alâk Sûresi", 3., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 20-21.
[1363]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Alâk Sûresi", 4., 5., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 20-21.

kesilinceye kadar sıkıştırdı. Sonra beni bırakıp yine [‘İkra’] dedi. Ben de ona *‘Okumak bilmem’* dedim.”[1364]

Rivâyet ve Kur’ân-ı Kerîm âyetleri dikkate alındığında Rasim Özdenören’in “Yırtılma” hikâyesinde öncel metinleri benöyküsel dönüşüm yöntemiyle tekrar kurguladığı görülmektedir.

“Yırtılma” hikâyesinde anıştırma yöntemiyle yapılan metinlerarasılık örneklerinden birini de kıyamet günü görüntüleri oluşturmaktadır. Kıyamet günü ve kabir azabı izleklerinin iç içe görüntüler hâlinde yansıtıldığı hikâyede anıştırma yöntemiyle yapılan metinlerarasılığın temel kaynağını Kur’ân-ı Kerîm’in kıyamet gününe dair ayetleri oluşturur. Hikâyede kıyamet alametlerinin ilk izleği, yeryüzündeki hiçbir canlıya benzemeyen yeraltı yaratıklarıdır:

> “Bu arada toprağı dişleriyle yaran iki yaratık belirdi. Onları tanımayanlara görünüşleri korkutucu görünebilirdi. Beyaz, karşıkonulmaz dişleriyle toprağı habire yarıyorlar, bir yere ulaşmaya çalışıyorlardı. Yeryüzü yaratıklarından herhangi birine benzetilmeleri mümkün değildi. Bakışlarından uzun alevler fışkırıyor, alevler toprağı ve kayayı delip geçiyordu. Dilleri ok gibiydi. Soluyuşlarından da fırtınalar esiyordu.”[1365]

Hikâyede korkutucu özellikleriyle ön plana çıkan “iki yaratık”, Kur’ân-ı Kerîm’de “Ye’cüc ve Me’cüc” olarak anılan ve kıyamet gününe yakın bir zamanda ortaya çıkıp yeryüzünde bozgunculuk yapacakları bildirilen kavmi çağrıştırır.[1366] Bazı rivayetlere göre, Ye’cüc ve Me’cüc’ün kıyamet vakti geldiğinde dünyayı dağıtacakları ve yeryüzündeki bütün suları içerek Taberiye gölünü kurutacakları bildirilmiştir.[1367] “Yırtılma” hikâyesinde de sorgu-sual ve kabir azabı kesitlerinden sonra kıyamet sahneleri yansıtılırken denizin “susuz bir çöl”e dönüştüğü vurgulanır. Ayrıca hikâyedeki iki yaratığın tasvirleri bakımından da “Ye’cüc ve Me’cüc” kelimelerinin anlamlarını yansıtan özelliklere sahip oldukları söylenebilir.[1368] Hikâyede Kur’ân-ı Kerîm ayetlerini çağrıştıran kıyamet sahneleri ise şu cümlelerle yansıtılır:

[1364]Zeynü’d-din Ahmed b. Ahmed b. Abdi’l-Lâtîfi’z-Zebîdî, “Tecrîd’in Metni”, *Sahîh-i Buhârî Muhtasarı Tecrîd-i Sarîh Tercemesi*, C. 1, (çev. Ahmed Naim), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları: Başbakanlık Basımevi, Ankara 1976, s. 11.

[1365]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 59.

[1366]Kur’ân-ı Kerîm’de “Ye’cüc ve Me’cüc”den bahsedilen âyetler için bkz. *Kur’an-ı Kerim Meali*, “Kehf Sûresi” 94., “Enbiyâ Sûresi”, 96., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011.

[1367]İlyas Çelebi, “Ye’cûc ve Me’cûc”, *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 43, TDV İslam Merkezi Yayınları, İstanbul 2013, s. 374.

[1368]Ye’cüc ve Me’cüc kelimelerinin kökeni bakımından dilcilerin farklı görüşler öne sürdüğünü ifade eden Çelebi, kelimelerin Arapça kökenli olduğunu savunan görüşe göre Ye’cüc ve Me’cüc kelimelerini şöyle açıklar: “Ateş alevlenip durulmak; su tuzlu ve acı olmak; düşmana saldırmak, hızlı koşmak’ anlamlarındaki ‘ecc’, ‘ak kor haline gelmiş ateş, parlak nesne’ mânasına gelen ‘evc’ yahut ‘yayılmak, etrafa dağılmak’ anlamındaki ‘ycc’ ve ‘mcc’ köklerinden türediği, ayrıca ‘hızlı hareket eden, etrafa yayılan; ateş gibi yakıp yok eden kimse veya topluluk’

"'Heey, bu dağlara n'olmuş?'

'Hangi dağlara? Ne dağı?'

'Ben burayı terk ettiğimde Uhut Dağı ve Uhut Çölü buradaydı!'

'Şimdi mi yok olmuş diyorsun?'

'Elbette. Ben daha iki dakika önce buradaydım.'

[...]

'Ne acayip. Deniz? Deniz nerde? Şu susuz çöl benim denizim olmasın? Benim gökyüzüm? Deniz ve sema ve arz bir kâğıdın üstündeymiş gibi duruyor: aynı yüzeyde. Açıkla bana. Yoksa fıttırabilirim.'"[1369]

"Yırtılma" hikâyesinde, öznenin "cezbe hâli" olarak nitelenebilecek bilinçdışı bir durumdayken dağların yok olduğunu yer ve göğün birleştiğini görmesi, kıyamet gününde yaşanacaklarla ilgili birçok ayeti çağrıştırır. Hikâye kişisinin rüya/trans hâlindeyken gördükleri, Kur'ân-ı Kerîm'in şu ayetlerini hatırlatır:

"(Ey Muhammed!) Sana dağların (kıyamet günündeki) hâlini soruyorlar. De ki: 'Rabbim onları toz edip savuracak"[1370]

"Onların yerlerini dümdüz, boş bir alan hâlinde bırakacaktır"[1371]

Ayrıca kabir âleminde topuzlar savrulurken ıslıkların çalınması da İsrâfil (a.s)'ın kıyamet günü sûra üfleyecek olmasını anımsatır. Özne, rüya/trans hâlinde gördüğü kıyamet sahnelerine anlam veremeyerek yanında beliren başka birinden bu durumun açıklamasını ister. Öznenin aynı atmosferde olmasına rağmen gördüklerini görmeyen kişiyle kurduğu diyalogda kullandığı şu cümleler dikkat çekicidir:

"Bütün o görkemli kentlerim, benim kentlerim.. Ve görkemli Nil! Deli Fırat! Mahzun Dicle! [...] Onlar nerdeler?"[1372]

Bu söylemlerin Tevrat ayetleriyle anıştırma yöntemiyle yapılan bir metinlerarasılığı işaret ettiği düşünülebilir. Öznenin "benim kentlerim" diyerek kendine ait olduğunu ifade ettiği bölgeler, Tevrat'ın "Tekvin" bölümünde Tanrı tarafından İsrailoğullarına vaat edildiği belirtilen şu ayeti çağrıştırmaktadır:

---

mânalarında mecazen kullanıldığını belirtirler." Bkz. İlyas Çelebi, "Ye'cûc ve Me'cûc", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 43, TDV Yayınları, İstanbul 2013, s. 373.

[1369]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 61.

[1370]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Tâhâ Sûresi", 105., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 348.

[1371]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Tâhâ Sûresi", 106., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 348.

[1372]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 62.

> "O gün RAB Avram'la antlaşma yaparak ona şöyle dedi: 'Mısır Irmağı'ndan büyük Fırat Irmağı'na kadar uzanan bu toprakları, Kenliler'in, Kenizliler'in Kadmonlular'ın, Hititler'in, Perizliler'in, Refalılar'ın, Amorlular'ın, Kenanlılar'ın, Girgaşlılar'ın, Yevuslular'ın topraklarını senin soyuna vereceğim."[1373]

"Maske" hikâyesinde metinlerarasılık, anıştırma ve pastiş yöntemleriyle kurgulanmıştır. Maskelere bürünmüş insanlar arasında "her şeyde ve her canlıda efendini göreceksin" düsturuyla bir genç kızı arayan erkek öznenin karşısına çıkan yılan hakkındaki düşünceleri, Hz. Âdem (a.s) ve Hz. Havva'nın cennetten kovulma nedenlerine dair Tevrat kaynaklı kıssaları hatırlatır:

> "...kalabalığın arasında bir piton göründü. Sürünerek ona doğru geliyordu. Pitonun ağzında şeytan saklanmıştı. Pitonun dişlerinin arasından şeytanın sırıtışı seçilebiliyordu. Bu da mı bir maskeydi? Cennete giren şeytanın maskesi miydi yılan? Yoksa şeytan mı yılana maske olmuştu?"[1374]

Hikâyede şeytanın sembolleştirilmiş bir kimlik olarak yılan siluetine bürünmesi, Hz. Âdem (a.s) ve Hz. Havva'nın cennetten kovuluşuna neden olan yılanı çağrıştırmaktadır. Tevrat menşei olan kıssaya göre yabanî hayvanların en kurnazı olan yılan[1375] yasak meyvenin yenmesi hususunda Hz. Havva'ya vesvese verir[1376] ve cennetten kovulmalarına neden olur. Sembollerle örülü olan "Maske" hikâyesinde "yılan-şeytan" sembolünün Tevrat dışında Doğu rivayetlerinde de çeşitli varyantları bulunan dinî anlatılarla çağrışım benzerliği kurularak oluşturulduğu düşünülebilir.

"Maske" hikâyesinde anıştırma yöntemiyle kurgulanan metinlerarasılık örneğini erkek öznenin kalabalık arasında birden kendini yunusun karnında bulması oluşturur. Sembolik bir atmosferde bulunan hikâye kişisinin karşılaştığı görüntüler gibi balığın karnında olma durumu da metinlerarasılığı işaret eder. Erkek öznenin "yunusun karnında" bulunması ve kurtuluşu şu cümlelerle aktarılır:

> "Genç adam birdenbire silkindi, ben nerdeyim, diye sordu. 'Ben yunusun karnındayım' diye cevap verdi. Öyleyse bu karanlık yunusun karnındaki karanlıktı ve bilgisizliğin ve aymazlığın hem işareti, hem bedeliydi. Birden telaşlandı. Yunusun onu kusması gerekiyordu. 'Yunus kardeş' diye seslendi 'yunus kardeş, beni kussana!' Yunus onu kustu, çünkü yalvarmasına dayanamamıştı. Böylece o maskeli insanların arasında yürümeye başladı yeniden."[1377]

[1373] *Eski Antlaşma*, "Yaratılış", 15: 18-21., https://kutsal-kitap.net
[1374] Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 68.
[1375] *Eski Antlaşma*, "Yaratılış", 3: 1., https://kutsal-kitap.net
[1376] *Eski Antlaşma*, "Yaratılış", 3: 5., https://kutsal-kitap.net
[1377] Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 68.

Öznenin kendini balığın karnında bulması, Kur'ân-ı Kerîm ayetleriyle yapılan metinlerarasılığa işaret eder. Balığın karnında olma ve kurtulma durumu, Hz. Yunus (a.s) kıssasını anımsatır:

> "Böylece, Yûnus kendini kınayıp dururken balık onu yuttu."[1378]

> "Eğer o, Allah'ı tespih edip yüceltenlerden olmasaydı, mutlaka insanların diriltileceği güne kadar balığın karnında kalırdı."[1379]

> "Derken biz onu hasta bir hâlde sahile attık."[1380]

Rasim Özdenören, "Maske" hikâyesinde Hz. Yunus (a.s) kıssası ile anıştırma yöntemiyle metinlerarasılık kurgusu oluştururken bu kurguyu hikâyenin bütününe yaymayıp diğer metinlerarasılık unsurlarında olduğu gibi sembolik anlamları işaret eden bir kesit olarak kurgular. Yunusun karnında olma durumu, hikâyedeki tüm izlekler gibi yoğunlaştırıcı bir anlama sahiptir.

"Maske" hikâyesinde metinlerarasılığın bir örneğini de Hz. Muhammed (s.a.v)'in Miraç'a yükselişi sırasında Cebrâil (a.s) ile arasında geçen hadiseler oluşturur. Kur'ân-ı Kerîm ayetleriyle yapılan metinlerarasılığın hikâyedeki işlevi, sevgiliye kavuşamama durumunu ilâhî bir kaynakla belirgin kılmaktır:

> "Ve işte o sırada, o kaçınılmaz maskeyi -hayır, o maskenin sakladığı yüzü- gördü. Arkasından koşmaya başladı. Aralarında bir yay aralığı mesafe kalmıştı. Elini uzatıyor, kendini ileri doğru atıyor, ama bu mesafeyi yok etmeyi başaramıyordu."[1381]

Maske altında görülen yüz, sevgilinin yüzüdür. Kalabalıklar içinde aradığı yüzü bulan hikâye kişisinin o yüzün sahibine ulaşma çabası ise Miraç hadisesinde Cebrâil (a.s)'ın Hz. Muhammed (s.a.v) ile arasında olan mesafeyi çağrıştırır:

> "(Kur'an'ı) ona, üstün güçlere sahip, muhteşem görünümlü (Cebrail) öğretti. O, en yüksek ufukta bulunuyorken (aslî suretine girip) doğruldu."[1382]

> "Sonra (ona) yaklaştı derken sarkıp daha da yakın oldu."[1383]

[1378] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Sâffât Sûresi", 142., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 348.
[1379] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Sâffât Sûresi", 143., 144., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 348.
[1380] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Sâffât Sûresi", 145., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 498.
[1381] Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 68.
[1382] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Necm Sûresi", 5., 6., 7., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 586.
[1383] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Necm Sûresi", 8., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 586.

"(Peygambere olan mesafesi) iki yay aralığı kadar, yahut daha az oldu."[1384]

Rasim Özdenören, birkaç hikâyesinde olduğu gibi, "Maske" hikâyesinde de kurgusal karakterlerin sevgiliye kavuşma/kavuşamama durumunu Miraç hadisesine telmihle kurgular. Bu anlamda "kavuşma" arzusunun dinî-tasavvufî çağrışımlarla desteklendiği, beşerî arzu ile ilâhî arzu arasında benzeşim kurularak insanî duygunun yüceltildiği düşünülebilir.

"Maske" hikâyesinde genç kız ile hikâye kişisi arasında geçen diyalog, tasavvufî öğretinin vahdet-i vücûd nazariyesini çağrıştırır niteliktedir. Ertan Engin, bu diyaloğun İbnü'l-Arabî'nin varlık düşüncesini hatırlattığını ayrıca bu düşüncenin Eşrefoğlu Rûmî'nin bir gazelinde ve *Mesnevî*'de de benzer ifadelerle yer aldığını tespit eder.[1385] Engin'in de belirttiği gibi, "Maske" hikâyesindeki genç kız ile erkek özne arasında geçen diyalog, hem İbnü'l-Arabî'nin varlık düşüncesini hem de "ayna olma" düşüncesini hatırlatır:

"'Evet, ben benim!' dedi kız.

'Demek ki, sen bensin?'

'Evet, ben senim!' dedi kız.

'Sen osun!'

'Ben oyum!'

'Ben de oyum!'

'Öyleyse niye maskeni çıkarmıyorsun?' diye sordu kız.

'Ne maskesi?' dedi delikanlı 'benim maskem yok!'

Kız elini onun yüzüne uzattı, o yüzden bir şeyi yırtıp çıkarttı ve:

'Peki bu ne?' diye sordu. Elinde kendi yüzündeki maskenin bir eşi sarkıyordu. Şiddetle çektiği için parçalanmıştı.

Çıplak yüzleriyle birbirlerine baktılar. İkisi de kendini bir aynaya bakıyormuş sandı. Korktular ve gülümsediler."[1386]

Birbirlerinin varlığında tek bir varlığı gören hikâye kişilerinin bu durumu İbnü'l-Arabî insanın kendi varlığında Tanrı'nın varlığını, Tanrı'nın da kendi zatında insanı görmesi düşüncesiyle benzeşir. "Maske" hikâyesinde kişilerin birbirlerinde kendilerini görmeleri, Arabî'nin şu düşüncelerini çağrıştırır:

"Biz de kendimiz vasıtasıyla O'nun varlığına hükmettik. Hakkı hangi nitelikle nitelemişsek, biz o niteliğin kendisiydik! [...] Hakkı kendimiz vasıtasıyla ve kendimizden bildiğimize göre, kendimizle

[1384]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Necm Sûresi", 9., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 586.
[1385]Ertan Engin, *1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Tasavvuf*, Palet Yayınları, Konya 2015, s. 140-141.
[1386]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 69.

ilişkilendirdiğimiz her şeyi O'nunla ilişkilendirdik. [...] Böyle olunca Hak kendini bize göre nitelemiştir. Bu nedenle biz O'nu görürken kendimizi görürüz. Hak da bizi görürken kendini görür."[1387]

"Maske" hikâyesinin kurgusal özneleri ayna işlevi gören suretlerinde birbirlerinin varlıklarını görürler. Bu görüş, insanın salt olarak kendi benliğini başka bir benlikte görmesi/doğrulaması değildir; Arabî'nin Tanrı-insan ilişkisi dikkate alındığında, insan ile Tanrı arasında bir bağ olduğu gözlemlenmektedir. Varlık âleminin ilâhî kudretin yansıması olduğu görüşünden hareketle, "Maske" hikâyesinde de kişilerin birbirlerinin varlığında "O'nun" yani Tanrı'nın varlığını gördükleri/doğruladıkları sezilir. Hikâyedeki "birbirine ayna olmak", "O olmak" gibi izlekler de Arabî'nin insan ve Tanrı hakkındaki görüşlerini çağrıştırır niteliktedir.

"Ölü" hikâyesinde dinî-tasavvufî izlekler etrafında kurgulanan "yaşarken ölmek" düşüncesi, bedenî ölüm ve kıyamet izlekleriyle bütünleşir. Arayış içinde olan genç kızın bulmayı hedeflediği "tin" şu cümlelerle aktarılır:

"Aslında neyin ardına düşmüş olduğunu söylese onu süpürgeyle kovarlardı: kendi ölüsünü arıyordu. Gittiği her yerde o ölüyü görmek, onunla konuşmak, onun ölü olduğunu yüzüne vurmak, onun bir ölüden başka bir şey olmadığını onun yüzüne haykırmak istiyordu. [...] Tin'ini arıyordu, soyula soyula elde kalacak olan o son şeyi, o kendiliği olan şeyi.. onu arıyordu ve onu bulabilmesi için onun ölü olması gerektiği söylenmişti ona."[1388]

Öznenin kendi ölüsünü araması ve tine ulaşma çabası, nefsî anlamda ulaşabilecek en yüksek tasavvufî mertebeleri çağrıştırır. Ölü olduğunun bilincinde olursa diri olacağı ve diri olduğunda da ölümü yaşayacağı anlatılan genç kızın ölümün ulaşılabilecek en nihâi evre olduğunu düşünmesi de "ölmek" kavramının tasavvufî bakış açısıyla ele alındığını gösterir. Engin'in de ifade ettiği gibi, ölü olmayı istemek, "ölmeden önce ölmek" demektir.[1389]

"Çalılıkta Yanan Ateş" hikâyesinde birbirini çok seven bir çiftin genç kızın ailesi tarafından başkasıyla evlendirilmesi engeliyle karşılaşarak ilişkilerine son vermeleri, farklı insanlarla evlenmelerine rağmen birbirlerini hiç unutmayıp on yedi yıldan sonra tekrar bir araya gelmeleri anlatılır. "Kavuşmak" ve "aşk" ekseninde kurgulanan metinlerarasılık, kaynağını Kur'ân-ı Kerîm'den ve tasavvufî düşünceden alır. Kâmil Yeşil'in de belirttiği gibi adından başlayarak ilhamını kutsaldan alan hikâyede vahiy

[1387]İbnü'l-Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, (Çeviri ve Şerh: Ekrem Demirli), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 29.
[1388]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 85.
[1389]Ertan Engin, *1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Tasavvuf*, Palet Yayınları, Konya 2015, s. 95.

kaynaklı metinlerin bildirisi, modern hikâye kurgusuyla yeni bir anlam boyutu kazanır.[1390] İki sevgilinin yıllar sonra buluşması, Kur'ân-ı Kerîm'de bildirilen Hz. Musa (a.s) kıssasını çağrıştırır:

> "...yıllardır bana görün, diye yakaran o değil miydi, işte şimdi o da ona görünmüştü, öyleyse o ateşin üzerinde yürümeye hazırlanmalıydı, belki de hazırdı, belki de ondan: 'Sandaletlerini çıkart' demesini bekliyordu, onun yüzüne bakarak, fakat sözsüz, sessiz, kelimesiz: 'Bana görün! Güzelliğini göreyim! Güzelliğini görmek istiyorum!' diyen yakarışlarımı duyacağını biliyorum, dedi, o ela, o kızıl gözlere bakarak, o kızıl gözlerin ateşinde yalınayak yürümeye çalışarak.. ışık çalılıkların arasından görünüyordu, ondan bir tutam almalı, yolunu aydınlatmalıydı, ondan bir tutam alıp kalbinin içinde saklamalıydı, ondan bir tutam alıp sevgilinin ışığından sevgiliye sunabilmeliydi, madem çağrı gerçekleşmişti, bütün bunlar olmalıydı ve bunları yapabilmeliydi, birden düşündü: o zaten sandaletlerini çıkartmıştı, sırtında yalnızca beyaz harmanisi duruyor, ailesi, karısı ve çocukları artık yoktular, sevgili de her şeyi arkasında bırakmış olarak gelmişti ona, demek artık o da çıplaktı, bir başına kendisiydi, gene de sevgilinin: 'Öyleyse kalbine bak!' emrini işittiğinde korktu, kendinden geçti, çünkü kalbinde yıkılmaz gibi duran, ulu, görkemli bir dağ oturuyordu, kalbine bakmaya korkuyordu, ama buyruğa karşı koyamazdı, baktı: işte o anda oradaki o yıkılmaz gibi duran dağ parça parça oldu, yıkıldı, o yıkıntıdan yükselen toz duman içinde yitip eridi, gözlerden uzaklaştı, cezbeye düştü, titredi, kendinden geçti... 'Sen o'sun değil mi?' diye sordu. [...] ortalık geceydi daha, öyle olmasına rağmen çalılıktan görünen o bir topaklık ışığın aydınlığında yollarını seçebiliyorlardı.."[1391]

Kur'ân-ı Kerîm'de Hz. Musa (a.s) ve Tanrı arasında geçtiği bildirilen mucizevî olaylar, "Çalılıkta Yanan Ateş" hikâyesinde dönüşüme uğrayarak beşerî boyutta tekrar edilir. Hikâyede kutsalın yeniden canlandırılması, beşerî aşkın kaynağının ilâhî aşk olduğunu sezdirir. Yazar, kadim ve kutsal olanı modern kurguyla güncelleştirerek "aşk", "ateş", "kavuşma" kavramları ve beşerî duygular etrafında yeniden kurgular.[1392] Hikâyede iki sevgilinin ayrıldıktan sonra buluşmaları, Hz. Musa (a.s)'nın Tanrı'yı görmek isteyerek yakarışını çağrıştırır:

> "Mûsâ, belirlediğimiz yere (Tûr'a) gelip Rabbi de ona konuşunca, 'Rabbim! Bana (kendini) göster, sana bakayım' dedi. Allah da, 'Beni (dünyada) katiyen göremezsin. Fakat (şu) dağa bak, eğer o yerinde dururs sen de beni görebilirsin.' dedi. Rabbi, dağa tecelli edince onu darmadağın ediverdi. Mûsâ da baygın düştü. Ayılınca, 'Seni eksikliklerden uzak tutarım Allah'ım! Sana tövbe ettim. Ben inananların ilkiyim' dedi."[1393]

[1390]Kâmil Yeşil, "Geleneği Yenileyen Bir Yazar Olarak Rasim Özdenören ve 'Çalılıkta Yanan Ateş'i", *Dergâh*, C. XXVI, S. 308, Ekim 2015, s. 9.
[1391]Rasim Özdenören, *Toz,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 89-91.
[1392]Kâmil Yeşil, "Geleneği Yenileyen Bir Yazar Olarak Rasim Özdenören ve 'Çalılıkta Yanan Ateş'i", *Dergâh*, C. XXVI, S. 308, Ekim 2015, s. 9.
[1393]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "A'râf Sûresi", 143., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 181-182.

Yıllardır "bana görün" diye yakaran adamın sevdiği kadınla on yedi yıl sonra buluşması, Hz. Musa (a.s)'ın cemâlini görmek için Tanrı'ya yakarışını çağrıştırırken sevgilinin "Öyleyse kalbine bak" emriyle yüreğinde beliren dağın parçalanması da yine Hz. Musa (a.s) kıssasına yapılan bir telmihtir. Ayrıca erkek öznenin sevdiği kadının "Sandaletlerini çıkart" demesini beklemesi de yine Kur'ân-ı Kerîm'de bildirilen şu ayetleri hatırlatır:

> "Ateşin yanına varınca, ona şöyle seslenildi: 'Ey Mûsâ!'"[1394]

> "Şüphe yok ki, ben senin Rabbinim. Hemen ayakkabılarını çıkar. Çünkü sen mukaddes vadi Tuvâ'dasın."[1395]

"Çalılıkta Yanan Ateş" hikâyesinde aşk kutsal ateşi, sevgiliyle buluşulan mekân Tuvâ vadisini işaret eder. Erkek öznenin çalılıkların arasında ışık görmesi, ailesini ve çocuklarını ardında bırakarak sevgiliyle baş başa olması, Kur'ân-ı Kerîm'in şu ayetleriyle benzeşim gösterir:

> "Mûsâ, süreyi tamamlayıp ailesiyle yola çıkınca, Tûr tarafında bir ateş görmüş ve ailesine, 'Siz burada kalın, ben bir ateş gördüm, (oraya gidiyorum). Umarım oradan size bir haber ya da ısınmanız için ateşten bir kor getiririm' dedi."[1396]

> "Hani bir ateş görmüştü de ailesine, 'Siz burada kalın, ben bir ateş gördüm (oraya gidiyorum). Umarım ondan size bir kor ateş getiririm, yahut ateşin başında, yol gösterecek birini bulurum' demişti."[1397]

> "Mûsâ, ateşin yanına gelince, o mübarek yerdeki vadinin sağ tarafındaki ağaçtan şöyle seslenildi: 'Ey Mûsâ! Şüphesiz ben, evet, ben âlemlerin Rabbi olan Allah'ım."[1398]

Erkek özne de sevdiği kadına giderken ailesini arkasında bırakıp aşkı temsil eden "ateş"e yönelir. Bu yönelişin "çağrı" olarak nitelenmesi de aşkın kutsal buyrukla çağrışım benzerliği göstermesini sağlar. Hikâyede "ateş" izleği yön gösterici, aydınlatıcı işlevleriyle ilâhî tecelliyi temsil eder; ayrıca iki sevgiliyi birleştirici bir çağrı olma özelliğiyle Hz. Musa (a.s) ile Tanrı'nın buluşmasını sağlayan ilâhî mucizeye de bir telmih aracı olarak kullanılır.

[1394] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Tâhâ Sûresi", 11., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 340.
[1395] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Tâhâ Sûresi", 12., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 340.
[1396] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Kasas Sûresi", 29., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 428.
[1397] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Tâhâ Sûresi", 10., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 339-340.
[1398] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Kasas Sûresi", 30., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 428.

Hikâyede tasavvufî metinlerarasılık örneklerinden birini de çiftin söylemleri oluşturur. Kalbine bakan ve oradaki dağın yıkıldığını görerek cezbeye kapılan erkek öznenin "Sen o'sun değil mi?" suali ve kadının "Evet, benim, o'yum" cevabı hem şaşkınlık/özlem hem de tasavvufî bakış açısı olmak üzere iki ayrı anlam düzeyini işaret eder. Erkek özne, ilâhî tecelliye telmihte bulunularak açıklanan "görme" durumundan sonra Tanrısal bilişe ulaşır.

Hz. Âdem (a.s)'in yeryüzüne indirildikten sonra, kendisine verilen insanî özellikleri keşfedişinin hikâyesi olan "Düşüş"te anıştırma yöntemiyle yapılan dinî-tasavvufî metinlerarasılık Hz. Âdem (a.s) olduğu ifade edilmeyen öznenin Cebrâil (a.s) ile konuşması vasıtasıyla kurgulanır. Yeryüzüne indirilmenin şaşkınlığıyla her şeye büyük bir hayret ile yaklaşan özne, bir bedene, bedensel fonksiyonlara ve çeşitli ihtiyaçlara sahip olduğunu keşfeder. Öznenin bu ihtiyaçlar doğrultusunda harekete geçişi şu cümlelerle aktarılır:

> "Uyku nedir bilmiyordu. Karnındaki karıncalanmayı da o zaman duyumsadı. Canı yandı. Canı bir şeyler istiyordu. Ama neydi bu? Allahım bu ne biçim bir işti? Öbür taraftayken yaptığı gibi yapmayı denedi: yalvarmaktı bu. Yalvardı. Cebrail'i kaç zamandır görmediğini algıladı birden. Ölesiye onu görmek istedi. Ona soracakları vardı. Neyse ki, Cebrail de görünmekte gecikmedi. Ve ona, kendi hal diliyle seslendi: 'O karnında duyduğun, sana rahatsızlık veren karıncalanmanın adına açlık derler. İşte şurda buğday tohumu var. Onu ek ve onun meyvesiyle karnını doyur.' Öyle yaptı. Karnını doyurdu. Su içmeyi öğrendi. Ancak bu kez başka bir sıkıntı hissetti. Bu daha beter bir şeydi. Gene Cebrail'e müracaat etti. Cebrail, bu sıkıntının adına defi hacet dendiğini ona bildirdi. Ne yapacağını gösterdi. Öyle yaptı ve rahatladı."[1399]

Öznenin kendini keşfetmesi ve ihtiyaçlarını gidermek için Cebrâil (a.s) ile konuşması Hz. Âdem (a.s)'ın yeryüzüne indirilişini ve yaşamak için gerekli bilgiyi vahiy yoluyla öğrenişini çağrıştırır. İbn Abbas'a atfedilen bir rivayete göre, Cebrâil (a.s) Hz. Âdem (a.s)'e toprağa ekmesi için yedi buğday tanesi getirir ve Hz. Âdem (a.s)'a onları biçmeyi, ekmek yapmayı öğretir.[1400] Hikâye kişisinin ihtiyaçlarını keşfetmesi ve bu ihtiyaçları gidermek için rehber olarak Cebrâil (a.s) ile konuşması, Hz. Âdem (a.s) kıssasını çağrıştırır. Ayrıca hikâye kişisinin karnını doyurup uyuduktan sonra kadınını yanında bulamaması da Hz. Âdem (a.s) ile Hz. Havva'nın yeryüzünde farklı coğrafyalara indirildikleri ve Arafat'ta buluştuklarına dair rivayetleri hatırlatır.

[1399]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 114.
[1400]Ebü'l-Hasan İzzeddin Ali b. Muhammed b. Abdülkerim İbnü'l-Esir, *İslam Tarihi: el-kamil fi't-tarih tercümesi* (çev. Ahmet Ağırakça vd.), C. 1, Bahar Yayınları, İstanbul 1985, s. 35.

"Piknik" hikâyesinde metinlerarasılık, hikâye kişilerinin konuşmaları vasıtasıyla sağlanır. Kıssalar ve semboller vasıtasıyla yapılan metinlerarasılık, hikâyenin beşerî aşkın ötesinde ilâhî bir tecrübeyi işaret ettiğini gösterir. Erkek öznenin piknik yapılan mekânda yağmurdan korunmak için sığındığı "dam"da kadın özneyle gerçekleştirdiği sessiz diyalog, Hz. Yusuf (a.s) kıssasına telmih içerir:

> "*Fanus diyorsun fanus şimdiki zamana atıfta bulunulan bir yeniyetme icadı onun asıl adı kuyudur sen bana kuyunun dibinde rastladın oradan geçen ticaret kervanının kölesiydin kuyuya ilk sarkıtılacak olan kişi köledir kişi burada nesne demek oluyor çünkü kölenin yitirilecek canı yoktur o bir şeyyy'dir sen bana bir köle olarak bir şeyyy olarak geldin ben seni burada bu mağarada bu piknik yerinin kör mağarasında bulacağımı daha o zamandan biliyordum ve sana kavuşacağım zamanı kolluyordum sen o zaman bir köleydin şimdi iki kez köle oldun ben yoksam sen de yoksun ben yoksam zaten aslına rücu edersin hiç olursun...*"[1401]

"Fanus" ve "kuyu" kavramalarından hareketle duygu ve düşüncelerini simgesel anlamlarla aktaran hikâye kişisi, Hz. Yusuf (a.s)'ın kuyuya atılmasını ve köle tacirleri tarafından kuyudan kurtarıldığını bildiren şu ayetleri çağrıştırır:

> "Bir kervan gelmiş, sucularını suya göndermişlerdi. Sucu kovasını suya salınca, 'Müjde! Müjde! İşte bir oğlan!' dedi. Onu alıp bir ticaret malı olarak sakladılar. Oysa Allah, onların yaptıklarını biliyordu."[1402]
>
> "Onu ucuz bir fiyata, birkaç dirheme sattılar. Zaten ona değer vermiyorlardı."[1403]

Hikâyede "kuyu", "fanus" gibi sembolik anlamlarıyla kullanılan kavramlar, beşerî aşk duygusunu kutsal tecrübe boyutuna taşır. Sevgili, kuyuda bekleyen Yusuf'la özdeşleşirken aynı zamanda nefsi yok edici özelliklere de sahiptir:

> "*Gözlerine bakıyorum. Gözbebeklerine. Gözbebeklerine yansımış yüzünde ağzıma. Ağzım bir çizgi. Yüzün üstünde anlamı olmayan. Ama yüzün üstünde o çizgi olmadan yüzün anlamını tümüyle yitirdiği bir çizgi. Alt kenarı ve üst kenarı mor halkalı. Faniliğin insan yüzüne çizdiği müebbet damga. Bak, diye sesleniyorum. Gözünde bana baktığını görüyorum. O anda ağzımdan kara uyuz köpeğin dışarıya uğradığını da. Benim gözlerimden onun gözlerine yansımış olan görüntüsü isyan ederek haykırıyor.*
>
> -Ama olmadı ki! Ben seni o köpek yüzünden seviyorum. Köpek yoksa ben de yokum. Köpek yoksa benim için sen bir hiçsin. Benim için sen o köpeksin.
>
> [...]

[1401]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 214-215.
[1402]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Yûsuf Sûresi", 19., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 256.
[1403]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Yûsuf Sûresi", 20., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 256.

Sağanağın altında elimi tuttuğu elinde az önce küstüğüm köpeğin yeniden latif bir yaratık halinde damarlarıma doğru süzüldüğünü görüyordum. Her şey onun gözlerinde görünür oluyordu."[1404]

Sevgilinin gözlerine bakan âşığın ağzından "kara uyuz bir köpek" çıkması, nefsiyle mücadele eden Bayezid Bistâmî, Abdülkadir Geylânî ve İbrahim Ethem'e atfedilen bir olayı çağrıştırır. Rivayetlere göre, nefsiyle uzun süre mücadele eden bu zatlardan biri, zorlu tecrübelerden sonra nefsinin ağzından köpek biçiminde dışarı çıktığını görüp onu bir daha içine almayacağını söyler. O anda gaipten gelen bir ses, nefsini tekrar içine almasını, zira onun nefsiyle sevildiğini bildirir.

"Beklemek" hikâyesinde anıştırma yöntemiyle yapılan metinlerarasılık, sevgiliyi beklemek ve sevgilinin beklendiği mekânın çağrışımsal özellikleri vasıtasıyla ön plana çıkar. Gelmesi arzulanan sevgili bir tepenin eteklerinde beklenmektedir. Sevgilinin görüleceği yer ise tepenin ufuk noktasıdır:

"Beklenen, tepenin ufuk noktasında ortaya çıkacaktır. Bekleyense tepenin eteğinde kımıldamadan duruyor. Çünkü kımıldamaması gerekiyor. Kımıldasa, kımıldayabilse, kımıldamasına izin verilse büyü bozulacak.[1405]

Hikâyede bu bekleyişi dinî-tasavvufî bağlamda belirgin kılacak herhangi bir izlek görülmese de sevgilinin beklendiği mekân ve bekleyiş eylemi, Hz. Musa (a.s)'ın Tanrı'yı görmek istemesini ve Tanrı'nın Tur Dağı'nda tecelli etmesini çağrıştırır:

"Mûsâ, belirlediğimiz yere (Tûr'a) gelip Rabbi de ona konuşunca, 'Rabbim! Bana (kendini) göster, sana bakayım' dedi. Allah da, 'Beni (dünyada) katiyen göremezsin. Fakat (şu) dağa bak, eğer o yerinde dururs sen de beni görebilirsin.' dedi. Rabbi, dağa tecelli edince onu darmadağın ediverdi. Mûsâ da baygın düştü. Ayılınca, 'Seni eksikliklerden uzak tutarım Allah'ım! Sana tövbe ettim. Ben inananların ilkiyim' dedi."[1406]

Sevgiliyi bekleyiş durumu, mekânın özellikleri ve hâkim anlatıcının sevgiliyi beklemenin anlamına dair sorgulamalarıyla ulvî bir bekleyişe dönüşür.

"Otel Duvarları" hikâyesinde metinlerarasılık anlatıcı karakterin otel lokantasında sevgiliyle arasında geçen diyalog vasıtasıyla ön plana çıkar. Anlatıcı öznenin "aşk" ve "kavuşmak" kavramları etrafındaki düşünceleri Miraç hadisesini çağrıştırır niteliktedir:

"-Aşkın engelden doğduğunu söylüyorsun, öyle olsun. Peki, aramızdaki engel nedir söyler misin?

-Ben aramızda engel olduğunu söylemiyorum.

[1404]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 215.
[1405]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 219.
[1406]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "A'râf Sûresi", 143., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 181-182.

-Öyleyse aşk da yok mu diye anlayayım bunu?

-Hayır, o da değil. Dediğim kavuşma iştiyakı.. bu iştiyakın önüne çekilen setler var.. taraflar birbirine iki yay aralığı kadar yakın dursalar bile, kavuşma asla gerçekleşemez.. kavuşmanın gerçekleştiği anda...

-Aşk biter mi?

-Bir bakıma öyle."[1407]

Öznenin beşerî aşk etrafındaki düşünceleri "iki yay aralığı" ifadesiyle dinî-tasavvufî bir boyuta ulaşır. Kadın ve erkek arasındaki beşerî "kavuşma" kavramının "iki yay aralığı mesafe" ile tanımlanması, Miraç gecesi Hz. Muhammed (s.a.v) ile Cebrail (a.s)'ın yolculuğundaki sınırı anımsatır:

"(Kur'an'ı) ona, üstün güçlere sahip, muhteşem görünümlü (Cebrail) öğretti. O, en yüksek ufukta bulunuyorken (aslî suretine girip) doğruldu."[1408]

"Sonra (ona) yaklaştı derken sarkıp daha da yakın oldu."[1409]

"(Peygambere olan mesafesi) iki yay aralığı kadar, yahut daha az oldu."[1410]

Anlatıcı öznenin beşerî kavuşmanın Tanrısal kavuşmaya vesile olacağına dair düşünceleri de aşk ilişkisinin ve kavuşma eyleminin dinî-tasavvufî bakış açısıyla tanımlandığını göstermektedir.

"Ateş Tüneli" hikâyesinde metinlerarasılık, hikâye kişisinin geçmesi gereken "ateş tüneli"nin farklı çağrışımlar oluşturacak biçimde kullanılmasıyla meydana gelir:

"Ateş tüneli tam da sınav meydanının orta yeridir.

O meydana bir kez çıktıktan (belki düştükten) sonra oradan kaçış yoktur. Nereye kaçılabilir ki?

[...]

O ateşin içinden geçilecektir.

O ateşin gül bahçesine dönüşmeyeceğini iddia eden mi var?"[1411]

Metaforik bir tanım olan "ateş tüneli"nin gül bahçesine dönüşeceğinin ifade edilmesi, Hz. İbrahim (a.s) kıssasına bir göndermedir. Kur'ân-ı Kerim'de Hz. İbrahim (a.s)'ın putperestler tarafından atıldığı ateşin ilâhî kudret sayesinde yakıcılığını

[1407]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 230-231.
[1408]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Necm Sûresi", 5., 6., 7., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 586.
[1409]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Necm Sûresi", 8., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 586.
[1410]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Necm Sûresi", 9., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 586.
[1411]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 237.

kaybetmesi, "'Ey ateş! İbrahim'e karşı serin ve esenlik ol' dedik"[1412] ayetiyle bildirilir. Dinî ve tasavvufî anlatılarda, Hz. İbrahim'in düştüğü ateş, "gül bahçesi" olarak nitelenir. Şaban Sağlık, hikâyede pek çok gönderme bulunduğunu ifade eder ve Şeyh Galip'in *Hüsn'ü Aşk* ve F. Kafka'nın "Yasanın Önünde" adlı hikâyesi ile "Ateş Tüneli" arasında benzeşim olduğunu vurgular.[1413]

"Mağara" hikâyesinde metinlerarasılık, eşinin ihaneti nedeniyle yaşadığı sarsıntıyla yeniden hayata başlayamayacak kadar üzgün olan dul kadının bir erkekle diyaloğu vasıtasıyla ön plana çıkar:

> "-Kimsiniz siz?
>
> -Eski bir deyiştir: ben, ben olanım!
>
> -Beni rahat bırakın!"[1414]

Diyalogdaki İncil kaynaklı metinlerarasılığı tespit eden Didem Deliklitaş, bu söyleyişle erkek hikâye kişisinin kadın öznenin yalnız olmadığı, Tanrı'nın onunla birlikte olduğunu hatırlattığını ifade eder.[1415] Bu diyalog Eski Ahit'te Hz. Musa (a.s)'nın İsrailoğullarını Mısırlılardan kurtarması için Tanrı'nın bildirdiği bir sözdür:

> "Tanrı, 'Kuşkun olmasın, ben seninle olacağım' dedi, 'Seni benim gönderdiğimin kanıtı şu olacak: Halkı Mısır'dan çıkardığın zaman bu dağda bana tapacaksınız."[1416]
>
> "Musa şöyle karşılık verdi: 'İsrailliler'e gidip, 'Beni size atalarınızın Tanrısı gönderdi' dersem, 'Adı nedir?' diye sorabilirler. O zaman ne diyeyim?"[1417]
>
> "Tanrı, 'Ben Ben'im' dedi, 'İsrailliler'e de ki: 'Beni size Ben Ben'im diyen gönderdi.'"[1418]

Her iki metnin anlamı dikkate alındığında, kadın öznenin sığındığı "mağara" / tavan arasından çıkmak istemeyişi, hayata ve yeni bir başlangıca kapılarını kapatmış olması, Mısırlıların yanında eziyet gördükleri bildirilen İsrailoğullarının tutsaklığını çağrıştırır. Erkek özne ise bildirilen söylemle kurtarıcı kimliğine bürünür.

"Balkondaki Fısıltı" hikâyesinde metinlerarasılık, "aşk" kavramı ve "sevgiliyle buluşma" eylemlerini beşerî boyuttan ilâhî boyuta taşıyan bir işleve sahiptir. Anlatıcı

[1412]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Enbiyâ Sûresi", 69., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 358.
[1413]Şaban Sağlık, "Biçim ve İçerik Değişimi Bağlamında Rasim Özdenören Öyküsünün Geçirdiği Evreler", *Hece*, S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 153.
[1414]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 27.
[1415]Didem Deliklitaş, *Rasim Özdenören'de İnsan,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2008, s. 34.
[1416]Eski Antlaşma "Mısır'dan Çıkış" 3: 12., https://kutsal-kitap.net. (Erişim Tarihi 16.03.2020)
[1417]Eski Antlaşma "Mısır'dan Çıkış" 3: 13., https://kutsal-kitap.net. (Erişim Tarihi 16.03.2020)
[1418]Eski Antlaşma "Mısır'dan Çıkış" 3: 14., https://kutsal-kitap.net. (Erişim Tarihi 16.03.2020)

öznenin "O" olarak nitelendirdiği kişiye cevabını alamadığı hâlde selâm yollaması, Tanrı-kul ve dua ilişkisi bağlamındaki dinî öğretileri anımsatır niteliktedir:

> "Ne zaman ona doğru elimi uzatsam elim boşlukta kalıyor. Her günüm Cuma oluyor. Her Cuma ona selamımı gönderiyorum. Yılmadan, yılgınlığa düşmeden. Boşluğa bırakılmış bir selam gene de muhatabını bulur mu diye kaygılandığım olmuyor değil. Ancak ben, bana düşeni yapıyorum. Bana düşen ona selamımı göndermek..."[1419]

Öznenin yılgınlığa düşmeden muhatabına selâm göndermekte istikrarlı oluşu, İslam dininin dua kavramına bakış açısını anımsatır. İslam dini ve tasavvufuna göre kul, Tanrı huzurunda dua vasıtasıyla dileğini bildirirken bu dilekte ısrarcı olmalıdır; çünkü Tanrı, kendisine iştiyakla yalvaran kulunu huzurundan geri çevirmez. Hikâye kişisinin "bana düşeni yapıyorum" diyerek muhatabına selâm göndermeyi görev bildiğini ifade etmesi, Kur'ân-ı Kerîm'de bildirilen şu âyetleri çağrıştırmaktadır:

> "Kullarım beni senden sorarlarsa, (bilsinler ki), gerçekten ben (onlara çok) yakınım. Bana dua edince, dua edenin duasına cevap veririm. O hâlde, doğru yolu bulmaları için benim davetime uysunlar, bana iman etsinler."[1420]

"Balkondaki Fısıltı" hikâyesinde çağrışımlardan hareketle, hikâye kişisinin "selâm" kelimesini sembolik bir anlamda kullanarak ifade etmek istediği temel anlamın dua ve duada istikrarlı olmak olduğu düşünülebilir. Hikâyede anıştırma yöntemiyle kurgulanan dinî tasavvufî metinlerarasılık örneğini, sevgilinin "-Merhaba..." diyen sesiyle Tanrı'nın Tur Dağı'nda tecelli ederek Hz. Musa (a.s) ile görüşmesi arasında kurulan bağlantı oluşturur:

> "Bütün o uzak tren yolculuklarından sonra, bütün o dağ taş demeden kendini yola vuran serserinin yorgun omuzlarında taşınamaz ağırlıktaki sevginin çıldırtıcı gölgesinde işitilen fısıltı... Asırlar önce bu ses yanan çalılıkların arasından işitilmişti... Belki hâlâ yüzyılların gerisinden o fısıltıydı işittiğim. Acaba başımı çevirsem miydi? Acaba başımı çevirdiğimde onu görecek miydim?"[1421]

Öznenin "merhaba" diyen ses ile bağlantı kurduğu olay, Kur'ân-ı Kerîm'de bildirilen Hz. Musa (a.s) ile Tanrı'nın Tur Dağı'ndaki görüşmeleridir. Anlatıcı özne, gizli alıntı tekniğiyle telmih yaptığı olayı kendi durumuyla bağdaştırır. Öznenin asırlar önce yaşandığını ifade ettiği bu olay, Kur'ân-ı Kerîm'de şu âyetlerle bildirilmiştir:

[1419] Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 35.
[1420] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "Enbiyâ Sûresi", 186., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 35.
[1421] Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 35-36.

"Mûsâ, süreyi tamamlayıp ailesiyle yola çıkınca, Tûr tarafında bir ateş görmüş ve ailesine, 'Siz burada kalın, ben bir ateş gördüm, (oraya gidiyorum). Umarım oradan size bir haber ya da ısınmanız için ateşten bir kor getiririm' dedi."[1422]

"Hani bir ateş görmüştü de ailesine, 'Siz burada kalın, ben bir ateş gördüm (oraya gidiyorum). Umarım ondan size bir kor ateş getiririm, yahut ateşin başında, yol gösterecek birini bulurum' demişti."[1423]

"Mûsâ, ateşin yanına gelince, o mübarek yerdeki vadinin sağ tarafındaki ağaçtan şöyle seslenildi: 'Ey Mûsâ! Şüphesiz ben, evet, ben âlemlerin Rabbi olan Allah'ım."[1424]

Hikâyede, kaynağı ve ilâhî niteliği bildirilmeyen bu olay, sadece "yanan çalılık" ve "ses" izlekleri etrafında kutsal kaynaktan alıntılandığı tespit edilebilir bir söylemle aktarılır.

"Yumruk" hikâyesinde metinlerarasılık, kişilerin iç konuşmaları vasıtasıyla ön plana çıkar. Kadın ile erkeğin ilişkilerinin temel dayanağını kadının yaratılışındaki öz oluşturmakta, kadın erkek ilişkisi Hz. Âdem (a.s) ile Hz. Havva kıssalarını hatırlatır:

"... Ona doğru eğiliyor: 'Sen osun' diyor. 'Tanrının bana eş olarak gönderdiği...'
'Ben o'yum' diyor kadın 'Tanrının sana seçtiği...'
'İçim sana ısındı' diyor adam."[1425]

Kadın ve erkeğin birbirlerinin varlığı karşısındaki söylemleri, dinî ve tasavvufî kaynakların Hz. Âdem (a.s) ve Hz. Havva'nın yaratılışına dair anlatılarını çağrıştırmaktadır. Hikâyede aynı kıssayı çağrıştıran bir unsuru da "ağaç" ve "yasak" izlekleri etrafında erkek öznenin zihninden geçen şu söylemler/düşünceler oluşturur:

"İnsan kendi saffetinin içine gömülmüş yaşarken şeytanın nerden geleceğini aklına bile getirmiyor. Her şey cennetsi ortamın içinde, sevginin belirsiz huzurunda akışını sürdürüyor. Orada bir ağaç vardır, ne olduğu seçilemeyen... Onun üzerindeyse bir tembih bulunuyor: o ağaca yaklaşma! Ağaç öylesine davetkâr bir hışırtıyla sallanıyor ki, o salınışı yoklama iştiyakı onu çılgınca kendine çekiyor. Ağaca dokunmak istiyor. Ağaç, birden, ona daha ilk dokunuşta hayatın en sevgilisi, ilk sevgilisi haline dönüşüyor. Çağıran bakışlarıyla o da kendine yaklaşana kucak açıyor."[1426]

Hikâyede, öncel metnin kurgusundan ayrı bir izlek olarak aşk ve kadın imgesiyle birleşen "ağaç", modern metinde çoğul anlam katmanlarıyla yeniden kurgulanmıştır.

[1422]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Kasas Sûresi", 29., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 428.
[1423]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Tâhâ Sûresi", 10., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 339-340.
[1424]*Kur'an-ı Kerim Meali*, "Kasas Sûresi", 30., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 428.
[1425]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 136.
[1426]Rasim Özdenören, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 137.

"Ağaç" imgesinin hikâyede belirginleştiği ilk pasajdaki "cennet" ve "yasak" izlekleri Kur'ân-ı Kerîm'in şu âyetlerini çağrıştırır:

> "Ey Âdem! Sen ve eşin cennette kalın. Dilediğiniz yerden yiyin. Fakat şu ağaca yaklaşmayın. Yoksa zalimlerden olursunuz."[1427]

> "Derken şeytan, kendilerinden gizlenmiş olan avret yerlerini onlara açmak için kendilerine vesvese verdi ve dedi ki: 'Rabbiniz size bu ağacı ancak, melek olmayasınız, ya da (cennette) ebedî kalacaklardan olmayasınız diye yasakladı. (Öyle ise, yasak ağacın meyvesinden yiyin ki melek olasınız yahut cennette ebediyen kalasınız.)"[1428]

> "Bu sûretle onları kandırarak yasağa sürükledi. Ağaçtan tattıklarında kendilerine avret yerleri göründü. Derhal üzerlerini cennet yapraklarıyla örtmeye başladılar. Rab'leri onlara, 'Ben size bu ağacı yasaklamadım mı? Şeytan size apaçık bir düşmandır, demedim mi?" diye seslendi."[1429]

"Yumruk" hikâyesinde erkek öznenin zihninden geçen düşünceler, modern kurguyla yeniden anlamlandırılır. Hz. Âdem (a.s) kıssasında bir tabunun simgesi olan ağaç, "Yumruk" hikâyesinde arzuların nesnesi olan kadın konumundadır. Simgesel anlamlar taşıyan ağaç imgesi, taşıdığı anlamlar ve sınanma aracı olması yönüyle modern metinde yeni bir kurguyla kutsal anlatının yeniden tekrarını işaret eder.

6.2.Edebî Metinler

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde anlam, söylem, tema ve yapısal özellikler bakımından edebî metinlerle kurgulanan metinlerarası ilişkilerin varlığı dikkat çeker. Özdenören'in yoğunlukla açık alıntı, gizli alıntı ve anıştırma yöntemlerini kullanarak kurguladığı yeni metinler, modern hikâyenin kendinden önce kaleme alınmış edebî metinlerle anlam, kurgu ya da olay örgüsü bağlamında ilişki içinde olduğunu göstermekte ya da göndermelerde bulunulan öncel metinlerin yeniden gündeme gelmesini sağlayarak yeni metnin anlam katmanlarını derinleştirmektedir.

Edebî eserin her yeni okumada kişinin bilgi birikimine göre farklı anlamlarla biçimlenmesini sağlayan metinlerarasılık yöntemi Özdenören'in hikâyelerinde anlamın tek bir metinle sınırlandırılmayıp yeni anlam boyutlarına taşınmasını sağlar. Yazarın bilinçli bir kurguyla oluşturduğu metinlerin yanı sıra okurun birikimini uyaran metinleri

---

[1427] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "A'râf Sûresi", 19., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 166.
[1428] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "A'râf Sûresi", 20., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 166.
[1429] *Kur'an-ı Kerim Meali*, "A'râf Sûresi", 22., (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 166.

kullanması da hikâyelerini geniş bir edebî birikimle kaleme aldığını gösterir. Rasim Özdenören'in hikâyelerindeki edebî metinlerin tespiti, yazarın beslendiği kaynakların da belirginleştirilmesine katkı sağlayacaktır.

6.2.1.Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Açık Alıntı Yöntemiyle Yapılan Edebî Metinlerarasılık

"Hazan" hikâyesinde açık alıntı yöntemiyle yapılan edebî metinlerarasılık hem ölüm duygusunun insan ruhunda yarattığı derin sarsıntıyı destekleyen bir ifadeye başvurmak hem de metaforik anlama yaslanarak maddenin ve varlığın geçiciliğini vurgulamak amacıyla kullanılır. Bir trafik kazası sonucu yaşanan ölüm trajedisini dile getiren anlatıcının kaynağını açıkça belirttiği söylemler dikkat çekicidir:

> "Rilke amcamızın sözü beynimde mıh gibi çakılı duruyor: demek buraya yaşanacak yer diye geliyorlar; burası ölünecek yer desem daha doğru, diyordu. Aynen öyle. [...] Amcamız şunları da söylüyordu: bir adam gördüm, sallandı ve yıkıldı, halk etrafını sardı. Gebe bir kadın gördüm. Yüksek, sıcak bir duvar boyunca, kendini ağır ağır sürüklüyor, ara sıra duvara dokunup emin olmak istiyordu, henüz duruyor mu, durmuyor mu diye. Evet, duvar henüz duruyordu. Fakat acaba? Acaba her şey yerinde miydi? Yollarda ölenler yerinde miydi? Arabaya çarpanlar, arabaların çarptığı.."[1430]

Rainer Maria Rilke'e ait olduğu açıkça belirtilen bu ifadeler, "Hazan" hikâyesinde açık alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılığı işaret eder. Bu söylemler Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları* adlı romanından alıntılanmıştır. Eserin "11 Eylül, Toullier Caddesi" bölümünde anlatıcı özne şehri şu cümlelerle yansıtır:

> "Demek buraya yaşanacak yer diye geliyorlar; burası ölünecek yer, desem daha doğru. Sokağa çıktım. Gördüğüm şey: hastaneler. Bir adam gördüm, sallandı ve yıkıldı. Halk çevresini sardı; bu da beni sonrasını görmekten kurtardı. Gebe bir kadın gördüm. Yüksek, sıcak bir duvar boyunca, kendini ağır ağır sürüklüyor, ara sıra duvara dokunup emin olmak istiyordu, hâlâ duruyor mu, durmuyor mu diye. Evet, duvar hâlâ duruyordu. Duvarın arkası ne ki? Elimdeki planda aradım: *Maison d'Accouchement.*"[1431]

Malte Laurids Brigge'nin Notları'ndaki mekâna dair söylemler, "Hazan" hikâyesinde anlam bakımından farklı bir boyuta ulaşır. Rilke'nin eserinde anlatıcının gözlemleri vasıtasıyla dile getirdiği olaylar, Özdenören'in hikâyesinde ölüm düşüncesiyle bütünleşir. Ayrıca romanda somut bir gözlem ürünü olarak sunulan öğeler,

[1430]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 97.
[1431]Rainer Maria Rilke, *Malte Laurids Brigge'nin Notları* (çev. Behçet Necatigil), Can Yayınları, İstanbul 2012, s. 9.

Özdenören'in hikâyesinde varlığın somut boyutundan sıyrılarak soyut bir boyuta ulaşmasını işaret eden bir malzeme olarak kullanılmıştır. Özdenören'in açık alıntı yöntemiyle kullanmış olduğu öncel metne fikir ve bakış açısı olarak yeni anlam katmanları eklediği söylenebilir.

"Cadde-i Kebirde Yaşanan Hasret" hikâyesinde, uzun bir ayrılık sürecinden sonra tekrar Cadde-i Kebir'e geri dönen anlatıcı özne, mâziye ve özlemlerine yönelir. Cadde-i Kebir, öznenin kurgusal karakterlerle buluştuğu düşsel bir mekâna dönüşür:

> "İçimizde yetiştirdiğimiz aşkın büyüyüp serpilmesini biraz da Cadde-i Kebir'in yağmurları sağlamıştır. *Dr. Jivago*'yla cepheden döndüğümüzde Saray Muhallebicisi'nde buluştuğumuzu hatırlıyorum. Hiroşimalı Japon gencin Fransız sevgilisiyle de Emperyal Otel'in önünde karşılaşmıştık. Lara da oralarda bir yerlerdeydi. Rocco kardeşlerin boksörüne iş aramak için artistler kahvesinde buluşmak üzere sözleşmiştik. *Kızgın Güneş*'teki cinayetini işleyen Alain Delon'u cadde üstündeki lağım ızgaralarından birinin altında gizleme fikri de benden çıkmıştı. *Sessizlik* filmindeki otelin oda hizmetine bakan ağırbaşlı o ihtiyar garsonuyla da bir konser salonunda buluşup Johan Sebastian Bach'ı dinledik. İkinci Dünya Savaşı'nın bitip bitmediğini henüz kestiremiyorduk. Korkular içinde yurdumuza dönmenin savaşımını vermeye çalışıyorduk..."[1432]

Anlatıcı öznenin mâziye dönük anıları, metinlerarasılığı açıkça işaret eder. Rus şair Boris Pasternak'ın 1917 ihtilalini anlattığı *Doktor Jivago*[1433] adlı eserindeki Dr. Jivago karakterinin yanı sıra Lara karakteri de bu anıların bir parçasıdır. Eserde Dr. Jivago, hekim olarak katıldığı cepheden Moskova'ya geri döner. "Cadde-i Kebirde Yaşanan Hasret" hikâyesinde ise anlatıcı özne Jivago'yla birlikte cepheden döndüğünü ve Saray Muhallebicisi'nde buluştuklarını hatırlar. Hiroşimalı Japon gencin Fransız sevgilisi, Marguerite Duras'ın *Hiroşima Sevgilim*[1434] adlı eserinin kahramanıdır. Rocco kardeşler, *Rocco e i Suoi Fratelli* (Rocco ve Kardeşleri) adıyla 1960 yılında İtalyan yönetmen Luchino Visconti tarafından sinemaya aktarılan filmin başkarakterleri olan Vincenzo, Simone, Rocco, Ciro ve Luca adındaki beş kardeştir. "Cadde-i Kebirde Yaşanan Hasret" hikâyesinin anlatıcı öznesi, 1960 yılında René Clément'in yönetmenliğinde sinemaya çekilen *Kızgın Güneş* filminin başkarakterlerinden biri olan Alain Delon'un işlediği cinayet etrafında gelişen gerilimi film karakteriyle birlikte yaşar. Ingmar Bergman'ın yönetmenliğini yaptığı *Sessizlik* (1963) filminin bir karakteri de yine anlatıcı özne tarafından yansıtılan mâziye yönelik kurguda yerini alır. Anlatıcı öznenin *Sessizlik*

[1432]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 158-159.
[1433]Boris Pasternak, *Doktor Jivago*, (çev. Hülya Arslan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014., Yönetmenliğini David Lean'ın yaptığı eser, 1965 yılında ABD'de *Doctor Zhivago* adıyla sinemaya da aktarılmıştır.
[1434]Marguerite Duras, *Hiroşima Sevgilim*, (çev. Cevat Çapan), Can Yayınları, İstanbul 2011.

filminin karakteriyle bir konser salonunda buluşup Bach dinlemesi de filmin sessiz atmosferine bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

"Cadde-i Kebirde Yaşanan Hasret" hikâyesinde açık alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılık örneklerinden birini de Necip Fazıl Kısakürek'in "Kaldırımlar"[1435] şiiri oluşturur. "Sokak" düşüncesinden yola çıkan anlatıcı özne, Necip Fazıl'ın bahsettiği sokağın kendisi için daima Cadde-i Kebir'i hatırlattığını ifade ederek şairin şu mısralarını dile getirir:

> "Sokaktayım, kimsesiz bir sokak ortasında; /Yürüyorum, arkama bakmadan yürüyorum./ Yolumun karanlığa saplanan noktasında, /Sanki beni bekleyen bir hayal görüyorum."[1436]

Anlatıcı özne, mısraların mekâna sinen etkisiyle Cadde-i Kebir'deki yoluna devam eder. Necip Fazıl'ın mısralarındaki "hayal", anlatıcı öznenin geçmişte kalan Cedde-i Kebir anılarıyla bütünleşir.

"Ölünün Odaları" hikâyesinde edebî metinlerarasılık, İdris'in ölüm karşısında yaşadığı dehşet ve gerilimle sağlanır. Babası öldükten sonra hayatta yalnız kalan İdris'in uyku ile uyanıklık arasında yaşadığı metafizik gerilim anı, Necip Fazıl Kısakürek'in "Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri" hikâyesindeki anlatıcı öznenin ölüm olgusu karşısında yaşadıkları psikolojik durum benzeşim gösterir. İdris, babasının ölümünden sonra yalnız kaldığı evde uyku ile uyanıklık arasında babasının fotoğrafının çizgilerini kaybederek canlandığını görür.[1437] "Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri" hikâyesinin anlatıcı öznesi ise çocukluğunun korkulu bir imgesi olan yirmi odalı konakta kız kardeşi ve dedesinin ölümlerine şahit olur. Yıllar sonra aynı konakta yalnız bir gece geçiren anlatıcı özne, ölüler ve hayatta olanlar hakkındaki düşünceleriyle "ölüleri dirilerden daha mükemmel ve tam bir fiilin şartları içinde yaşıyor farze[der.]"[1438] Bu düşünce, anlatıcı öznenin algı biçimini de değiştirir; odasındaki konsolun üzerindeki ölen kız kardeşinin ve dedesinin fotoğraflarına odaklanır. Bu odaklanış, özneyi maziye götürür fakat mazi, hatırlanan değil yaşanan an gibi aksettirilir:

> "Yıllar önce ölmüş bir insanın toprak altında çürümüş eczasını birleştiren muhayyilem, onu diriltti de... Birden sezdim ki, oturduğum oda büyükbabamın sağlığında hiç çıkmadığı, işte tam şu karşıki

[1435]Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1985, s. 154.
[1436]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 159.
[1437]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 11.
[1438]Necip Fazıl Kısakürek, *Hikâyelerim,* Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2008, s. 10.

kanepede Fuzulî Divanı'nı okuduğu oda... Büyükbabam köşesinde, Fuzulî Divanı'nı okuyor... Aman Allahım o sakal, o sakal... Seyrek, beyaz, kıvırcık..."[1439]

Özne, ölen dedesini canlı bir varlık gibi duyumsar ve bu durumu "tekâmül" olarak adlandırdığı düşünceyle destekler. Hikâyede, ölünün varlık alanında belirmesi, yazarın aktarmak istediği varlık ve yokluk hakkındaki düşüncelerin destekleyicisidir. Anlatıcı özne, ölen dedesinin varlığını duyumsar. "Ölünün Odaları" hikâyesinde ise ölen babanın fotoğrafı canlanır ve karaktere hem sözlü olarak hem de eylemleriyle müdahale eder. Ölen babanın görünümü, "Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri" hikâyesindeki anlatıcı öznenin tasavvurları ile benzeşim gösterir:

"Fırladı yerinden ve babasını gördü karşısında. Masasının yanındaki tahta sandalyeye oturmuş, gülümseyerek kendisini seyrediyordu. Hayret ve korkuyla baktı. Babasıydı."[1440]

"Ölünün Odaları" hikâyesinde ölü babanın dirilişi bilinçaltının yansıması olan bir gerilim, metafizik bir tecrübe iken "Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri" hikâyesinde ölü dedenin varlık alanında belirmesi, anlatıcı öznenin bilinçli bir tasavvurudur. Her iki hikâyede de ölünün varlık alanında belirmesi, çıkış noktaları olarak farklı anlamları işaret etse de birbirini çağrıştırır niteliktedir.

"Kapıyı Vuran Kim" hikâyesi de karakterin ölüm hakkındaki düşünceleri bağlamında "Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri" hikâyesiyle benzerlik gösterir. Hayata bakış açısı menfi olan Ahmet, bir gazetede okuduğu ölüm ilanları vasıtasıyla ölüm ve irade hakkında bazı yorumlarda bulunur. Bir ölünün vasiyet bırakmasının anlamı üzerinde yoğunlaşan Ahmet, ölen bir insanın "vasiyet" bırakarak aslında ölmemiş olmayı arzuladığını ve hayatta kalanlar üzerinde bazı yaptırımlarda bulunabildiğini düşünür. Ölünün, diriler üzerindeki iradesini şu cümlelerle açıklar:

"...İnsan belki de, bir bakıma, hiç ölmemiş olmak istiyor. Sağ kalanlar, ölenin ölmüş olduğunu biliyorlar, ama ya ölü? O ölmüş olduğunu biliyor mu? Onun ölmüş olduğunu bildiğinden emin olmadıkları için, sağ kalanlar, ölünün tasarrufundan kurtulamıyorlar. Çünkü ya o sahiden ölü değilse? [...] Yani ölü olanın iradesi sürüp gidiyor aramızda. Demek ki insan ölü olduktan sonra da yaşıyor. Hortlak olarak değil. İrade olarak. Yaşamak kan dolaşımından ve nefes almaktan ibaret bir şey değilse.."[1441]

Rasim Özdenören'in hikâyesinde karakter ölünün iradesinden hareketle varlığın ölümle birlikte yok olup olmadığını sorgular. "Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri"

[1439]Necip Fazıl Kısakürek, *Hikâyelerim,* Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2008, s. 11.
[1440]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 12.
[1441]Rasim Özdenören, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 10-11.

hikâyesinde ise anlatıcı özne ölü dedesini metafizik bir tecrübeyle varlık alanında duyumsayarak varlık ve yokluk üzerine bazı mülahazalarda bulunur ve her şeyin var olduğu sonucuna ulaşır:

> "Gözümüzün görmeyeceği ve kulağımızın duymayacağı şekilsiz vücutlar ve vücutsuz şekiller var... Bilhassa ölüler ve mâzi var... Hassasiyetimiz bir kere tabiînin üstüne çıkınca bizim için yepyeni bir âlem başlayacaktır. Girelim o âleme! Orada kaçırılmış bütün ânlarımızı, mâzimizi ve ölülerimizi bulacağız. Sağır bir odaya kapandığımız zaman dışarıda uğuldayan şehirden ne kadar eminsek, ölülerimize de o kadar inanalım! [...]
>
> Ölüler yaşıyor, ânlar yaşıyor; bütün hisler, fikirler, heyecanlar fezada, aklın gidemeyeceği kadar uzak ve başka bir iklimde ve muallâkta, dumandan buz haline geçmiş billûr ve sivri kayalıklar şeklinde yaşıyor, her şey yaşıyor..."[1442]

Her iki hikâyede de karakterlerin ölü ve ölüm hakkındaki düşünceleri, ölünün yok olmadığı hususundaki yorumları ve varlığını iradesiyle devam ettirdiği düşüncesi benzerlik göstermektedir. Yaşamanın cisme sahip olmak ve yaşam belirtilerini göstermek olmadığı hususunda her iki yazar da karakterlerinin düşünce sistematiklerini metafizik tecrübe etrafında temellendirirler. Bu anlamda her iki hikâye arasında karakterlerin ölüm/ölü algıları ve düşünce yönelimleri arasında benzerlik olduğu söylenebilir.

"Karartı" hikâyesinde edebî metinler kategorisinde sayılabilecek olan açık alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılık, anlatıcı öznenin insan hayatının yoğunluğunu vurgulamak amacıyla kullandığı söylemler vasıtasıyla oluşturulur. Özne, insanın hayat boyunca görevlerini tamamlama konusunda yaşadığı bitimsiz döngüyü şu cümlelerle açıklar:

> "Ah, şu işimi bitirsem, ötekine başlayacağım derken, aslında hedefte duran, asıl öteki iştir. Öteki işe ulaşmaya çabalıyorsun. Yazık ki, o, daima bir kulaç ilerde duruyor. Onunla arada daima bir mesafe kalıyor. Önündeki kaplumbağaya bir türlü ulaşamayan ayağına tez Akhilleus'in kaderi: kaplumbağaya ulaşmak için attığı her adımla aradaki mesafe yarıya iniyor, ancak o yarıyı kapatmak bir türlü mümkün olmuyor."[1443]

"Akhilleus'un kaderi" olarak tanımlanan döngü, "Zeno'nun Achilles ve Kaplumbağa Paradoksu"dur. Bu paradoksa göre Achilles bir kaplumbağa ile koşu yarışına girer. Kaplumbağa hızlı bir koşucu olan Achilles'a meydan okur. Yarışı kazanacağına emin olan Achilles, kaplumbağaya koşu başlangıcında kendisinden on metre ileride yarışa başlamasına izin verir. Kaplumbağa, yarışı kazanacağını Achilles'a

[1442]Necip Fazıl Kısakürek, *Hikâyelerim,* Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2008, s. 13-14.
[1443]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 162.

reddedemeyeceği bir mantık yöntemiyle açıklar. Kaplumbağaya göre Achilles kendisine yetişmek için yol kat ederken kendisi de yol kat edecek ve Achilles'un bu yeni mesafeyi de kat etmesi gerekecektir. Bu durum her an tekrarlanacak ve Achilles kaplumbağaya asla yetişemeyecektir.[1444] Rasim Özdenören, "Karartı" hikâyesinde insanın daima bir adım ötesinde duran görev(ler)in sonsuz bir döngü hâlinde devam ettiğini vurgulamak için Zeno'nun Kaplumbağa ve Achilles paradoksunu referans olarak kullanır.

"Köprünün Döşünde" hikâyesinde açık alıntı yöntemiyle kurgulanan edebî metinlerarasılık, anlatıcı öznenin Unkapanı Köprüsü hakkındaki düşünceleri vasıtasıyla kurgulanır. Anlatıcı özne, Unkapanı Köprüsü'nün aslında "Gogol'un yitirdiği paltoyu aradığı köprü"[1445] olduğunu ifade ederek Gogol'un *Palto* adlı eserinin başkarakteri olan Akakiy Akakiyeviç'in Kalinkin Köprüsü civarında hortlak olarak gezip çaldırdığı paltosunu aradığına dair halk arasında yayılan söylentilere telmihte bulunur.[1446]

"Ateş Tüneli" hikâyesinde açık alıntı yöntemiyle yapılan edebî metinlerarasılık, öncel bir metinin kurgusuyla modern metinin hem çağrışım yönünden benzerliği hem de metnin yazarının adının ve karakterinin yaşadığı trajedinin anılması vasıtasıyla oluşturulur. Hâkim anlatıcı tarafından sembolik anlamda "ateş tüneli" olarak nitelenen bir karmaşa içinde olduğu belirtilen hikâye kişisinin durumu, Kafka'nın *Dava* romanında hapishane rahibi tarafından Joseph K.'ya anlatılan hikâye kişisi ile özdeşleştirilir:

> "Kafka'nın zavallı yasa dilencisi ömrü boyunca orada beklemiş değil miydi? Saçı sakalı birbirine karışıncaya, kafasına bit düşünceye, giysileri lime lime dökülünceye değin orada beklememiş miydi?"[1447]

Kafka'nın *Dava* adlı eserinde hapishane rahibi tarafından Joseph K.'ya anlatılan hikâyede köyden gelen bir adam, yasanın önünde duran bekçiden içeri girmek için izin ister, bekçi ona izin veremeyeceğini söyler. Daha sonra içeri girip giremeyeceğini soran adama bekçi, "belki daha sonra" yanıtını verir. Köyden gelen adam, yasanın herkes için her zaman açık olması gerektiğini düşünür ve beklemeye karar verir. Bekçinin kendisine uzattığı sandalyede yıllarca oturur, içeri girmek için bekçiye yalvarsa da bir sonuç alamaz. Yıllar geçtikçe bekçiye söylenmekten vazgeçer; kendine kızar, çocuklaşır, bekçinin kürkünün yakasındaki bitleri fark ederek içeri girebilmek için onlara yalvarır. Adamın ölümü yaklaştığında, bekçi yasaya giriş kapısının sadece kendi için belirlendiğini ve artık

---

[1444] *Zeno's Paradox of the Tortoise and Achilles*, http://platonicrealms.com/encyclopedia/zenos-paradox-of-the-tortoise-and-achilles, (Erişim tarihi: 23.10.2019)
[1445] Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 166.
[1446] Nikolay V. Gogol, *Palto,* (çev. Aslı Takanay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s. 64.
[1447] Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 237.

onu kapatacağını söyleyerek yaşlı adamı büyük bir hayal kırıklığına uğratır.[1448] "Ateş Tüneli"nde öznenin ulaşması gereken ateş tünelinin ucuna varmak için verdiği mücadelenin şiddeti, Kafka'nın eseri vasıtasıyla vurgulanır. Hikâyede, Kafka'nın adının açıkça anılması ve "Mahkeme Kapısında" hikâyesinin özetleme tekniğiyle verilmesi, açık alıntı yöntemiyle yapılan metinlerarasılık örneğidir.

6.2.2.Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Gizli Alıntı Yöntemiyle Yapılan Edebî Metinlerarasılık

"Fitil" hikâyesinde gizli alıntı yöntemiyle yapılan edebî metinlerarasılık hem bekleyiş ve ulaşamama duygusunun insanın iç dünyasında yarattığı çıkmazı dile getirmek hem de öncel metnin ana fikrini tenkit ederek yeni bir düşünceyi ispat etmek amacıyla kullanılır. Soyut çağrıya uyarak ulaşılmaz olan sevgiliyi arayış ve bekleyiş sürecine giren anlatıcı özne, bu arayış ve bekleyişi şu cümlelerle ifade eder:

> "Beyefendinin dediği gibi başkası değildir cehennem olan. Cehennem senin kendi içindedir. Cehennem, şairin dediği gibi bekleme halinde kalmaktır."[1449]

Anlatıcı karakterin "beyefendi" olarak andığı şahsa ait olan söylem, hikâye içinde tırnak işaretiyle ya da kurgusal düzlem dışında başka bir şahsa ait olduğunu gösteren herhangi bir ibareyle kullanılmamıştır. Sartre'ın *Gizli Oturum* adlı piyesindeki Garcin karakterinin diyaloğundan alıntılanmış olan "...cehennem başkalarıdır"[1450] cümlesi, "Fitil" hikâyesinde anlatıcı karakter tarafından fikrî olarak eleştirilip asıl cehennemin beklemek olduğu başka bir metin dayanak gösterilerek vurgulanır.

"Beklemek" hikâyesinde sevgilinin beklendiği tepenin doruğu "beklemek" düşüncesi etrafında oluşan "ceza" kavramıyla farklı bir anlam boyutuna ulaşır. Beklemek düşüncesi etrafında değerlendirilen ceza kavramı, "Sisyphos Efsanesi" ile tanımlanır:

> "Yerine yerleştirilmeden aşağıya yuvarlanan kayaya bak. Kaya yuvarlanır, aynı sıkıntıyla yeniden tepeye çıkartılır. Devinim birbirinin aynı olarak yinelenip durur. Bu bir cezadır."[1451]

"Beklemek" hikâyesinde anlatıcı öznenin "beklemek" düşüncesi "ceza" kavramlarına dair açıklamaları, "Sisyphos Efsanesi" ile desteklenir. Hikâyede efsanenin özetleme tekniğiyle verildiği görülmektedir. Anlatıcı özne ceza ve bekleyişin aynı şey

[1448]Franz Kafka, *Dava*, (çev. Gülperi Sert), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017, s. 201-203.
[1449]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 129.
[1450]Jean-Paul Sartre, *Gizli Oturum*, (çev. Bertan Onaran), De Yayınevi, İstanbul Matbaası 1965, s. 50.
[1451]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 220.

olmadığını ifade eder; "cezanın değil, bekleme durumunun içine yuvarlanmış[tır.]"[1452] Tanrılar tarafından bir kayayı bitimsiz bir döngü içinde dağ tepesine çıkarmaya mahkûm edilen Sisifos'un[1453] durumu ile hikâye kişisinin "bekleyiş" durumu özdeşleştirilir.

"Otel Duvarları"nda, anlatıcı öznenin otel mekânları hakkındaki düşünceleri etrafında kurgulanan söylemleri, hikâyede gizli alıntı yöntemiyle yapılan edebî metinlerarasılığa işaret eder. Adından da başlayarak metinlerarası çağrışım unsurları içeren hikâyede anlatıcı öznenin otel odaları hakkında zihninde oluşan düşünceler dikkat çekicidir:

> "Ne zaman bir otel odasının kapısını aralasam kafama mıh gibi çakılmış olan bu tabloyu görmek isterim. Hayır, göreceğimi sanırım. Han duvarlarına Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'ın ölüm rüyalarına veremin kanlı balgam izleriyle çiziktirilmiş mısraları nakşedilmişse, otel duvarlarına da faili meçhul kalmış cinayetlere kurban gitmiş cesetlerin morartısı yansımıştır."[1454]

Özne, otel odalarında göreceğini düşündüğü sahneyi Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'ın durumu ve mısralarıyla özdeşleştirerek Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" adlı şiirine gönderme yapar:

"Garibim, nâmıma Kerem diyorlar

Aslı'mı el almış harem diyorlar

Hastayım derdime verem diyorlar

Maraşlı Şeyhoğlu Satılmıştım ben"[1455]

Çamlıbel'in "Han Duvarları" şiirinde Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'a ait olduğu bildirilen mısralar harbe katılmış, sevdiği kız başkasıyla evlenmiş ve verem hastalığına yakalanarak han odasında ölmüş bir gencin dramını anlatır. Rasim Özdenören, hikâyesine seçtiği adla Çamlıbel'in şiirine göndermede bulunduğu gibi anlatıcı öznenin otel odalarında görmeyi beklediği sahneyi de Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'ın hikâyesiyle özdeşleştirerek kurgular.

[1452]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 220.
[1453]Albert Camus, *Sisifos Söyleni,* (çev. Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul 2010, s. 123-126.
[1454]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 229.
[1455]Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1969, s. 7.

6.2.3. Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Anıştırma Yöntemiyle Yapılan Edebî Metinlerarasılık

Kuyu[1456] hikâyesi, tema ve izlekler bağlamında Hermann Hesse'nin *Siddhartha*[1457] romanını çağrıştıran bir kurguya sahiptir.[1458] Her iki anlatının başkarakteri de ruhi/manevî olgunluğa ulaşma yolunda yaşadıkları sınavlar/tecrübeler ve ulaştıkları sentez yönüyle benzeşim gösterirler. *Siddhartha* romanının başkarakteri olan Siddhartha'nın ruhunu aydınlatacak olan bir rehbere ihtiyaç duyarak çıkmış olduğu manevî yolculukta yaşadığı tecrübeler mistik tecrübeye ulaşmasını sağlar. *Kuyu* hikâyesinde de Yusuf'un maneviyat arayışıyla bir mürşid-i kamile bağlanmak için yapmış olduğu manevî yolculukta tasavvufi tecrübeye ulaşması anlatılır. Maddî ve manevî yolculuğun söz konusu olduğu her iki anlatıda da yol ve yolculuk tecrübesi insanı olgunluğa götüren bir izlek olarak dikkati çeker. Siddhartha, yolculuğunun sonunda nehrin bir yakasından diğerine geçer ve bilge kişilik olan kayıkçı Vasudeva ile tanışarak mistik tecrübeye ulaşır. Güneş, Siddhartha'nın mistik tecrübeye ulaşmasına vasıta olan ırmağın maddî ve manevî dünyayı ayırıcı işleve sahip olduğunu, *Kuyu* hikâyesinde ise manevî dünyaya yönelişin iki tren yolculuğu vasıtasıyla gerçekleştiğini ifade eder.[1459] Siddhartha'nın bilgeliğe ulaşma yolu kayıkçı Vasudeva ve ırmak vasıtasıyla gerçekleşirken *Kuyu* hikâyesinde Yusuf, mürşid-i kâmile intisap ederek olgunluğa ulaşır.

Her iki eserde de rüya ve kadın izlekleri ön plana çıkmaktadır. Siddhartha tensel ve maddî zevklere yöneldiği dönemde bir gece, rüyasında birlikte yaşadığı Kamala'nın altın bir kafeste beslediği kuşunun öldüğünü ve kuşu kafesten çıkarırken canlandığını görür. Bu rüya, Siddhartha için bir dönüm noktası olur; madde ve haz dünyasını terk ederek bilgeliğin dünyasına yönelir. *Kuyu* hikâyesinde ise Yusuf, mürşide bağlanmak için geldiği şehirde otel odasında Züleyha adlı bir kadınla birlikte olur. Günah duygusuyla uykuya dalan Yusuf'un da sembolik anlamlar içeren bir rüya görmesi, metinlerarasılık bağlamında dikkat çekicidir. Güneş, Siddhartha'nın rüyasında gördüğü altın kafesin Kamala'nın şaşalı evini, ölü görünümdeki kuşun ise Siddhartha'nın özünü sembolize

[1456]Rasim Özdenören, *Kuyu,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014.
[1457]Hermann Hesse, *Siddhartha*, (çev. Üner Eyüboğlu), Yankı Yayınları, İstanbul 1973.
[1458]Rasim Özdenören'i *Kuyu* adlı uzun hikâyesi ile Herman Hesse'nin *Siddhartha* adlı eseri arasında tema, izlekler ve başkarakterlerin manevî yolculuğu bağlamında çağrışıma dayalı bir ilişki olduğunu ilk olarak Mehmet Güneş tespit etmiştir. Bkz. Mehmet Güneş, "Hermann Hesse'nin *Siddhartha* ve Rasim Özdenören'in *Kuyu* Anlatılarında Mistik/Metafizik Yolculukta İki İnsan: Siddhartha ve Yusuf", *Felsefe Edebiyat Sempozyumu Bildiri Kitabı*, (haz. Vefa Taşdelen, Zeki Taştan vd.), Van 29-30 Nisan 2015, s. 165-180.
[1459]Mehmet Güneş, "Hermann Hesse'nin *Siddhartha* ve Rasim Özdenören'in *Kuyu* Anlatılarında Mistik/Metafizik Yolculukta İki İnsan: Siddhartha ve Yusuf", *Felsefe Edebiyat Sempozyumu Bildiri Kitabı*, (haz. Vefa Taşdelen, Zeki Taştan vd.), Van 29-30 Nisan 2015, s. 169.

ettiğini ifade eder.[1460] Yusuf'un gördüğü rüyalar da dinî-tasavvufi ve psikolojik anlamlar taşıyan sembollerle örülüdür.

Kuyu hikâyesinde kadın, mâsivâyı ve nefsi temsil ederken, *Siddhartha*'da hem maddî âlemin ve haz dünyasının öğreticisi hem de metafizik tecrübenin önünde bir engeldir. Her iki hikâyede de olgunluğa erişimin kaynağı bilge kişi/şeyhtir. Kayıkçı Vasudeva, Siddhartha'nın bilgeliğe erişmesinde yol gösterici kimliğiyle ön plana çıkarken *Kuyu* hikâyesinde Yusuf, mürşid-i kâmile bağlanarak nefsin insanla birlikte var olduğunu ve aslolanın nefsi öldürmek değil onunla birlikte dengeli bir yaşam sürebilmek olduğunu öğrenir.

"Baş" hikâyesinde edebî metinlerarasılık "Olaylar bundan sonra Kafka'nın öyküsündeki gibi gelişti" cümlesiyle açıklık kazanır. Hikâyede her ne kadar yazar adı belirtilse de eserler arası çağrışım unsurlarının tespit edilmesi, okurun bilgi birikimine bırakılır. Absürt sayılabilecek bir nedenle tutuklanan hikâye kişisi suçunun ne olduğunu bilmediği gibi onu tutuklayanlar da bunun nedenini bilmemektedirler. Hikâyede metinlerarasılık bağlamında dikkati çeken özellik, Özdenören'in anlatıcı vasıtasıyla Kafka'nın hikâyesine telmihte bulunduktan sonra Kafka'nın *Dava* romanının kurgusuna benzer bir kurgu tasarlamış olmasıdır:

> "Olaylar bundan sonra Kafka'nın öyküsündeki gibi gelişti. Öyle olmaması için sebep yoktu. Birileri birini tutukladı. Ama ne tutuklayanlar ne için tutukladığını biliyordu, ne de tutuklanmış olan niçin tutuklandığını. Böylece ardı arkası kesilmeyen bir soruşturma girdabının içine girildi. Kimin ne istediği belli değildi. Kinim neyi soruşturduğu belli değildi. [...] Sonunda kıstırılmış olan biri, evinden alındı. İzbe bir yere götürüldü. Başı, bir taşın üstüne kondu ve bir başka taşla bir vuruşta ezildi. Ya da bir başka sürüm: elinde kama tutan biri, kıstırılmış olan kişinin kalbini, o izbe yerde, kamayla oydu. Böylece serüvenin sonuna gelinmiş oldu."[1461]

Hikâyede, Kafka'nın adının anılmış olması, suçun meçhullüğü ve soruşturmanın kısır döngüsü, *Dava* romanını ve Joseph K. karakterinin trajedisini çağrıştırır. Nitekim *Dava* romanında da suçunu bilmediği hâlde bir sabah ansızın tutuklanan Joseph K. da sebepsiz olarak yargılanır ve idam edilir.[1462] "Baş" hikâyesinde kurgusal karakterin anlam vermeye çalıştığı "karmaşıklık" karşısında düşüncelerini telefon konuşmasında arkadaşına eleştirel bir üslupla anlatması, birtakım insanları tenkit etmesi ve bunun

[1460]Mehmet Güneş, "Hermann Hesse'nin *Siddhartha* ve Rasim Özdenören'in *Kuyu* Anlatılarında Mistik/Metafizik Yolculukta İki İnsan: Siddhartha ve Yusuf", *Felsefe Edebiyat Sempozyumu Bildiri Kitabı*, (haz. Vefa Taşdelen, Zeki Taştan vd.), Van 29-30 Nisan 2015, s. 171.
[1461]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 25.
[1462]Franz Kafka, *Dava*, (çev. Gülperi Sert), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017.

sonucunda zihninde oluşan ütopik dünyayı; "*eflatun* devlet kelimelerini alıp kendi ülkesine götürmesi",[1463] suçunun başlangıcını teşkil eder. Hikâyedeki "*eflatun"* ve "devlet" kelimeleri, Platon'un *Devlet* adlı eserini çağrıştırmaktadır. Nitekim özne, kitaplığında polis tarafından bulunan bir kitap nedeniyle "mor ve kızıl ötesi bir işle meşgul oluyor"[1464] zannedilerek cezai işleme tabi tutulur.

Dava romanında Joseph K. absürt de olsa herhangi bir suç işlemeksizin yargılanıp infaz edilirken "Baş" hikâyesinde özne, absürt sayılabilecek bir suç nedeniyle başı taşla ezilerek öldürülür. Öznenin başı kesildiği hâlde konuşması aynı zamanda "Kesik Baş Destanı"nı[1465] da çağrıştırır.

"Sabah",[1466] öznenin uyku ile uyanıklık arasında metafizik/mistik bir boyuta geçişinin hikâyesidir. Alâattin Karaca, "Sabah" hikâyesindeki öznenin sanki bir mağarada yıllarca uyumuş Ashab-ı Kehf gibi olduğunu ifade eder. [1467] Özdenören, hikâye kişisinin var olduğu boyuttan başka bir boyuta geçişini masalların dünyasıyla benzeşim kurarak yansıtır:

> "Bu ne kocaman devleri, bu ne küçük cüceleri ardında bıraktı! Doyumsuz iştihalarla uçurumlara yuvarlandı, dağları aştı. Ama hiçbiri bir engel değildi ona. Sanki bir başka dünyanın oradaki, o içinde bulunduğu yerlerdeki izdüşümleriydi bunlar."[1468]

Hikâye kişisinin uykuyla uyanıklık arasında maddenin ötesine geçen bir boyuta ulaşması masallarda yaygın olarak görülen "dev", "cüce" gibi unsurlarla vurgulanıp fizik ötesi boyut masalsı niteliklerle açıklanır. Hikâye kişisinin nesnel konumundan eşyanın ötesinde bir boyuta geçişi sırasında yapılan tasvirler de masalsı bir atmosfer yaratır.

"Çark", modern hayatın uğraşlarına, koşuşturmasına ve yoğunluğuna tahammül edemeyen bireyin çözülüşü/çöküşü etrafında gelişir. Aldanışlar, hayal kırıklıkları, koşuşlar, korkular içinde binlerce günlük ömrünü boşa geçirdiğine inanan öznenin sonunda ışıklar içinde erimesi Franz Kafka'nın *Dönüşüm* adlı uzun hikâyesini çağrıştırır.

[1463]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 24.
[1464]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 24.
[1465]Nurettin Albayrak, "Kesik Baş Destanı", *TDV â Ansiklopedisi,* C. 25, TDV Yayınları, Ankara 2002, s. 308-309.
[1466]Necip Tosun, "Çark" ve "Sabah" hikâyelerinin birbirlerinin devamı olduğunu ve tek bir öykü olarak okunabileceklerini ifade eder. Bkz. Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 114., Şaban Sağlık da "Çark" hikâyesinin "Sabah" hikâyesinin devamı niteliğinde olduğunu belirtir. Bkz. Şaban Sağlık, "Biçim ve İçerik Değişimi Bağlamında Rasim Özdenören Öyküsünün Geçirdiği Evreler", *Hece*, S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 146.
[1467]Alâattin Karaca, "Öykücülüğünün İlk Döneminde Rasim Özdenören", *Hece*, S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 197.
[1468]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 8.

Yaşamın tekdüzeliğinde hayal kırıklıkları içinde sürekli koşturmaktan yorulan bireyin anlamsızlaşan hayatına başkaldırısı, şu cümlelerle aktarılır:

> "…Aceleyle kalkar, lavaboya, banyoya koşar, büyük bir hızla tıraş takımlarını hazırlar, bir yandan da elektrik ocağına küçük bir tas içinde tıraş suyu koyar, kendisini handiyse yakalayacaklarmış gibi, o ne büyük bir hızla kahvaltısını yapar, jileti yanaklarının üstünden yılan ıslığına benzeyen cızırtılarla kaydırırdı. Ve sokakta koşar, gazeteciden çabucak bir gazete alır, en hızlı giden bir aracı yakalar, biner, iner, denizi aşıp karşıya geçer, ordan da başka karşılara.. […] Ne yapmıştı! Binlerce şu kadar günlük ömrü boyunca hep o gıcırtılı tramvaylarda, durmadan adını heceleyen trenlerde, dile gelmez acılarını inleyerek anlatan kamyonlarda boyuna gulyabanilerden kaçmış, yakalanmamak için tükenircesine yorulmuş, kaç otel odasında gözlerini o gammaz ışıklara açmış, hangi yönlere, bilmediği nerelere koşmuş, kaçmıştı. Ne acıklı aldanış!"[1469]

Öznenin hayatın yoğun akışından duyduğu yorgunluk, modern hayatın hızı nedeniyle topluma ve kendine yabancılaşması, duygusal bir başkaldırıyı beraberinde getirir ve yabancılaşan özne hayat karşısında ölüme teslim olmayı tercih eder. İntiharın eşiğinde olan özne için olumsuz anlamlar taşıyan ışık izleğinin tüm bedenini sarması ve onu eriterek yok etmesi dikkat çekicidir. Yabancılaştığı tüm unsurların birleşerek hikâye kişisinin benliğini/varlığını yok etmesi, varlıktan yokluğa ya da benlikten hiçliğe dönüşümü imlemektedir. "Çark" hikâyesinde özne, günlük hayatın karmaşası hakkındaki düşünceleri ve yaşadığı tecrübe bakımından Franz Kafka'nın *Dönüşüm* hikâyesindeki Gregor Samsa karakterini çağrıştırır. Gregor Samsa'nın böceğe dönüştüğü günün sabahında hayata bakış açısı, "Çark" hikâyesinin isimsiz bireyinin hayata bakış açısıyla paralellik gösterir:

> "'Aman Tanrım', […] 'ne kadar yorucu bir uğraş seçmişim meğer! Günlerim hep yolculuk etmekle geçiyor. İşin bu yanı, mağazadaki asıl masabaşı işine oranla çok daha yıpratıcı, üstelik yolculuğun benim için bir de aktarma trenlerinin peşinden koşmak, düzensiz ve kötü yemeklere yargılı olmak, insanlarla sürekli değişen, asla süreklilik kazanamayan, hep içtenlikten uzak ilişkiler kurmak zorunluluğu gibi sıkıntıları da var. Şeytan alsın bütün bunları!"[1470]

Böceğe dönüşerek çatışma hâlinde olduğu aileye ve toplumsal kurumlara yabancılaşan Gregor Samsa'nın toplumsal ilişkilere ve koşuşturmadan ibaret yorucu hayat koşullarına bakış açısı "Çark" hikâyesinin kendine ve topluma yabancılaşan bireyinin bakış açısıyla benzerlik gösterir. Hayat ve toplum karşısında almış oldukları tavrın yanı sıra her iki hikâye kişisinin yaşadığı dönüşümde de benzer noktalar bulunmaktadır. Kafka'nın hikâye karakteri yabancılaşmanın somut bir temsili olarak

[1469]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 10.
[1470]Franz Kafka, *Dönüşüm*, (çev. Ahmet Cemal), Can Yayınları, İstanbul 2014, s. 20.

böceğe dönüşüp çatışma hâlinde olduğu aile kurumu tarafından yok edilirken Rasim Özdenören'in hikâye kişisi yabancılaştığı hayatın, yeni başlayan günün ve toplumsal ilişkilerin habercisi olan "ışık" izleği tarafından kuşatılarak eritilir.

"Mani Olunmuş Adam"[1471] hikâyesinde kendine ve topluma yabancılaşan bireyin yalnızlığı söz konusudur. Topluma ve kendine yabancılaşan birey aynalarda gördüğü suretinin çeşitli yansımalarıyla avunmak, kendini "kendine yabancı olmayan" bir kalabalık içinde hissetmek ister. Bahtiyar Aslan, bireyin kendini idrak noktasında yaşadığı trajediyi, hikâyenin adından başlayarak "kendini idrak edemeyiş ve gerçekleştiremeyiş" olarak tanımlar.[1472] Necip Tosun ve Muzaffer Uyguner ise tavan arasında yaşayan bunalımlı hikâye kişisinin Dostoyevski, Sartre ve Camus'un satırlarıyla benzeşim gösterdiğini ifade ederler.[1473] "Mani Olunmuş Adam" hikâyesindeki yalnızlık, çatışma ve yabancılaşma gibi izlekler dikkate alındığında yazarın varoluşçu yazarların bakış açılarından da yararlandığı düşünülebilir.

"Koridor" [1474] hikâyesinde iş amacıyla ahşap evler arasındaki bir taş binaya giden öznenin kendini bir labirentte bulması anlatılır. Hikâyede mekân, atmosfer ve öznenin yaşadığı kıstırılmışlık durumu kafkaesk bir kurguyla anlatılır. Mekânla elindeki mekân planının örtüşmemesi sonucu çıkış yolunu bulamayan öznenin yaşadığı gerilime saat sesleri ve geç kalmışlık/kıstırılmışlık duygusu eşlik eder. Abdullah Uçman hikâyenin konusunun Kafka'nın *Şato* adlı eseriyle oldukça benzer bir yapıda olduğunu tespit etmiştir.[1475] Mustafa Kurt ise Rasim Özdenören'in "Koridor" hikâyesi ile Franz Kafka'nın *Dava* romanındaki rahibin Joseph K.'ya anlattığı "Mahkeme Kapısı" olarak anılan anlatı arasında atmosfer ve tematik eğilimler bakımından ilişkiler kurulabileceğini ifade eder.[1476] Kafka'nın *Dava* adlı eserindeki anlatı, köyden gelen bir adamın içeri girmek için yasa kapısındaki bir bekçiden izin isteyişiyle başlar. Bekçinin kendine uzattığı bir sandalyeye oturarak yıllarca yasanın kapısından girmek için mücadele eden adam, ömrünün sonuna geldiğinde bekçiye şu soruyu sorar ve şu cevabı alır:

[1471]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 29-32.
[1472]Bahtiyar Aslan, "Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde İnsanın Kendini İdrak Biçimleri", *Rasim Özdenören'e Armağan*, Değişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 35.
[1473]Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 116., Muzaffer Uyguner, "Mani Olunmuş Adam" hikâyesinde karakterin eylemleriyle ayrıca "Kafka kişilerine benzer çıkartmalar"da bulunduğunu ifade eder. Bkz. Muzaffer Uyguner, "Hastalar ve Işıklar", *Varlık,* S. 728, İstanbul 1968, s. 13.
[1474]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 41-43.
[1475]Abdullah Uçman, "Hikâyemizde Gelişim", *Edebiyat,* C. 5, S. 4, Kasım 1973, s. 2.
[1476]Mustafa Kurt, "Varoluşun Kıyılarında: *Hastalar ve Işıklar*", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı,* (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 123.

"'Herkes yasaya ulaşmaya çalışır,' der adam, 'nasıl oldu da aradan geçen bunca yıl boyunca benim dışında hiç kimse içeriye girmek için izin istemedi?' Bekçi adamın ömrünün sonuna geldiğinin farkındadır, kulakları iyi duymadığı için adamla bağırarak konuşur: 'Buradan geçmek için hiç kimse izin alamaz, çünkü bu giriş sadece senin için belirlenmiştir. Şimdi gidiyor ve kapatıyorum."[1477]

Yasa bekçisi, yaşlı adamın ölümüyle birlikte ona ait olan yasanın da sonlanacağı ifade eder. Yasa kapısından girmek için bütün ömrünü feda eden adamın kıstırılmışlık durumu, Rasim Özdenören'in "Koridor" hikâyesinde dönüştürülerek yeniden kurgulanmış gibidir. Kapıdan geçen hikâye kişisi, kendini kısır bir döngü içerisinde bulur. "Mahkeme Kapısı" olarak adlandırılan anlatıda yaşlı adamın ömrünün sonuna gelmesiyle kapanan kapılar, "Koridor" hikâyesinde zamanın dolmasıyla kapanır. Kafka'nın *Dava* adlı eserinin "Katedral" bölümünde Josef K.'ya hapishane rahibi tarafından anlatılan hikâyenin yanı sıra Josef K.'nın görev/iş nedeniyle gitmek zorunda kaldığı katedral mekânı da "Koridor" hikâyesindeki öznenin içinde kaybolduğu taş yapıyı çağrıştırır niteliktedir.

Kafka'nın *Dava* romanının "Katedral" bölümünde mesleğine önem veren, işine geç kalmamaya özen gösterdiği vurgulanan Josef K., çalıştığı bankanın çok önem verdiği İtalyan bir meslektaşına kentin birkaç sanat anıtını göstermekle görevlendirilir ve meslektaşının isteği üzerine katedrale gider. *Dava* romanında Josef K.'nın İtalyan meslektaşının gelişini beklediği katedral mekânı ile "Koridor" hikâyesindeki özneyi çıkmaza sürükleyen mekân şu cümlelerle anlatılır:

"Katedral de boş görünüyordu, tabii ki hiç kimsenin aklına şimdi böyle bir havada burayı ziyaret etmek gelmemişti. K. hızlı hızlı her iki yan neften geçti, kalın bir şala sarınmış, Meryem Ana resminin önünde diz çökmüş ve resme bakan yaşlı bir kadına rastladı yalnızca. [...] K. tam zamanında oradaydı, içeriye girdiğinde saatin gongu onu vurmuştu, İtalyan ise henüz orada değildi."[1478]

"Dışından, alımsız, taş bir yapı. Bir sürü eğri büğrü, dar sokaklardan sonra çıkılan, şehrin kustuğu mahallelerin birinin kenarında. Bir sürü ahşap evlerin arasına fırlatılmış taş bir yapı. Bugün işim düştü oraya. Kapıyı açınca -dar özelliksiz küçük bir kapıydı- birden derin loş karanlık ve iki yanımda dev sütunlar bulunan uzun bir koridorla karşılaştım. [...] Koridorların kesiştiği yerlere ustalıkla yapılmış yarım kubbeler yerleştirilmişti. Bunların da birer yanı nereden geldiği belli olmayan ışık sızıntılarıyla gölgelenmişti. Bir yerden, kendisini göremediğim bir saatin ağır aksak tiktakları bütün bir koridoru dolduruyordu. Buralarda tantanayla hüküm süren bir oydu."[1479]

[1477]Franz Kafka, *Dava*, (çev. Gülperi Sert), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017, s. 203.
[1478]Franz Kafka, *Dava*, (çev. Gülperi Sert), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017, s. 192-193.
[1479]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*", İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 41-42.

Her iki anlatıda da kurgusal karakterlerin "işi düştüğü için" ya da "görev nedeniyle" birer mekâna girdikleri görülür. "Koridor" hikâyesinde taş yapıya giren hikâye kişisinin zamanla yarıştığı belirtilir. Taş yapının karanlık atmosferinde tıpkı *Dava* romanının "Katedral" bölümünde olduğu gibi kimse yoktur. Katedral mekânındaki ıssızlık durumu, rahibin ortaya çıkışıyla son bulsa da "Koridor" hikâyesinde ıssızlık, anlatı boyunca devam eder. Her iki hikâyede de saatin işlevi, zamanın geldiğini ve geç kalındığını vurgulamaktır. *Dava* romanında hapishane rahibinden "Mahkeme Kapısı" olarak adlandırılan hikâyeyi dinleyen Josef K.'nın katedralden gitmeye karar vererek rahipten ayrılacağı zaman karanlıkta yolunu bulamama durumu da "Koridor" hikâyesinde yolunu kaybeden hikâye kişisinin durumunu çağrıştırır. Ayrıca her iki mekân, mimari olarak da birbirini çağrıştırır niteliktedir.

"Çocuk" hikâyesi, babasının öldüğünü idrak eden çocuk öznenin yaşadığı anlam karmaşası üzerinde yoğunlaşır. Âlim Kahraman, çocuk öznenin evi kaplayan ölüm atmosferi karşısında kaynağını belirleyemediği değişimin "Cahit Zarifoğlu'nun 'bir şey var belirmiyor' söyleyişinde karşılığını bulan bir durum"[1480] olduğunu tespit etmiştir. Cahit Zarifoğlu'nun, "Bir Şey Var Belirmiyor" hikâyesinde bir odaya giren özne, aynada dikkatle kendine bakan bir kadınla karşılaşır. Bu karşılaşmada öznenin yaşadığı iç dönüşüm, "…Sanki bir şey olmuştu. Ve o şey bu kadın gibi bir şeydi. Ya da bu kadın bizzat o şeyin kendisiydi"[1481] cümlesiyle ifade edilir. Öznenin kadın karşısında idrak ettiği dönüşüm/değişim, sezinlediği fakat zihninde somutlaştıramadığı bir duygunun, bir gerçeğin ifadesidir. "Çocuk" hikâyesinde ölüm gerçeğiyle yüzleşen öznenin dünyasında yaşanan değişim şu cümlelerle ifade edilir:

> "…Bir gül açar gibi bir şey değişmişti, minicik dünyasında ürpertilerle karışan bir şeyler, 'hemen o anda' bir tüy darbesiyle bilinmezliğinin içine yaslanarak, biraz da öteye beriye korkular salarak, arkadaşlarının garip ve şaşırmış bakışlarının içinde, nasıl olmuştu, dayısının gelişiyle, amcasının kocaman bıyıklarından akan suskunlukla bir şey başkalaşmıştı."[1482]

Çocuğun babasının ölümüyle sezinlediği değişim, aile ve çevrede oluşan atmosferle yansıtılır. Hayatında bir şeylerin değiştiğini sezinleyen çocuk özne babasının ayakkabılarını gördüğü an sarsılır; babasının resmi karşısında "ölüm" kavramını idrak eder. Çocuğun iç ve dış dünyasında yaşanan değişim, Âlim Kahraman'ın da belirttiği gibi

[1480] Âlim Kahraman, "'Hastalar ve Işıklar'la Gelen", *Mavera*, C. 7, S. 74, Ocak 1983, s. 29.
[1481] Cahit Zarifoğlu, *Hikâyeler*, Beyan Yayınları, İstanbul 1996, s. 155.
[1482] Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 51-52.

Cahit Zarifoğlu'nun hikâye kişisinin yaşadığı farkındalığı çağrıştırmaktadır. Her iki hikâyede de yaşanan değişim, öznelerin izledikleri portre ve kadın ile belirginleşir.

"Eskiyen" hikâyesinde hayat ve ölümün olağan seyri hasta dede ile yeni doğan torun ekseninde ön plana çıkar. Uyku ile uyanıklık arasındaki hasta çocuğun zihninde şekillenen olağanüstü görüntüler ve söylemler çağrışım özellikleriyle ön plana çıkar:

> "…Cinlerle şakalaşan büyücü kadınlar. Tantanalı tepişmeler alanı yukarısı. Geniş bir tepsinin içinde dans ederek yalpalayarak dönüyorlar. Ağlayan narlar, gülen ayvalar. Tavanın yarığından Kahveci Güzeli yoksulluğuma göz kırpıyor…"[1483]

Anlatıcı öznenin zihninden akış hâlinde geçen düşünceler arasında beliren "ağlayan narlar, gülen ayvalar", bir halk hikâyesi olan "Ağlayan Nar ile Gülen Ayva"yı[1484] çağrıştırır. Fakir bir ailenin çocuğu olan Memiş'in padişahın kızıyla evlenmek için mücadele verdiği yarışmada kendisinden iki gün içinde bulup getirmesi istenilen Ağlayan Nar ile Gülen Ayva, Kaf Dağı'nın ardındaki devler ülkesindedir. "Eskiyen" hikâyesinin anlatıcı öznesi bilinçdışı sayıklamalarla telmihte bulunduğu halk hikâyesinin kahramanıyla fakirlik yönünden kendi arasında benzeşim kurar. Söylemde adı geçen "Kahveci Güzeli"nin ise Anadolu'da ev duvarlarını süsleyen bir duvar halısı olduğu düşünülebilir. Ayrıca, ateşli hastalık ve uykunun etkisi ile başka bir boyuta geçen anlatıcı öznenin evde duyduğu seslerle Hz. Yusuf kıssası arasında kuyuda olma durumu açısından benzeşim kurduğu görülmektedir.

"Kundak" hikâyesinde edebî metinlerarasılık örneğini Dostoyevski'nin *Yer Altından Notlar* adlı eseri oluşturur.[1485] Her iki eser arasındaki benzerlikler, anıştıma yöntemiyle yapılan edebî metinlerarasılığa örnek niteliğindedir. "Kundak" hikâyesinin isimsiz karakteri uyumsuz ruh durumları ve bilinçdışı eylemleri yönüyle *Yeraltından Notlar* romanındaki yeraltı adamını çağrıştırmaktadır. Bu çağrışımların ilkini her iki karakterinde kendilerinde tespit ettikleri "hastalık" izleği oluşturur. *Yeraltından Notlar* romanının karakteri kendini şu cümlelerle tanıtır:

> "Ben hasta bir adamım... Kötü bir adamım. Suratsız bir adamım ben. Galiba karaciğerimden zorum var. Doğrusu hastalığımın ne olduğunun da farkında değilim ya, hatta neremin ağrıdığını bile iyice

[1483]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 64.
[1484]Hasan Lâtif Sarıyüce, "Ağlayan Nar ile Gülen Ayva", *Anadolu Masalları*, C. II, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1993, s. 50-56.
[1485]Mustafa Kurt, "Varoluşun Kıyılarında: *Hastalar ve Işıklar", Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı,* (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 123.

bilemiyorum. Tıbba ve doktorlara saygım olduğu halde tedavi olmuyorum ve asla olmayacağım."[1486]

Yeraltı adamının hastalığı bedenî bir hastalık olmanın ötesinde, ruhsal bir hastalıktır. Adam, düşünce yapısı ve eylemleriyle topluma ve değerlere yabancılaşmış bir profil çizer. Yeraltı adamının hastalığının boyutları, çevresiyle olan ilişkileri ve eylemlerindeki absürtlükle vurgulanır. "Kundak" hikâyesinde de karakter hem bedenî hem de ruhi anlamda hastadır. Onun hastalığı, şu cümlelerle vurgulanır:

"Ama mesele bu değil.. başka şey.. bu değil.. bir hastalığın ucundayım. Bir yonga gibi beynimde. Orda. Kanlı, kızgın bir bıçakleyin saplı orda. Bütün kahrımın, diken üstünde duruşumun kaynağı."[1487]

Her iki karakter de hastalığın etkisiyle hayata ve toplum ilişkilerine yabancılaşırlar. Yeraltı adamı bir böcek bile olamadığına hayıflanır. O, dünyayı ve duyguları "herkes" gibi algılamamaktadır. Romantik ve entelektüel bir kişi olduğunu vurgulayan yeraltı adamı, ailevî ve toplumsal ilişkileriyle de "Kundak" hikâyesinin karakteriyle benzeşim gösterir. Küçülmekten zevk alan ve af dilemeyi sevmeyen yeraltı adamının kendi karakterini belirgin kılmak için geçmiş hayatına dair söylemleri, "Kundak" hikâyesinin çalışmadığı için babasının tepkisini üzerine çeken hikâye kişisinin eylemleriyle benzeşim gösterir:

"Küçülmekten bile zevk almaya kalkışan bir adamın, biraz olsun öz saygısı kalır mı? Bunu usanç veren bir pişmanlığın etkisinde söylemiyorum. Öteden beri, 'Affedersiniz babacığım, bir daha yapmam.' demekten nefret ettim; bunu söylemek bana güç geldiği için değil, tam tersine gayet doğal söylüyordum. Hatta mahsus yapar gibi, zerre kadar suçum olmadığı durumlarda bile kendimi suçlu çıkarırdım. Bu da hepsinden kötüydü. Bu sefer yine duygulanır, pişmanlık duyar, gözyaşları dökerdim; bunları da öyle yalandan falan yapmazdım, ama şüphesiz hepsi kendi kendimi kandırmak içindi. Kalbimde bir kötülük nüvesi vardı..."[1488]

Yeraltından Notlar romanındaki karakterin daima suni duygu hamleleriyle hareket ettiği görülmektedir. Suçlu olmadığı durumlarda kendini suçlu konumuna sokmaktan haz alan yeraltı adamı gibi "Kundak" hikâyesinin karakterinin de suçluluktan haz duyduğu görülmektedir:

[1486]Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, (çev. Nihal Yalaza Taluy), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015, s. 3.
[1487]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 94.
[1488]Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, (çev. Nihal Yalaza Taluy), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, (İstanbul 2015, s. 18.

> "*Yirmiiki Aralık* - Sabahleyin salep güğümünü devirdim. Çıkan ateşler, kaynar salebin içinde cızırdayarak söndü. İşkenceye benzer bir zevk uyandı içimde. Yüreğimden, aşağılara doğru yürüdü. Babam kızdı mı, kızmadı mı anlamadım. Yeni salep hazırladılar."[1489]

"Kundak" hikâyesinin karakterini yeraltı adamından ayıran temel özellik, birtakım olaylar karşısında -babasının çalışmadığı için tepkisini çekmesi, İdris'in çalınan atlarını gördüğü hâlde herhangi bir eylemde bulunmaması- sözlü savunmaya ya da eyleme geçmek yerine pasifleşmektir; fakat her iki karakter de absürt eylemlerden haz alma hususunda benzeşim gösterirler.

Yeraltından Notlar'da karakterin hür irade hakkındaki söylemleri de "Kundak" hikâyesinin karakterinin iç sesi/dilsiz adamıyla çağrışım içindedir. Yeraltı adamı, insan için gerekli olan tek şeyin hür irade olduğunu ve bu iradenin de "kimbilir hangi şeytan"ın elinde bulunduğunu vurgular.[1490] "Kundak" hikâyesinde ise karakterin içindeki hür iradenin bir sesin elinde olduğunu vurgulanır. Karakter, yapacağı eylemlerin "bir buyruk"la gerçekleşeceğini ifade eder.[1491] Bu anlamda, her iki karakter de iradenin soyut bir gücün elinde bulunduğuna inanmaları bakımından benzerlik gösterirler.

Yeraltından Notlar ve "Kundak" hikâyesinin karakterlerini çağrışım alanına sokan diğer bir özellik, yabancılaşma olarak tanımlanabilecek olan "yeraltı adamı" olmak ya da "yeryüzü adamı" olmamak durumudur.[1492] Bu durum, *Yeraltından Notlar* romanı ve "Kundak" hikâyesinde şu cümlelerle aktarılır:

> "Şüphesiz yukarıdaki sözlerinizi ben de uydurdum. Bu da yeraltı mahsulü. Kırk yıl müddetle orada otururken konuşmalarınızı deliğimden dinledim. Bu yüzden hepsini rahatça uydurabildim. İyice bellediğim, ezberlediğim sözlerinize edebi bir şekil vermem de pek tabiidir..."[1493]

> "Hasta, yatıyordum şimdi. Bir alay komşu gelip gidiyor. Hâlimi soruyorlar. Bakıyor, bakıyor.. cevap vermiyorum. Aramızda bir duvar olduğunu bilmiyorlar. Yeryüzü adamı değilim ben. Bunu bilmiyorlar. İçim böyle söylüyor. İçimin sesine uyuyorum. Çünkü yalnız o, doğruyu söylüyor. İçim."[1494]

[1489]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 114.
[1490]Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, (çev. Nihal Yalaza Taluy), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015, s. 28.
[1491]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 113.
[1492]Mustafa Kurt, her iki eser arasındaki benzeşimi, karakterlerin "yeryüzü adamı" olmaması olarak belirler. Bkz. Mustafa Kurt, "Varoluşun Kıyılarında: *Hastalar ve Işıklar*", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı,* (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 123.
[1493]Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, (çev. Nihal Yalaza Taluy), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015, s. 42.
[1494]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 117.

Yeraltı adamı, insanları kırk yıl boyunca kendine ait içsel bir mekân olarak düşünülebilecek bir mesafeden izlemiş/değerlendirir. Yeraltı olarak adlandırılan bu soyut mekân, yabancılaşmanın karanlığı imleyen "yeraltı" imgesine büründüğünü gösterir. "Kundak" hikâyesinde ise bu durum, hikâye kişisinin çevresine yabancılaşarak soyut bir dünyaya çekilmesiyle temsil edilir. Her iki karakterin de kendilerini yeryüzünde konumlandırmayışları anıştırma yöntemiyle yapılan metinlerarasılık örneğini oluşturur. Kişilerin çevrelerinden soyutlanmaları, "konuşmamak" eylemiyle belirginleşir. *Yeraltından Notlar* romanında olduğu gibi "Kundak" hikâyesinde de karakter gittikçe kendi yalnızlığına gömülme ve kimseyle konuşmama eğilimi gösterir.

Hastalar ve Işıklar'daki tüm hikâyeler, yabancılaşma ve bunalım izleklerinin metafizik olgularla bütünleştiği bir atmosferi işaret eder. Hikâye kişilerinin çevreye ve kendilerine yabancılaşması, anlaşılmamak duygusuyla pekişir. Kurt, *Hastalar ve Işıklar'*daki hikâye kişilerinin çevrelerine yabancılaşma durumunun Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı ile örtüştüğünü ifade eder.[1495] "Kundak" hikâyesinde de yabancılaşma bireyin benliğine, topluma ve hayata yabancılaşması olarak ön plana çıkar. Özne, hayata tutunacak tüm dayanaklarını ve amaçlarını zamanla kaybeder. *Yeraltından Notlar* romanında karakter, çalıştığı işi küçümseyip -işini ne zaman bıraktığı belirtilmez- kırk yaşındayken işsiz olduğunu ifade ederken, "Kundak" hikâyesinde karakter, arkadaşı İlyas ile birlikte girdiği banliyöde sadece üç gün çalışır ve "iğrenç" bulduğu bu işi bırakır.

Her iki karakter arasında çağrışım oluşturan izleklerden bir diğeri, kitap okuma eylemidir. Yeraltı adamı zamanını kitap okumakla geçiren, okuduğu kitapları adeta kendi dünyasında yaşayan, "kitap gibi konuşan" bir romantiktir. "Kundak" hikâyesinde ise karakterin oda dekorunda gözüne takılan kitaplar dışında, arkadaşı İdris'in evinde okuma eylemlerinde bulunduğu görülmektedir. Kitap, yeraltı karakterinin hayatında etkin bir role sahipken "Kundak" hikâyesinin karakteri için herhangi bir anlam ifade etmez. Ayrıca yeraltı adamının Neva Caddesi'nde dolaşırken yaşadığı ruh coşkunluğu ve her fırsatta kendini oraya çeken bir kuvvet olduğuna inanışı, "Kundak" hikâyesinde gizli sesin hikâye kişisini yangın mekânına sürükleyişini çağrıştırır. Kendini görmezden gelen bir subaya çarparak onunla eşit seviyesinde olduğunu gösterme isteği hastalık derecesine varan yeraltı adamının bu eylemi gerçekleştirdikten sonra hissettiği haz duygusu da "Kundak"

[1495]Mustafa Kurt, "Varoluşun Kıyılarında: *Hastalar ve Işıklar*", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı,* (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 123.

hikâyesinde içindeki sesin teşvikiyle benzin istasyonunu yakarak yoksul kenar mahallesini harabeye çeviren hikâye kişisinin yaşadığı hazla benzer niteliktedir.

"Ölünün Odaları" hikâyesinde edebî metinlerle anıştırma yoluyla yapılan metinlerarasılığın örneğini Albert Camus'nün *Yabancı* romanındaki Meursault karakteriyle yapılan çağrışımsal benzerlik oluşturur. Yolda İdris'le karşılaşan Üzeyir'in geçmiş yaşantısına dair söylemleri, metinlerarasılık bağlamında Meursault karakterinin annesinin ölümü karşısında almış olduğu tavrı ve eylemlerini çağrıştırır niteliktedir. Absürt bir durum olduğu hissettirilmekle birlikte, her iki hikâye kişisi tarafından da yaş itibariyle mazur görülebilir bir durum olarak karşılanan Üzeyir'in söylemi şu cümlelerle aktarılır:

> "Sıkıntılı bir sessizlikle yürüyorlardı. İkisi de ayrılmak için fırsat kolluyordu. 'Babamın öldüğünün ikinci günü sinemaya gitmiştim ben' dedi Üzeyir. O anda birden bu sözün yersiz ve saçma olduğunu kavradı ama, söylemişti bir kez. Gerisini getirmek için, 'Onaltı yaşlarında falandım' diye tamamladı. 'O yaşlarda öyle olur' diye cevap verdi İdris."[1496]

Üzeyir'in babasının ölümünden iki gün sonra sinemaya gitmesi, Meursault'un annesinin ölüm haberini aldığı süreçten itibaren yapmış olduğu eylemler ve sergilediği tavırları çağrıştırır. Üzeyir'in eylemi Meursault'un eylemlerine tamamen benzeşim göstermemekle birlikte "sinemaya gitmek" eylemi bakımından çağrışım yönüyle örtüşür niteliklere sahiptir. Meursault da Üzeyir gibi annesi gömüldükten bir gün sonra kız arkadaşı Marie ile birlikte sinemaya gider.[1497] Her iki anlatıda da karakterlerin ölüm karşısında almış oldukları tavır, taşıdığı anlam bakımından benzeşim göstermese de eylem olarak benzeşim içindedir. Üzeyir'in babasının ölümünden sonra sinemaya gidişi yorumsal olarak değerlendirildiğinde bir kaçışı ya da ölümü unutma isteğini düşündürse de Meursault ve Üzeyir'in anne ve babalarının ölümünden sonra sinemaya gitme eylemleri benzerlik göstermektedir.

"Çözülme" hikâyesinde toplumsal ve sosyolojik boyutlarıyla aile bireylerinin yaşadığı trajedi anlatılır. Bir cinayet suçuna adı karışan Kerim'in bakış açısından anlatılan hikâyede, bireyin ve ailenin maddî-manevî anlamda yaşadığı sarsıntı ve dağılma söz konusudur. Katil olmadığı hâlde cinayetin işlenmesinde kullanılan bıçak kendisine ait olduğu için ifadesi alınan Kerim, bıçağın kendine ait olduğunu itiraf ederek kendini ele verir. Mehmet Maraşlıoğlu, Kerim'in kendini ele vermemek için yapmış olduğu tasarının

[1496]Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 10.
[1497]Albert Camus, *Yabancı*, (çev. Vedat Günyol), Can Yayınları, İstanbul 2016, s. 25.

tam tersi bir eylemle bıçağın kendisine ait olduğunu itiraf etmesini "tam bir Raskolnikov davranışı"[1498] olarak nitelendirmiş, her iki karakterin eylemleri arasında çağrışıma dayalı bir benzerlik tespit etmiştir. Kerim'in cinayete dair tüm ayrıntıları olduğu gibi anlatması ve bıçağın kendine ait olduğunu bildirmesi, Raskolnikov'un karakolda ve mahkemede suçunu itiraf etmesiyle benzeşim gösterir.

Kerim'in Raskolnikov ile benzeşim noktasını oluşturan diğer bir unsur ise her iki karakterin de cinayetten sonra yaşadığı ruh durumudur. Babasıyla çatışma hâlinde olan, ailede yaşanan maddî ve manevî tüm olumsuzlukların kaynağı olarak babasını gören Kerim, karakolda ifade vermeden önce yaşadığı ruh durumunu şu cümlelerle açıklar:

> "*Çok kötü bir gece geçirdim dün, hükümete gelirken başım ağrıyordu, […] yanına çağırdıkları zaman savcıyı görmüyordum, yüzünü görmüyordum bir şey sanki parlıyordu […]ve bir yandan bacım ağlıyordu kelime söylemeden. Bir gün onu dövmüştüm ikimiz de çocukken. […] Babam, bacımı dövdüm diye beni ahıra kilitledi […]*
>
> *Ve bugün hükümete gelirken bacımın duyduğum bağırtısı, onu dövdüğüm günkü bağırtısını hatırlatıyordu bana, sanki bunca yıl sesi hiç değişmemişçesine. Polis duymuyordu bunu, savcı duymuyordu ve bilmiyorlardı ve anlamayacaklar niçin bu kadar çabuk kendimi ele verdiğimi."*[1499]

Kerim'in karakola götürüldüğü sırada babasının ölmesi ve ablasının ağlayışı geçmişte yaşanan birtakım olay kesitlerinin zihninde canlanmasına neden olur. Geçmiş zamanda ablasını dövdüğü gün ile aktüel zamanda babasının öldüğü gün duyduğu ağlama sesleri zihninde birleşir. Babası nedeniyle tüm ailenin haksızlığa uğradığını düşünen Kerim, bıçağın kendine ait olmadığını söylemeye hazırlanırken ablasını dövdüğü günün suçluluk duygusunu içinde hisseder ve kendi iç dünyasında ikiye bölünmüşlük yaşar. Bıçağın kendine ait olduğunu itiraf ederek adeta ablasının gözyaşlarının bedelini ödemek ister gibidir.

Suç ve Ceza romanında Raskolnikov'un cinayet işledikten sonraki ruhsal durumu, Kerim'in ifade vermeden önce yaşadığı ruhsal çözülmeyle benzeşim göstermektedir. Hilmi Uçan, Raskolnikov'un tefeci kadın ve kız kardeşini balta ile öldürdükten sonra yaşadığı ruh durumunu "Artık onun da 'iç'i ikiye ayrılmıştır; artık tek bir insan değildir o. Bir de içindeki insan vardır"[1500] cümlesiyle ifade eder. Kerim'in, yaşadığı ruhsal bölünme yönüyle de Raskolnikov karakterini çağrıştırdığı düşünülebilir. Her iki

[1498]Mehmet Maraşlıoğlu, "Rasim Özdenören'in Öyküsünde İnsan", *Mavera*, S. 3, Şubat 1977, s. 55.
[1499]Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 96-97.
[1500]Hilmi Uçan, "Rasim Özdenören Öyküsünde Sorgulamalar ve Trajik Tipler", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 230.

karakterin cinayet eylemini üstlenmekten kaçınma tasarıları, cinayeti olduğu gibi anlatmak eylemiyle sonuçlanır. Hilmi Uçan, "Çözülme" hikâyesinde Kerim ve ailesinin yaşadığı trajedik olguların Flaubert'in üslup ve söylem biçimini hatırlattığını da ifade ederek hikâyenin üslup açısından da çağrışım özellikler taşıdığını tespit etmiştir.[1501]

"Çok Sesli Bir Ölüm" hikâyesinde anıştırma yöntemiyle kurgulanan edebî metinlerarasılığı evrensel duyguların karakterin ruhunda yarattığı gerilim oluşturmaktadır. Âdem Polat, "Çok Sesli Bir Ölüm" ve "Kan Otları" hikâyelerinden yapmış olduğu alıntılarla evrensel bir duygu durumu olan korkunun, öznelerde psikolojik ve ontolojik olarak yarattığı ruh atmosferi ile Raskolnikov'un yaşadığı ruh durumu arasında benzerlikler kurar. Polat, bu benzerliği "Kan Otları" ve "Çok Sesli Bir Ölüm" hikâyeleri ile *Suç ve* Ceza romanından alıntıladığı şu pasajlarla açıklar:

> "Dalgalar bir âzap gibi sarıyor derimi, derimin altında etimi. Yorganlarıma bürünüyorum. Korku başucumda bekleyen bir gülle. Varsam kapıya -biraz cesaret, cesaret Tanrım- varsam kapıya: bir kocaman boşluk, bir rahat nefes. Korkuyorum, fırtınalar ve göğsümü çemberleyen yağmur telleri. Tâ dipten.. ağır ağır."[1502]
>
> "...bir ölünün ardından ağlayan, çığlıklar koparan kadınların sesini duydu. Bu anda, duymak istemediği çılgınca bağırışlardı bunlar. Elinden gelse, tepinmek, kulaklarını tıkamak istiyordu. Ama aynı dikkatle tepeyi aşıp gözden yitti."[1503]
>
> "Raskolnikov'un kendinden geçmesi, sayıklamalar halinde devam ederek bir humma halini almıştı. Sanki etrafında bir sürü insan toplanmış, kendisi ile ilgili olarak tartıştıklarını, bir yere götürmek istediklerini bazen de yapayalnız odada kaldığını görür gibiydi. Çeşitli duygular içinde savaş ediyordu. Ağlıyor, düşünüyor, endişeye kapılıyor ve inliyordu."[1504]

Her üç alıntıda da insanı rahatsız edici olan unsurların ortak bir yön olarak insanda "köşeye sıkıştırılmış" psikolojisi yarattığını ifade eden Polat, bu metinlerde "şahsi bir tecrübeden çok insanlık adına olagelmiş bir duygu durumuna gönderme" yapıldığını bildirir; Dostoyevski ve Özdenören'in eserlerinde insanın "iç sıkıntı"sı yönünden paralellikler bulunduğunu belirtir.[1505] Özdenören'in hikâyelerinde korku, gerilim ya da bunalım yaşayan bireyin yer yer sayıklama niteliğindeki bilinç akışının ve iç konuşmalarının da bu benzerliği desteklediği görülmektedir.

[1501]Hilmi Uçan, "Rasim Özdenören Öyküsünde Sorgulamalar ve Trajik Tipler", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 234.
[1502]Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 28.
[1503]Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 26.
[1504]Fyodor Mihailoviç Dostoyevski, *Suç ve Ceza*, (çev. Haluk Tunç), Türdav Yayınları, İstanbul 1999, s. 79.
[1505]Âdem Polat, "Rasim Özdenören Anlatısında İnsan ve Mekân Algısı", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı*, (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 263.

"Yara" hikâyesinde metinlerarasılık, metaforlarla sağlanır. Ruh dünyasında birtakım acılar yaşayan erkek özne bu durumu, "yaralarını göstermek" eylemiyle nesnel bir boyuta taşır. Adamın yaraları ve bu yaraları genç kıza gösteriş biçimi dikkat çekicidir:

> "Görmüyor musun? Yaram var benim.
>
> Görmüyorum.
>
> Yaram var, yaralarım var benim. İster misin bağrımı açayım.
>
> Açtı. Yanık bir ciğer kokusu, dağlanmış bir et kokusu sardı ortalığı:
>
> İnandın mı şimdi?
>
> Olamaz, diye inledi kız."[1506]

Diyalogdaki "bağır", "yara", "yanık ciğer kokusu" gibi imajlar, Divan edebiyatı mazmunlarını çağrıştırır. Divan edebiyatında âşığın bağrı, sevgilinin cefası nedeniyle yaralıdır. Hikâyedeki "yanık ciğer kokusu" imajı da sevgilinin aşkıyla yanan gönlü/ciğeri temsil eder. Aşk ve ızdırap acısıyla yanan ciğer ise yine Divan edebiyatı şairlerinin bazı beyitlerinde "kebâb" olarak geçer. "Yara" hikâyesindeki izlekler dikkate alındığında, öznenin aşk ve acı duygularını yansıtmak için Divan edebiyatı imajlarının kullanıldığını görülür.

"Ansızın Yola Çıkmak" hikâyesinde eski nişanlısı Zeynep'e ve kendine annesinin hastalandığına dair gönderdiği telgraf nedeniyle yola koyulan Ahmet'in yıllar sonra bir araya geldiği sevgiliye bakış açısı anıştırma yöntemiyle kurgulanan edebî metinlerarasılığı oluşturur. Ahmet'in bilinç dışı gerçekleştirdiği/itiraf edemediği telgraf gönderme eylemi vasıtasıyla üç yıl sonra tekrar bir araya geldiği Zeynep'in sorgulamaları karşısındaki açıklaması Leyla ile Mecnun mesnevîlerini çağrıştırır:

> "'Bilmiyorum, [...] bazen karıştırıyorum: sen mi bensin, ben mi senim, ne bileyim?' [...] 'Zaten ben hiç bir zaman bilemedim, senden ne kadar ayrı kaldım, seninle ne kadar yakın durduk, bunlar hep meçhulüm oldu benim. Sana da öyle gelmedi mi gelmiyor mu?'
>
> 'O kadar çok doğru var ki, dedi Zeynep, hangisinin hangisi olduğunu artık şaşırıyorum.'
>
> 'Öyleyse susalım, dedi Ahmet, bak burası suskunluk odası!' Geriye çekilerek kapıdan içeriyi işaret etti: 'Burada susmayı deneyelim' dedi bir daha."[1507]

Ahmet'in benlik etrafındaki söylemleri Fuzûlî'nin *Leylâ ile Mecnun* mesnevîsinde Mecnun'un "istiğna" makamına ulaştığını bildiren şu beyti çağrıştırmaktadır: "Ger ben

[1506]Rasim Özdenören, *Hışırtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 108.
[1507]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 37-38.

ben isem, nesin sen, ey yâr? / V'er sen sen isen, neyim ben-i zâr?"[1508] Tasavvufî anlam derinliğine sahip olan bu beytin, "Ansızın Yola Çıkmak" hikâyesinde metinlerarasılık yöntemiyle kullanımı söyleme dayalı bir dönüştürümle gerçekleşmiştir.

"Mum"[1509] hikâyesinde anıştırma yöntemiyle oluşturulan edebî metinlerarasılık örneğini öznenin "rasgele" uğradığı binanın tuhaf mimarisi oluşturur. Garip işlerin yürütüldüğü bu binanın dış yapısı gibi iç yapısı da anlaşılmaz bir tuhaflıktadır. Alışveriş merkezleri, devlet daireleri, okul, tekke gibi birbiriyle alakasız kurumların yanı sıra kent ve mahalle gibi yerleşim yerleri de bu bina içindedir. Binanın tuhaf ve saçma oluşunun yanı sıra, "saçma" eylemler de burada tuhaf karşılanmamakta, tüm saçmalıklar birbiriyle ahenk içinde sürüp gitmektedir. Hikâyede sürekli "saçma" oluşu vurgulanan bu bina, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*[1510] adlı romanındaki kurumları ve bu kurumlardaki saçma eylemlerin ahenk içinde işleyişini çağrıştırmaktadır.

"İskelet" hikâyesinde, taşradaki hayatını bırakarak iş hayatına başlayan Zehra'nın zamanla tüm ailesini kaybedip emekli olduktan sonra baba evine yerleşerek yalnız bir hayat yaşamaya başlaması anlatılır. Tasavvufa bağlanan Zehra'nın tarikat öğretilerini yerine getirmek, günahlarından arınmak istediği bir gece geçmişte yaşanan bir gönül ilişkisinin metafizik bir boyutta gün yüzüne çıkması, hikâyede edebî metinlerle çağrışım yoluyla yapılan bir metinlerarasılığı işaret eder. Hiç evlenmemiş olan Zehra'nın gençliğinde gönül ilişkisi yaşadığı delikanlı, bir hastalık neticesinde ölmüştür. Hikâyede, ölen delikanlının iskeletinin gece yarısı evin kapısını çalarak içeri girmesi ve Zehra'nın iskelet karşısındaki söylemleri, Oğuz Atay'ın "Unutulan"[1511] hikâyesini çağrıştırır.

"İskelet" hikâyesinde rüya hâlindeki Zehra'nın evinin kapısını çalan kişi, yıllar önce ölen eski sevgilinin iskeletidir. Zehra, iskeleti içeri alır, ona sevgisini anlatmak ister ve ölümünden bahseder, "Sen benim adımı unuttun..."[1512] diyerek sitem eder. Zehra'nın ölen sevgilinin iskeletiyle konuşması, geçmişin de itirafı niteliğindedir; sevgilisinin ölümünden sonra çalışmak için kasabaya/şehre gidişi, içinde oluşan kaçış duygusundan, kendi sevgisiyle baş başa kalmak isteyişinden kaynaklanır. İskeletin yönlendirmeleriyle aynaya yönelen Zehra'nın vücudu, iskelet ile bütünleşir.

[1508]Fuzuli, *Leylâ ve Mecnun,* (haz. Nevzat Yesirgil), Yeditepe Yayınları, İstanbul 1958, s. 76.
[1509]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak,* İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 43-45.
[1510]Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015.
[1511]Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken,* İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s. 27-34.
[1512]Rasim Özdenören, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 80.

"Unutulan" hikâyesinde ise bilinçaltının simgeleştirilmiş bir ifadesi olan tavan arasına çıkan kadın, unutulmuş birçok eski eşya arasında eski sevgilisinin örümcek ağlarıyla sarmalanmış ölü bedenini bulur. "Unutulan" hikâyesinde olduğu gibi "İskelet" hikâyesinde de eski sevgilinin ölümü söz konusudur ve ölü sevgilinin iskelet hâlindeki bedeni, Zehra'nın evinin kapısını çalar. "Unutulan" hikâyesinin kadın öznesi eski sevgiliyi hayatın yoğun uğraşları ve çeşitli sorumluluklar arasında bilinçaltına iterken Zehra, sevgilisinin ölümünden sonra yaşadığı hayatı "ölmeden önce ölmek" olarak açıklar. Her iki hikâyede de kadın karakterlerin ölen sevgiliyle karşı karşıya gelmeleri dikkat çekicidir. Sevgilinin çürümeyen bedeni karşısında "Unutulan" hikâyesinin kadın öznesi mâziye dönerek kavgalarını ve ayrılışlarını hatırlarken "İskelet" hikâyesinde Zehra, sevgilinin ölümüne neden olan hastalıktan bahseder ve o öldükten sonra kendisinin de ölü bir hayat yaşadığını anlatır. Her iki hikâyede de ölen sevgililer konuşmazlar; kadınların itiraf, acı ve özlemleri dile getirilir. "İskelet" hikâyesinde tasavvufa giren Zehra'nın bedeninin eski sevgilinin iskelete dönüşmüş bedeniyle bütünleşmesi hikâyeye metafizik bir boyut kazandırır.[1513] Sevgilinin görünüşü ve Zehra'nın eski sevgili karşısındaki tavrı "Unutulan" hikâyesinin ironiye yaslanan üslup ve kurgusundan uzaktır fakat, her iki hikâye kullanılan izlekler bakımından benzeşim gösterir.

"Mağara" hikâyesinde anıştırma yöntemiyle yapılan metinlerarasılık, hikâye kişisinin psikolojik durumunu işaret eden söylem/düşünceleri vasıtasıyla oluşturulur. Terk edilmiş dul bir kadının kendini yalnızlığa çekmesi, mekân ile sembolleştirilir. "Mağara" olarak anılan bir otel odasının çatı aralığında yaşayan kadın, hayal kırıklıkları nedeniyle hayata karşı oluşturduğu psikolojik duvarları da "mağara" olarak adlandırır. Şaban Sağlık, hikâyede "mağara" imgesinin Eflatun'un mağara alegorisini çağrıştırdığını ifade eder.[1514] Düşsel/somut olarak yaşadığı ikinci terk ediliş durumu sonrasında başını havuza sokan kadın öznenin, "Ben kendi mağaramın içindeyim ya, gerisi umurumda değil"[1515] düşüncesi, bu çağrışımı destekler niteliktedir. O da tıpkı Eflatun'un mağara

[1513]Rasim Özdenören, "İskelet" hikâyesinin yoruma açık bir hikâye olduğunu ve hikâyedeki ölü sevgilinin var olmayan biri olduğunu ifade eder. Özdenören'e göre, "Her insan dünyaya geldiğinde ölümle nişanlıdır. [...] veya sevgili en üst noktada Allah, Tanrı olarak simgelenir. Onun yeryüzündeki simgesi, tasavvuf terminolojisinde şeyhtir. [T]asavvuf yolundaki ilerlemenin ilk büyük adımı f[e]naf[i]'l-şeyh, şeyhte kaybolmak, ondan gel[en] her şeye razı olmaktır. Onun bedeninde, varlığında kendi varlığını hiçe saymaktır. Veya bir başka şekilde, onun varlığını kendi gövdesinde sindirmektir, zihnine, kalbine geçirmektir." Bkz. Lemara Abibulayeva, *Rasim Özdenören ve Feodor Dostoyevski Arasında Tahkiye Anlayışı Bakımından Bir Karşılaştırma*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2006, s. 194.

[1514]Şaban Sağlık, "Ne Melek Ne Şeytan Rasim Özdenören'in Öykülerinde İnsan", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı,* (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 276.

[1515]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 30.

istiaresinde olduğu gibi, hayatı yaşamak yerine "mağara" olarak adlandırdığı korkularının ve bu korkuların yarattığı tabularının arkasından seyretmeyi tercih eder.

"Menzilsiz Yolculuk" hikâyesinde metinlerarasılık, kişilerin diyalogları vasıtasıyla ön plana çıkar. Diyaloglarda dikkati çeken çağrışım unsurları, kelimeler vasıtasıyla belirginleştirilir. Açık alıntı olarak da değerlendirilebilecek olan söylemler arasında, telmih yapılan kaynak belirtilmemiştir:

"'Biliyorum. Papatya.' dedi kadın.

'Adı Papatya'ydı, dedi, senin adın Gece.'

'Benimki Gece. Seninki Çöl olabilir. Seninki Çöl olsun: gecenin çölü.. öyle olmuyor mu?'

'Beni öldürüyorsun..'

'Sana mutluluk veriyorum.. Papatya'ydı o. Hiroşima.'

'Sevgilim.'"[1516]

Erkek ve kadının söylemleri "gece", "çöl" kelimeleri vasıtasıyla Leyla ile Mecnun mesnevîsini çağrıştırırken, "Hiroşima" ve "sevgilim" kelimelerinin kullanımı söyleme başka bir edebî boyut kazandırır; bu kelimeler vasıtasıyla metinlerarasılığın kaynağı değişir. Marguerite Duras'ın *Hiroşima Sevgilim*[1517] adlı eserinde geçen şu diyalog, söylemlerin çağrışımını belirginleştirir:

"KADIN
Hi-ro-şi-ma.
Hi-ro-şi-ma. Senin adın bu.
[...]
ERKEK
Benim adım. Evet. Senin adın da Nevers. Fran-sa-da Nevers."[1518]

"Menzilsiz Yolculuk" hikâyesinde edebî metinlerle anıştırma yöntemiyle oluşturulan metinlerarasılık, Doğu ve Batı edebiyatlarının isim sembolizasyonlarını birleştiren bir işleve sahiptir.

"Kel Satıcı" öyküsünde anıştırma yöntemiyle yapılan metinlerarasılık,[1519] Kel Satıcı ile Çolak Berber'in eylemleri vasıtasıyla ön plana çıkar. Yansıttığı ızdırap ve

[1516]Rasim Özdenören, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 114.
[1517]Marguerite Duras'ın kaleme aldığı *Hiroşima Sevgilim,* 10 Haziran 1959 yılında Alain Resnais yönetmenliğinde sinemaya aktarılmıştır.
[1518]Marguerite Duras, *Hiroşima Sevgilim*, (çev. Cevat Çapan), Can Yayınları, İstanbul 2011, s. 85.
[1519]Şaban Sağlık, Rasim Özdenören'in genelde *İmkânsız Öyküler,* özelde ise "Kel Satıcı", "Kör Kemancı", "Kuklacı", "Çölde Bir Kaşane" gibi hikâyelerinde "kendini birden...'de bulmak" klişe ifadelerine yer verdiğini ve bu ifadenin de masalsı/fantastik bir nitelik gösteren mistik-tasavvufî terminolojideki tayy-ı mekân ve tayy-ı zaman kavramlarını

entelektüel çizgiler bakımından yüzü Schopenhauer'ın yüzüne benzetilen Kel Satıcı'nın gerilmiş cambaz teli üzerinde müşterilerini tıraş eden Çolak Berber ile müzik vasıtasıyla gerçekleştirdiği eylemler, Sisifos Efsanesi'ni çağrıştırır:

> "Çolak berber, iki direğin arasına gerilmiş cambaz telinin üstüne ustaca yerleştirdiği hasır iskemlesine cesur seyircilerini davet ediyor, onlar da iskemleye korkusuzca oturup yüzlerini uzatıp çolak berberin marifetli ellerine teslim oluyor [...] Öyle ki, bir süre sonra, seyircilerin arasında, telin üstündeki iskemleye oturup tıraş olmayan bir tek kişi bile kalmamıştı. Kel satıcı piyanosunu tekmeleyip bir tarafa fırlatmıştı. Ama zurnasını avurtlarını çatlatırcasına üflüyor, çolak berberin marifetli ellerinin ahengini destekliyordu. [...] Çolak berber, kel satıcının gözleri uğramış kendine baktığını gördü, kel satıcı zurnasını elinde tutuyordu. Ama onu üflemiyordu. [...] Çolak berber: 'Ah!' diye inledi. İşte o anda iskemlesi kaydı, yüüz sabun köpüğü içindeki müşterisiyle birlikte aşağı doğru düşmeye başladı. Kel satıcı düşmeyi durdurmak için zurnasını yeniden üflüyor, ötekiler düşüyor ve bu oyun böylece sonsuzca sürüp gidiyordu. Ne birinin düşmesi son buluyordu, ne ötekinin zurnasını üflemesi: biri zurnasını üfledikçe öteki düşüyor, öteki düştükçe kel satıcı da, andan doğma bir zurna virtüözüymüşçesine zurnasını öttürüyordu."[1520]

Sisifos Efsanesi'ne göre Korint kralı Sisifos, Tanrıların cezasına uğrayarak bir kayayı hiç durmadan bir dağın tepesine çıkarmaya mahkûm edilir. Sisifos kayayı dağın tepesine kadar çıkarır, tepedeki kaya kendi ağırlığıyla tekrar aşağı yuvarlanır ve bu kısır döngü sürekli tekrar eder.[1521] "Kel Satıcı" hikâyesinde berberin müziğin kesilmesiyle başlayan düşüş eyleminin satıcının müziği vasıtasıyla sonsuz bir eyleme dönüşmesi, Sisifos Efsanesi'ni çağrıştırır. Kel Satıcı'nın müziğiyle Çolak Berber'in düşüşünü engellemeye çalışması, Tanrılar tarafından cezalandırılan Sisifos'un yuvarlayarak tepeye çıkardığı kayanın düşüşüne engel olmaya çalışmasını, Çolak Berber ise bitimsiz düşüşüyle Sisifos'un cezasını hatırlatır.

"Kör Kemancı" hikâyesinde anıştırma yöntemiyle kurgulanan edebî metinlerarasılık, sirk afişindeki soyut görüntüler ve sesler vasıtasıyla kurgulanır. Kör kemancının mesleğini icra ettiği mekânın duvarına asılan sirk afişi somut yönleriyle tasvir edilirken soyut yönleri de şu cümlelerle tasvir edilir:

> "Duymak isteyenler için, güneşin doğmakta olduğu ufuktan Orfe'nin kitarasından neşet eden melodiler de orada duruyordu. Ve bütün bu karmaşıklığın fonunda iki âşığın silüeti de, gene onları görmek isteyenler için, kesik çizgilerle, bir hayal dünyasının içindeymişçesine beliriyordu."[1522]

çağrıştırdığını ifade eder. Bkz. Şaban Sağlık, "Biçim ve İçerik Değişimi Bağlamında Rasim Özdenören Öyküsünün Geçirdiği Evreler", *Hece*, S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 158.

[1520]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 11-12.

[1521]Albert Camus, *Sisifos Söyleni,* (çev. Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul 2010, s. 123.

[1522]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 14-15.

Mitolojik anlatılara göre liriyle şarkı söylemeye başladığı zaman her şeyi etkileyebilecek kadar musiki yeteneği güçlü olan Orpheus ile Eurydike adlı bir ağaç perisi birbirlerine âşıktırlar fakat mutlulukları uzun sürmez; bir yılan tarafından öldürülen Eurydike, Ölüler Ülkesi'ne gider. Eşinin ölümüne dayanamayan Orpheus da Ölüler Ülkesi'ne giderek Tanrı Hades ve eşine, Eurydike'i kendisine geri vermeleri için en acıklı ezgileriyle yakarır. Bu yakarış karşısında etkilenen Tanrı Hades ve eşi yaşayanlar dünyasına geri götürmesi için Eurydike'i Orpheus'a bir şartla geri verirler; Orpheus, Eurydike'i Ölüler Ülkesi'nden yeryüzüne götürürken asla arkasını dönüp Eurydike'in kendisiyle birlikte gelip gelmediğine bakmayacaktır. Kuralı uygulayan Orpheus, yeryüzüne ulaşmalarına birkaç adım kala Eurydike'i görmek için dayanılmaz bir özlem duyar, arkasını dönerek sevdiği kadını ebediyen kaybeder.[1523]

"Kör Kemancı" hikâyesindeki afiş tasvirinde Orfe'nin melodilerine yapılan telmih ve "iki âşığın silueti" mitolojik anlatı ile modern hikâye arasında yapılan metinlerarasılığı belirginleştirir. Nitekim sirke katılmak isteyen kemancı, müziğinin etkili oluşuyla ve kendi müziğinin nağmeleri arasında kayboluşuyla Orpheus'un müzisyenlikteki gücünü ve Eurydike'in ebediyen yitirilişini çağrıştırmaktadır. "Kör Kemancı" hikâyesinde mitolojik anlatının kurgusal dönüşüm geçirdiği, yeraltı Tanrılarını etkileyen müziğin modern hikâyede bizzat müzisyeni etkilediği görülür.

"Beklemek" hikâyesinde bekleme durumunda olan öznenin durumunu açıklayan anlatıcının "hasta", "ışık", "günah" ve "sabah" izlekleri etrafındaki söylemleri, edebî metinlerarasılığı oluşturur:

> "O, cezanın değil, bekleme durumunun içine yuvarlanmış. Hastanın sabahı nasıl da iple çektiğini bilmeyen var mı? Ama şafak sökecek, sabah ışıyacak, şeytanın beklediği günah vuku bulacak..."[1524]

Anlatıcının beklemek kavramına dair söylemleri, Necip Fazıl Kısakürek'in "Beklenen" şiirinin "Ne hasta bekler sabahı / Ne taze ölüyü mezar / Ne de şeytan, bir günahı / Seni beklediğim kadar"[1525] mısralarını çağrıştırır.

"Otel Duvarları" hikâyesinde anıştırma yöntemiyle kurgulanan edebî metinlerarasılık, anlatıcı karakterin otel odaları etrafındaki düşünceleri vasıtasıyla ön plana çıkar. Bir otel odasına yerleşen anlatıcı özne, mekânın zihninde yarattığı imgeyi şu cümlelerle açıklar:

[1523]Derman Bayladı, "Orpheus", *Mitoloji Sözlüğü*, Say Yayınları, İstanbul 2005, s. 383.
[1524]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 220.
[1525]Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1985, s. 196.

> "Ne zaman bir otel odasının kapısını aralasam kafama mıh gibi çakılmış olan bu tabloyu görmek isterim. Hayır, göreceğimi sanırım. Han duvarlarına Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'ın ölüm rüyalarına veremin kanlı balgam izleriyle çiziktirilmiş mısraları nakşedilmişse, otel duvarlarına da faili meçhul kalmış cinayetlere kurban gitmiş cesetlerin morartısı yansımıştır."[1526]

Anlatıcı öznenin otel odalarında görmeyi umduğu görüntüye dair söylemleri, taşıdığı izlekler bakımından Necip Fazıl Kısakürek'in "Otel Odaları" şiirini çağrıştırmaktadır. Mekânın otel oluşu, "faili meçhul cinayetler" ve "cesetler", bu çağrışımın temel hareket noktalarını oluşturur:

> "...
>
> Atılan elbiseler, boğazlanmış bir adam,
>
> Kırık masalarında, kırık masalarında.
>
> ...
>
> Ağlayın, âşinasız, sessiz, can verenlere,
>
> Otel odalarında, otel odalarında!.."[1527]

Şiirdeki tasvirler göz önünde bulundurulduğunda, izlekler bakımından her iki eser arasında benzeşim olduğu görülmektedir. Necip Fazıl'ın bir tablo olarak kurguladığı "Otel Odaları" şiirinin Rasim Özdenören'in "Otel Duvarları" hikâyesine anlatıcı öznenin otel mekânı hakkındaki tasavvurları yönünden etki etmiş olduğu düşünülebilir.

Edebî eserlerin çok yönlü okumaya ve yorumlamaya açık yapısı, anlamın tek bir çerçevede sınırlanmayıp çok boyutlu bir yapıya ulaşmasını sağlar. Bu nedenle kurgusal eserler sadece kendi anlam alanlarıyla sınırlı statik bir yapıya sahip olmayıp eski ve yeni metinlerle anlam, yapı, üslup ve tema bakımından ilişki içinde, dinamik bir yapı sergilerler. Rasim Özdenören'in kurgusal eserleri de yeni okumalarla anlam zenginliği kazanabilen, okurun donanımıyla yeni anlam katmanlarına ulaşabilen bir yapıya sahiptir. Bu nedenle her edebî eserde olduğu gibi Özdenören'in kurgusal eserlerinde de metinlerarası ilişkilerin sınırları çizilmiş olmayıp, edebiyat ve tasavvufa dair daha derin incelemeler ve bilgi birikimleriyle yeni boyutlar kazanacağı muhakkaktır.

[1526]Rasim Özdenören, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 229.
[1527]Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1985, s. 159.

SONUÇ

Hikâye ve tahkiye kavramlarının oluşumu insanlığın en eski çağlarına dayanır. Dünya edebiyatlarında olduğu gibi Türk edebiyatında da hikâye ve tahkiye geleneğinin kökenleri mitlerdir. Kozmosu ve varlığı anlamlandırmak isteyen insanoğlunun anlatma ihtiyacı, en eski hikâyeleri oluşturur. İlkel zamanlarda gerçek olarak kabul edilen mitler, insanoğlunun kutsal hikâyelerini oluştururken zamanla kutsallığını kaybeden bu metinlerden farklı anlatı türleri doğar. Toplumların modernleşme sürecinde gerçeklik algısının gelişimi ve değişimiyle birlikte mit kökenli anlatıların olağanüstülükten beslenen yapısı da değişir. Mitler toplumların ihtiyaçlarına ve gerçeklik algılarına göre yeniden kurgulanır ve yeni anlatılar meydana getirilir; destanlar, masallar, efsaneler ve halk hikâyeleri gibi anlatı türleri mitlerden doğar.

Türk toplumunun Batılılaşma ve modernleşme sürecinde edebî algının değişimi ve yeni türlerin doğuşu Osmanlı aydınlarının çeşitli tercüme faaliyetleriyle gerçekleşmiştir. Bu süreçte Batı'dan tercüme edilen hikâye ve romanların yanı sıra yeni bir anlayışla kaleme alınan eserler, Türk hikâyeciliğindeki değişimin ilk adımları olsa da meddah ve halk hikâyeciliği geleneğinin izlerinin uzun bir müddet bu eserlerde de etkili olduğu görülür. Türk hikâyeciliğinin modernleşme sürecinde Batılı tarzda kaleme alınan kurgusal eserlerde kullanılan üslup, şive ve olay örgülerinin kurgulanış biçimleri halk ve meddah hikâyelerinin izlerini taşır. Hem kavram hem de yapı olarak küçük hikâyenin tanımının ve sınırlarının belirlenmediği bu dönemde, temalar ve yapısal özellikler de modern hikâyenin sınırlarının oldukça gerisindedir.

Türk toplumunda Batılılaşma ve modernleşmenin başladığı resmî zaman dilimi olan Tanzimat Dönemi, edebî eserlerde de Batılı örneklerin verilme çabasını beraberinde getirse de Türk hikâyeciliğinde Batılı ve modern anlamdaki küçük hikâyenin ilk örneği, Samipaşazâde Sezai'nin 1891 yılında tefrika edilen *Küçük Şeyler* adlı eseriyle verilir. Bu dönemde Nâbizâde Nâzım'ın *Karabibik* adlı eseriyle romantik anlayışın önüne geçerek Türk hikâyeciliğinde realizmin öncüsü olması da devirlerin ve nesillerin düşünce ve duyuş tarzındaki değişimi ortaya koyması bakımından oldukça dikkat çekicidir. Tanzimat döneminde ilk örnekleri verilen hikâye türü, Batılı tarzda eğitim, zevk ve terbiye ile yetişen Servet-i Fünûn nesli ile modern kimliğe ulaşır.

Türk hikâyeciliğinin Tanzimat'tan 1980 sonrası sürecine kadar olan gelişimi, toplumun Batılılaşma ve modernleşme sürecine paralel olarak türün de yapısal ve tematik özelliklerinin zenginlik kazandığını, her dönemin sosyal, siyasî ve ferdî özelliklerini yansıttığını, göstermektedir. Batılılaşma ve modernleşme eğiliminin ilk aşaması olan Tanzimat Dönemi'nde toplumu eğitmek amacıyla kaleme alınan edebî eserler yoğunluktayken Cumhuriyet'in kuruluşu ve sonraki süreçlerde yeni düzen ve politikaların etkisiyle değişen hayat şartları, yeni fikirlerin ve bakış açılarının doğmasını sağlar; yeni bir ufka sahip olan Türk aydını, Türk hikâyeciliğine hem yapısal hem de tematik açıdan birçok yenilik kazandırır.

Modern Türk edebiyatında her akım ve topluluk, kendini meydana getiren sosyal ve fikrî şartlarla bağlantılıdır. Bir edebiyat topluluğunun oluşum sebepleri sanatın dışavurumunda etkili olan unsurları yansıtabileceği gibi sanatkârın beslendiği kaynakları ve yönelimleri de yansıtır. Türk hikâyeciliğinde Rasim Özdenören, Nuri Pakdil, Sezai Karakoç ve Necip Fazıl Kısakürek gibi "İslam medeniyeti" ekseninde edebî anlayışla eserler veren yazarlar arasında yer alır. *Edebiyat, Diriliş, Mavera* gibi dergilerde hem fikrî hem de edebî ortak duyuş tarzıyla kaleme aldığı deneme ve hikâye türündeki eserleriyle İslâmî ve metafizik edebiyatın başarılı örneklerini verir. Özdenören'in ilk hikâyelerini kaleme aldığı 1950'li yıllarda, kuşağın "yenilikçi" hikâye anlayışıyla eserler kaleme alan yazarları II. Dünya Savaşı'ndan sonra Batı'da ön plana çıkan varoluşçuluk, gerçeküstücülük ve nihilizm düşünceleri etrafında gelişen edebiyatın Türk hikâye ve romanında ilk örneklerini vermişlerdir. 1950 kuşağı yazarları "yenilikçi" düşünceyle kaleme aldıkları hikâyelerde bilinç akışı, iç monolog gibi anlatım tekniklerini, şiirsel ifadeler ve cümle yapılarındaki değişimleri ön plana çıkarmış, yalnızlık, bunalım, yabancılaşma gibi temalarla da felsefî düşüncelerini yansıtmışlardır.

Rasim Özdenören, ilk hikâye kitabı olan *Hastalar ve Işıklar* (1967)'da, 1950 kuşağının "yenilikçi" hikâye anlayışının yapısal ve tematik özelliklerini kullanır. Şiirsel cümleler, iç monolog ve bilinç akışı teknikleri, bu eserdeki hikâyelerde 1950 kuşağının anlatım yöntemlerinin kullanıldığını göstermektedir. *Hastalar ve Işıklar*'daki hikâyeler, tematik özellikleriyle de 1950 kuşağının hikâyelerinin fikrî yapısına ulaşır; yalnızlık, bunalım, yabancılaşma, kaçış duygusu ve ölüm arzusu bu hikâyelerin temalarını oluşturur fakat Rasim Özdenören, varoluşçuluk ve nihilizm düşüncelerinden etkilenerek "hiçlik" duygusu etrafında eserler kaleme alan yazarlardan farklı bir yönelişle hikâyelerine metafizik bir boyut kazandırır. Onun hikâyelerinde eşya, mekân ve zaman metafizik bir

atmosferle sunulur; insan, mekânın ve eşyanın ötesine geçerek varlığı aşar. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde zamanın ve mekânın soyutlaşması, modernist eğilimin etkisiyledir fakat bu eğilimi bir akımın sürdürücüsü olmak için kullanmaz. Özdenören'e göre zaman ve mekân insanla var olan bir olgudur ve yazar "zamandan ve mekândan münezzeh" olarak insanı verme çabasıyla son dönem hikâyelerinde zamanı ve mekânı tamamen soyutlaştırır. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde bireyin iç dünyasını ön plana çıkararak yoğun, çok katmanlı anlatımı sağlamak için imgelere yaslanan bir dil kullanması da onu 1950 kuşağı hikâyecilerine yaklaştırır. Ayrıca yazarın 1977 yılında ilk baskısını yapan *Çarpılmışlar* adlı eserinde noktalama işaretlerine yer vermemesi de kuşağın hikâyelerinde görülen yapısal özelliklerden biridir.

Sanatkârın ve sanat topluluklarının kendi devirlerinde ve kendilerinden sonra birçok şahsiyeti etkilemesi kaçınılmaz bir durumdur. Rasim Özdenören'in *Yeditepe, Pazar Postası, Varlık* gibi dergilerde yayınlarını yakından takip ettiği 1950 kuşağı yazarlarının sanat anlayışlarından etkilenmesi, estetik zevkini oluşturan özellikleri kendi sanatında sentezleyerek yeni bir boyuta ulaştırmasını sağlar. Rasim Özdenören'in asıl sanat anlayışını oluşturan en büyük etmen, edebî ve fikrî yönünün gelişimine yön veren, kendinin de faaliyette bulunduğu çeşitli dergiler ve bu dergiler etrafında toplanan şahsiyetler olur. *Büyük Doğu, Diriliş, Edebiyat* ve *Mavera* dergileri etrafında İslâmî düşünceden hareketle sanat görüşlerini oluşturan bu yazarlar, sanatta ve fikirde "aşkın" olanı hedefleyerek 1950 kuşağının yönelişlerinden ayrılan bir çerçevede eserlerini vermişlerdir. Edebiyatta ve fikirde yerli ve İslâmî olana bağlı olan bu yazarlar, kendilerine ülkü olarak Batıcılığı seçmediklerini ifade etmişlerdir. Bu anlamda onlar, Batı'nın medeniyet ve düşünce eğilimlerinin karşısında İslam uygarlığı ve medeniyetinin inşa ettiği kültür ve kimliğin, ruhi atmosferin yansıtıcısı olurlar.

Rasim Özdenören'in edebî yöneliş çizgisini açıklamada önemli kaynaklardan biri de 1976 yılında yayın hayatına başlayan *Mavera* dergisi olur. *Mavera*, Türkiye'de siyasî gerginliğin yaşandığı bir dönemde yayın hayatına atılır ve eserlerinde İslâmî duyarlığı, hassasiyetleri yansıtan sanatçıların toplandığı bir yayın organı olur. Derginin ilk sayısında manifesto niteliğindeki metni kendi imzası olmadan tüm *Mavera* kadrosu adına yayınlanan Rasim Özdenören, bu metinde dile getirdiği sanat ve edebiyat görüşleriyle aslında kendi sanatının da manifestosunu oluşturur. Yazarın metafizik düşünce ve bilginin kaynağının Tanrı olduğu görüşü etrafında toplanan fikirlerinin yansımalarını hikâyelerinde de bulmak mümkündür. Yazarın daha sonra kaleme aldığı "Ben ve

Bilincim" başlıklı yazısı, varlığı anlamlandırmada Batılı nihilist ve varoluşçu yazarların görüşleriyle aynı fikirde olmadığını gösterir. Varlığın, varoluşun ebedî ve mutlak varlığı işaret ettiği, bilginin kaynağının Tanrı olduğu görüşüyle Özdenören, *Mavera* manifestosundaki görüşlerini tekrarlayarak sanatın ve varlığın yegâne kaynağının Tanrı olduğunu ifade eder. Bu anlamda yazarın Batı'da olduğu kadar Türkiye'de de yansımalarını bulan nihilizm ve varoluşçuluk düşüncesine karşı çıkarak insanı ve varlığı İslâmî bir bakış açısıyla değerlendirdiği tespit edilebilir.

"Poetika" her ne kadar anlam daralmasına uğrayıp sadece şairlerin şiir anlayışlarını açıkladığı edebî metinleri kapsayan bir kavram olarak kullanılmış olsa da günümüzde şairlerin dışındaki sanatkârların da edebî görüşlerini ifade eden metinleri içeren geniş bir kavram olarak kullanılmaktadır. Rasim Özdenören edebiyat, sanat ve hikâye hakkındaki görüşleriyle kendi hikâyeciliğinin poetikasını oluşturmuş olan yazarlardandır. Türk hikâyeciliğinde kendi poetikasını oluşturan ve hikâye hakkındaki görüşlerini "poetika" olarak niteleyen belki de tek yazar olması, sanatı açıklamada kullandığı kavramlar ve bakış açısı, Özdenören'in hikâyecilik anlayışını anlamak ve anlamlandırabilmek açısından dikkate değerdir. Rasim Özdenören'in genelde edebiyat ve sanat, özelde ise kendi hikâyeciliği hakkında yapmış olduğu açıklamalar, yazarın *Ruhun Malzemeleri, Yazı, İmge ve Gerçeklik, Köpekçe Düşünceler* adlı eserlerinde ve Âlim Kahraman, Ahmet Sait Akçay ve Necip Tosun gibi isimlerle yapmış olduğu söyleşilerde ön plana çıkar. Özdenören'in sanat ve edebiyat hakkındaki düşünceleri, "sanat" ve "edebiyat" kavramalarından hareketle özelde "hikâye" türünü de işaret etmesi/kapsaması bakımından önem arz etmektedir. Rasim Özdenören'in sanat, edebiyat, hikâye ve Türk hikâyeciliğine dair düşüncelerini "Edebiyat ve Uygarlık İlişkisi", "Hikâyenin Kavramsal ve Yapısal Özellikleri", "Hikâyede Anı Yansıtma Fikri ve İmge", "Modern Anlatım Teknikleri", "Hikâyede Varoluşçuluk ve İnsan Tasavvurları", "Hikâyede Dil ve Üslup" ve "Türk Hikâyeciliği Hakkındaki Düşünceleri" başlıkları altında tasnif etmek mümkündür.

Özdenören'in tasavvuruna göre edebiyat ile uygarlık sıkı bir ilişki içindedir ve eseri meydana getiren her değer, kültürün edebî düzlemdeki yansımalarını oluşturur. Hikâyelerini yerli bakış açısı ve İslâmî kültürün etkisiyle kaleme alan Rasim Özdenören'in eserlerinde Türk toplumu ve kültürünün izleklerine yer verdiği görülmektedir. Bu anlamda Özdenören'in geniş kapsamda sanata dair yapmış olduğu

edebiyat-uygarlık ilişkisi yorumlarının özelde kendi hikâyeciliğini de kapsadığını söylemek yerinde olacaktır.

Rasim Özdenören "hikâye" kavramının tanımlarını ve sınırlarını ortaya koymuş, hikâye sanatı ile "görüneni" anlattığını ifade etmiştir. Özdenören'in "görünen" kavramına yaklaşımı, hikâyenin herkes tarafından aynı biçimde kavranabilen yüzeysel algının ötesinde, kültürel kodlar ve farklı perspektiflerle şekillenebilen yapısını işaret eder ki bu da hikâyenin ölümsüzlüğü anlamına gelir. Nitekim edebî eser, her yeni okuyuş ve her yeni algıya göre yeniden biçimlenen ve tekrar tekrar okunduğunda farklı anlatımlarda/aktarımlarda bulunabilen dinamik bir yapı arz eder.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde anı yansıtma fikri ve imge kullanımı yazarın yansıtmak istediği gerçekliğin bir parçasını oluşturur. Yazar, anı yansıtma fikriyle insan hayatının kronolojik bütününde önemli/çarpıcı olan ve ön plana çıkarılmak istenilen en küçük zaman dilimini ölümsüzleştirme üzerinde yoğunlaşır. İnsan hayatının edebî eserde her anı ve tüm ayrıntılarıyla yansıtılamayacağı gerçeği, yazarı form olarak kısa ve yapı olarak yoğun bir tür olan hikâyede hayatın bir kesiti olan an üzerinde yoğunlaşma fikrine götürür. Hikâyede anın yansıması, anlatının olay örgüsü dizgesinde kronolojik sapmaları beraberinde getirir; tüm ayrıntılarıyla eksiksiz bir bütün olarak edebî düzleme aktarılamayan insan hayatı, Rasim Özdenören'in hikâyelerinde bir özü yansıtma biçimine dönüşür. Yazar, fiktif öznenin hayatının tek bir anına/kesitine odaklanarak aktüel zamandaki tecrübesini yansıtırken kullandığı modern anlatım teknikleri ve kurguyla, geniş bir süreç içerisinde küçük bir kesite odaklanıldığına dikkati çeker. Bu anlamda Özdenören'in kullandığı birtakım teknik ve yöntemlerin hikâyenin bir iç zorunluluğu olduğu tespit edilebilir. Yazar, hikâyelerinde modern anlatım teknikleri ve kurgu imkânlarından yararlanırken sanatsallığı yakalama çabasından çok hikâyeyi hayata yakınlaştırmayı amaçladığını vurgular. Yazarın olay örgülerini kurgularken hem bilinç akışı, iç monolog gibi modern anlatım tekniklerini kullanması hem de olay örgüsü yapısında kronolojik sapmalara başvurarak anlatımda dairesel, ortadan başlayıp sona veya başlangıç noktasına ulaşılan bir yöntem izlemesi eseri klasik metin yapısından kurtararak hayata yakınlaştırma çabasının bir sonucudur.

Rasim Özenören'in hikâyelerinde imge, anlatının özünü ve çıkış noktasını oluşturur. Yazarın zihninde "nebülöz" hâlinde meydana gelen imge, yansıtılma endişesiyle hikâyeye dönüşür. Bu dönüşüm, imgenin ilk oluştuğu yer olan yazarın zihnindekinden farklı bir algıyı doğurur; hikâye, yazarın zihnindeki imgenin bir

yansıması olsa da okur tarafından aynı biçimde algılanmaz. İmge, okur merkezli algıda yeniden yaratım sürecine girer ve yeni bir anlama ulaşır. Bu devinim, imgenin ve eserin ölümsüzlüğünü sağlar.

Yazarın hikâyelerinde kullandığı modern anlatım teknikleri, "insan" odaklı ifadenin çeşitli hususiyetlerini sağlar. Yazar, bilinç akışı tekniğini nesnel ve algılanan gerçekliği bir bütün olarak yansıtabilme amacıyla kullanır. Hikâye kurgusunda tekniğin hikâyenin kendisinden sonra geldiğini düşünen Özdenören, modern anlatım tekniklerinin kullanımını sadece estetik bir vasıta/biçim arayışı olarak değil, hikâyeyi gerçekliğe yakınlaştırmanın bir gereği; ifadeyi en iyi yöntemle verme çabasının bir sonucu olarak kullanır. Özdenören'in modern anlatım tekniklerini kullanma ve farklı anlatım yöntemleri kurgulama eğilimi, anlatmak istediği özü en iyi şekilde yansıtabilme çabasının bir ifadesi olarak ön plana çıkar. Rasim Özdenören'in hikâye kurgusunda modern tekniklere ulaşma aşamaları ve klasik teknikleri reddederek bilinç akışı, iç monolog, kesik cümle yapıları gibi hususiyetleri kullanma nedenleri de oldukça dikkat çekicidir. Eseri hayatın ve insanın bir yansıması olarak gören yazar, olay örgüsünün kurgusunda da hayata yaklaşan gerçekliğin peşindedir. Hayatın akışında olayların ve durumların başlangıç, gelişme ve sonuç noktalarının tespitinin imkânsızlığı, yazarı düzensiz bir kronoloji yöntemi kurgulamaya yönlendirir ve olağanüstülükle sonuçlanmayan, hayata öykünen yönleriyle ucu açık hikâyeler yazar.

Rasim Özdenören'in yazar ve eser bağlamında üzerinde önemle durduğu hususiyetlerden biri "anlam" kavramıdır. Özdenören'e göre yazar, hayatın içinde var olan anlamı keşfetmekle ve keşfettiği bu anlamı dile getirmekle yükümlüdür. Sanat, varlık, evren ve varoluş hikmetleri üzerine düşünen yazarların edebî eserlerinde hayatta mevcut olan anlamların ifşasına çalışmasının gerekli olduğunu düşünmektedir. "Anlamı keşfetmek" ve "anlamı ifşa" etmek hususunda tek bir anlam biçimi olmadığını, metnin başka metinler karşısında yeni anlamlara bürünebileceğini vurgulayan Özdenören'in düşünceleri, edebî eserdeki anlamın ifşasında metinlerarasılığın önemli bir hususiyet olduğunu imler niteliktedir. Nitekim, Özdenören'in hikâyeleri de tek bir anlam boyutuna sahip olmayıp kendilerinden önce yazılmış olan dinî-tasavvufî ve edebî metinlerle çağrışım yönü ve anlam yapısı bakımından benzerlikler taşımaktadır.

Rasim Özdenören'in eserlerinde insan tasavvuru, İslâmî bakış açısını ve Müslüman yazarın evrensel insan algısını işaret eder. Hikâyelerinde bireyden yola çıkarak insanın evrensel meselelerini, zaaflarını, arzularını ve korkularını yansıtan

yazarın insanı öncelemesinin en önemli ve temel kaynağını yine insana bakış açısında bulunmak mümkündür. İnsanın yaratılış mayasının "çamurdan" olduğunu vurgulayan yazar, çamur içindeki cevheri, yani ruhu ön plana çıkarmayı hedeflemektedir. Özdenören'in "çamur" kavramıyla, insanın yaratılışındaki özden ziyade, fıtrî zaaflarını vurguladığı düşünülebilir; nitekim yazar, hikâyelerinde insanı çeşitli zaaflarıyla ön plana çıkarırken ondaki Tanrısal özü yüceltmektedir. Yazar, bu bakış açısıyla aynı zamanda İslam tasavvufunun özünü yansıtmaktadır. Edebiyatta evrensel olana ulaşmanın da insanî özü yansıtmakla mümkün olacağın düşünen Rasim Özdenören, evrensel insan anlayışını da İslam'ın insanı kuşatıcı bakış açısında bulur. İnsanın kendi iradesi dışında hiçbir irade tanımayan varoluşçu görüşün karşısında olan yazar, edebiyatta aşkınlığı hedefleyerek metafizik düşünceyi hikâyelerinde temel noktalardan biri hâline getirmiştir. Onun hikâyelerinde insan, aşkınlığa ulaşabildiği zaman ya da aşkınlığa ulaşma çabaları içinde kendi varlığını "idrak" eder.

Rasim Özdenören, kültür ve medeniyetin edebî eseri oluşturan ve anlamlandıran kodlar kadar üslup üzerinde de etkili olduğunu düşünür. Üslup, Özdenören için sadece eseri meydana getiren cümlelerin kullanım biçimi değildir; yazar üslubun bir medeniyetin algı biçimini, kültürel izleklerini ve bakış açısını yansıttığını ifade ederek her medeniyetin kendine has bir üslubu olduğun vurgular. Bu anlamda edebî eser özelinde hikâye, ait olduğu toplum ve medeniyetin hayat üslubunu yansıtır. Özdenören'in eserlerinde üslup çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Yazar, kullandığı üslupla hem sanatsal hem de kültürel ve dinî-tasavvufî bir atmosfer oluşturur.

Türk hikâyeciliği ve hikâye yazarları hakkındaki değerlendirmeleriyle de hikâye sanatının seyrindeki değişim ve gelişimleri siyasî, sosyolojik ve sanatsal açından değerlendiren Rasim Özdenören'in Türk hikâyeciliğinin gelişimine dair yaptığı yorumlar, özellikle "köy edebiyatı" çevresinde yoğunlaşmaktadır. Yazar, Türk edebiyatında hikâye türünün gelişim ve modernleşme çizgilerini belirlerken türün geçirdiği evreleri Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi yazarlarının eserleri ve anlatım teknikleri bağlamında değerlendirir. Özdenören'in bu değerlendirmelerde dikkati çeken yönü, yazarların kullandığı temalar ve teknikler bağlamında yapmış olduğu yorumlardır. Edebiyatın sosyal ve siyasî algıyla şekillenen tematik özelliklerini değerlendiren yazarın 1950 kuşağı "yenilikçi" hikâye yazarları ve köy gerçekliği bağlamındaki eserler etrafındaki değerlendirmeleri, devrin hem siyasî hem de sosyolojik özelliklerinin edebiyata yansımalarını ön plana çıkarması bağlamında önem arz

etmektedir. Özdenören'in bu döneme dair yapmış olduğu yorumlar hem modern hikâye anlayışından hem de toplumsal gerçekçilik damarlarından beslenen kendi sanatının konumunu ve ayrımını belirlemede de önemli veriler sunmaktadır. Ayrıca yazarın sanatını beğendiği modern hikâyecilerin kullandığı teknikler hususundaki yorumları da kendi sanatındaki bazı özelliklerle benzeşmesi bakımından dikkat çekici ve üzerinde durulması gereken bir husustur.

Rasim Özdenören'in sanatının önemli özelliklerinden biri modernist yaklaşımlarla toplumsal temalı eserler vermesidir. 1950'li yıllarda toplumsal gerçekçi temaların yoğunluk kazanmasına rağmen köyü ve köylüyü ele alan yazarlar algıda kalıplaşmış ve yanlış anlaşılmış birtakım tiplemelerle "niteliksiz" sayılabilecek hikâye ve romanlar kaleme almışlardır. Bu eserlerdeki "ağa", "imam" ve "köylü" tiplemeleri "zalim", "üçkâğıtçı" ve "saf" olarak yansıtılmış, karakterlere hiçbir ruhsal derinlik kazandırılmamıştır. 1950'li yılların köy gerçekliğine yönelen yazarlarını çeşitli cephelerden eleştiren Rasim Özdenören, *Çözülme* (1974), *Çok Sesli Bir Ölüm* (1974) ve *Çarpılmışlar* (1977) adlı eserleriyle köy gerçekliğine ve köy insanına kendinden önce hiçbir yazarın gerçekleştiremediği derinlikli bir bakış açısıyla yaklaşarak modern bakış açısıyla köy ve köy insanını hem hayat şartları hem de ruhi derinliğiyle yansıtır. Rasim Özdenören'in köy insanına modernist algıyla yaklaşımının bir sonucu olarak kırsal kesim insanı yüzeysellikten sıyrılıp psikolojik derinliği olan bir ruh dünyası kazanır. Yazar, modernist tekniklerle kurguladığı bu hikâyelerde iç monologlar ve bilinç akışı vasıtasıyla karakterlerin iç dünyasını ön plana çıkarmış, modern bireylerin dünyasında olduğu gibi köy ve kasaba insanlarının dünyasında da ruhi bunalımlar, iç çatışmalar olabileceğini ortaya koymuştur.

Rasim Özdenören'in eserlerinde yapı ve kurgu, yazarın kullandığı anlatım yöntemleri, olay örgüsü kapsamı ve hikâyelerin hacimleri bakımından "kısa hikâye", "minimal hikâye" ve "uzun hikâye" başlıklarıyla tasnif edilebilir. Her üç kategoride de anlatıcı ve odaklayıcıların zamana, mekâna, varlıklara ve durumlara nesnel, öznel ve felsefî sayılabilecek perspektiflerle yaklaşması, anlatımın ve anlamın tek boyutlu yapısını kırarak çok boyutlu bir yapıya ulaştırır. Her üç kategoride de anlatım diyalog, monolog, geri dönüş, bilinç akışı, özetleme ve betimleme gibi birçok teknikle kurgulanmıştır. Hikâyelerde anlatıcı tipleri birinci şahıs çekimli anlatıcı, hâkim anlatıcı ve ikinci şahıs çekimli anlatıcı olabildiği gibi aynı hikâye içinde anlatıcı tiplerinin de değişebildiği tespit edilebilmekte; bir hikâyede birden çok anlatıcının varlığı görülmektedir. Karakterlerin

kendi söylemleriyle çok fazla ön plana çıkmadığı bireysel temalı hikâyelerde kullanılan üslup yer yer şiirsel özellikler göstermekte, bu özellik cümle yapılarının kurgulanışında da belirginleşmektedir.

Rasim Özdenören'in kısa hikâyelerinde anlatıcı ve bakış açısı ağırlıklı olarak hâkim anlatıcı vasıtasıyla sağlanır. Yalnızlık, yabancılaşma, ölüm, bunalım, kaçış duygusu gibi söylemlerden çok ruhsal durumlarla yansıtılan temaların yoğunlukta olduğu kısa hikâyelerde şahısların iç dünyalarına, duygu ve düşüncelerine odaklanmada hâkim bakış açısının yoğun kullanımının yazara derin bir ruh tahlili imkânı sağladığı görülmektedir. Yazar, hâkim anlatıcının yanı sıra ikinci şahıs ve birinci şahıs çekimli anlatıma da eserlerinde yer verir.

Minimal yönelişle kaleme alınan hikâyelerde de yazarın söylemlerden çok hâkim anlatıcının gözlemlerine ve birinci şahıs çekimli anlatıcının iç odaklanmalarına yer vermesi dikkati çeker. Yazar, minimal hikâyelerde bir veya birkaç cümleyle kişilerin söylemlerini ön plana çıkarırken hâkim, birinci şahıs ve ikinci şahıs çekimli anlatıcı tipleri vasıtasıyla anlatımı sağlar. Kısa ve minimal nitelikteki hikâyelerde ortak anlatıcı modellerinin ağırlıklı olarak hâkim ve birinci şahıs çekimli anlatıcılar etrafında yoğunlaşması, bireysel temaların ve şahısların iç dünyalarının ön plana çıkarımıyla ilişkilidir.

Uzun hikâyelerde de anlatım genellikle hâkim anlatıcı vasıtasıyla sağlanırken yazarın bu anlatıcı tipini yoğun olarak kullanma amacının hem karakterlerin ruh dünyasına odaklanmak hem de gözlemci bakış açısıyla hikâye perspektifinde aynı anda çok yönlü odaklanmayı sağlayabilmek amacını taşıdığı görülmektedir. Uzun hikâyelerde de anlatıcı tiplerinin değişmesi ve yer yer birden fazla anlatıcı sesin ön plana çıkması dikkat çekicidir. Özdenören'in diğer anlatıcı tiplerine göre daha sınırlı kullandığı ikinci şahıs çekimli anlatıcı tipi ise kısa ve minimal hikâyelerinde ön plana çıkar. Yazar, kısa, minimal ve uzun hikâyelerinde üç anlatıcı tipine de yer vermiştir.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde anlatım teknikleri ve işlevleri çeşitlilik göstermektedir. Modern anlatıda kurmacanın gerçekliğe yaklaştırılması anlatıcı ve anlatım teknikleri ile sağlanır. Kurmacanın gerçeklik düzlemine yaklaştırılması anlatıcının bakış açısı, odak ve üslup konularında geniş perspektiflere sahip olması gerekliliğini doğurmuştur. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde anlatım kurgusunun klasik ve modern çizgileri bir arada taşıdığını söylemek mümkündür. Yazar genellikle modern kurguya ve girift olay örgülerine dayalı hikâyeler kurgulasa da sayısı az olmakla birlikte

kurgusal olarak klasik yapıya yakın hikâyeleri de vardır. Özdenören'in hikâyelerinde anlatıcının ve odaklayıcıların zamana, mekâna, varlıklara ve durumlara; nesnel, öznel ve felsefî sayılabilecek perspektiflerle yaklaşması, anlatımın ve anlamın tek boyutlu yapısını kırarak çok boyutlu bir yapıya ulaştırır.

Özdenören'in kısa ve minimal hikâyelerinde anlatım teknikleri, hikâye kurgusunun modern bir ifadenin ürünü olarak şekillenmesinde önemli bir aşamadır. Yazar, kısa ve minimal formalarda kaleme aldığı hikâyelerde fikir ve temada yoğunlaşma ve insanda derinleşme temayülleriyle anlatımı bu amaca hizmet edecek biçimde kurgular. Özdenören'in kısa ve minimal hikâyelerinde diyaloglardan çok iç monoloğun ön plana çıkması dikkat çekicidir. Yazar, ağırlıklı olarak kısa hikâyelerde kullandığı bilinç akışı tekniğine uzun ve minimal hikâyelerinde de yer verir. Kısa hikâyelerde kurgu, olay ve durum kesitlerinden oluşurken minimal hikâyelerde kurgu, sadece durum kesitlerinden oluşur. Yazar, iç monolog ve bilinç akışı tekniklerini kullanarak yansıtmak istediği tema ve düşünceyi karakterlerin bilinçleri vasıtasıyla belirginleştirir. Diyalogların oldukça sınırlı olduğu kısa ve minimal hikâyelerde karakterlerin ruh dünyalarının ve bilinçlerinin yansıtılmasında anlatıcıya yansıtıcı bir işlev yüklenir. Öznenin bilincine dayalı, ruhsal atmosfer çevresinde kurgulanan kısa ve minimal hikâyelerde ağırlıklı olarak hâkim ve birinci şahıs çekimli anlatıcı tiplerini kullanılması dikkati çeker.

Rasim Özdenören'in uzun hikâyelerinde ise monolog ve bilinç akışı oldukça farklı bir amaca hizmet eder. Kısa ve minimal hikâyelerde diyalogların sınırlılığı öznenin ruh dünyasını ön plana çıkarırken uzun hikâyelerde temaların toplumsal içeriğine de paralel olarak diyaloglar yoğunluk kazanır. Özdenören'in kısa hikâye kategorisine giren toplumsal temalı hikâyelerinde de iç monologlar yerini çoğunlukla diyaloglara bırakır. Diyalogların sınırlı olduğu kısa ve minimal hikâyelerde karakterlerin ruh dünyaları iç odaklanma vasıtasıyla ön plana çıkarılırken uzun hikâyelerde iç odaklanma ve iç monolog teknikleri, diyalogların olmadığı, karakterlerin yalnız kaldıkları veya iletişimsizlik atmosferlerinde oldukları zamanlarda ön plana çıkar. Uzun hikâyeler arasında tematik özellikleriyle bir istisna oluşturan, diyalogların sınırlılığıyla dikkati çeken *Kuyu* hikâyesinde ise iç monologlar bireyin kendisiyle ve hayatıyla hesaplaşmasının, iç muhasebesinin ve çıkış noktası arayışının işaretidir.

Kısa ve minimal hikâyelerin anlatım tekniklerinde dikkati çeken bir diğer husus, şiirsel bir üslup ve kesik cümle yapılarının kullanılmasıdır. Yazar, yansıtmak istediği duygu ve etkiyi yapısal değişimler vasıtasıyla sağlar. Tek bir satırda tamamlanmayarak

alt alta sıralanmış cümleler ve bazen kelime ve hecelerle sağlanan şiirsel anlatım sadece lirik bir ifadenin ürünü olarak ön plana çıkmaz; aynı zamanda fiktif öznelerin ruh hâllerini, duygu dünyalarını yansıtan bir yapı oluşturur. Yazar, hikâyelerindeki şiirsel derinliği kesik cümlelerin yanı sıra karakterlerin iç monologları ve söylemleriyle de sağlar. Rasim Özdenören'in kısa ve minimal hikâyelerinde yoğunlukta olan şiirsel üslup ve anlatım tekniğinin uzun hikâyelerinde sınırlı kullanımı dikkat çekicidir. Hikâyeler arasında tematik bakımdan istisnai bir eser olan *Kuyu* dışındaki diğer hikâyelerde şiirsel yapılar oldukça sınırlıdır. *Kuyu*'da ise trajediyi yansıtmak ve estetik ifade biçimini oluşturmak amacıyla yazarın yer yer kesik cümlelerle şiirsel bir anlatım oluşturduğu bazen de anlatımı mısra tekniğiyle kurgulanan cümlelerle sürdürdüğü tespit edilir.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde özetleme ve geri dönüş teknikleri, geniş bir süreci kapsayan olay örgüsünün anlatı zamanında en çarpıcı yönleriyle ön plana çıkarılmasının bir gereğidir. Yazar, aktarmak istediği önemli unsurları bazen karakterlerin bilinçleri vasıtasıyla olay örgüsünde geri dönerek, bazen de tekdüzeliği işaret eden süreçlerde atlamalar veya özetlemeler yaparak aktarır. Özdenören'in zaman ve olay örgüsünde geri dönüşü sağlama yöntemi, klasik bir olay örgüsündeki geri dönüş veya özetleme tekniklerinde görülen tekdüze yapıdan oldukça farklıdır. Yazar, bazen karakter bilinci veya anlatıcı vasıtasıyla yansıttığı aktüel zamandan mâziye geri dönüşlerde tekrar aktüel zamana dönüşü sağlamayarak daha uzak geçmişteki bir olay örgüsünün aktarımına odaklanır ve tekrar aktüel zamana yönelir. Geri dönüş tekniğiyle aktarılan kesitler, bazen bilgi verme amacıyla kullanıldığı gibi bazen de hikâyede ikinci bir olay örgüsünü oluşturur. Özetleme ve geri dönüş teknikleri kısa ve uzun hikâyelerde kullanılırken minimal hikâyelerde kullanılmaz. Özetleme tekniğinin kullanımı bazen zaman ve olay örgüsünde boşluklar bırakarak odak değişimini sağlama ve geçen süreci vurgulama yöntemiyle yansıtılırken bazen de yansıtılan bir kesitten sonra "*" işaretinin kullanımıyla yeni bir kesite odaklanılarak sağlanır. Bu anlamda yazarın hikâye akışında özetleme tekniğini gerek sembolik işaretlerle gerek anlatımda yapısal boşluklar bırakarak belirginleştirdiği görülür.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde zamanın kurgulanışı, hikâye kategorilerine göre kısmen farklılık gösterir. Kısa hikâyelere zaman bir kesiti, bir anı veya birkaç günlük bir süreci kapsarken olay örgüsünün aktarımında kullanılan birtakım teknikler, zamanın özetlenmesini sağlar. Yazar, özellikle anlatımda boşluklar bırakarak ve özetleme tekniğine başvurarak hem olay örgüsünde hem de zamanın akışında sınırlandırmalar

meydana getirir. Uzun hikâyelerde zamanın kurgulanışı kısa hikâyelerle kısmen benzeşim gösterir. Her iki kategoride de yazarın bir veya iki günlük zaman dilimini kapsayan eserleri vardır. Bazı uzun hikâyelerde ise zaman geniş bir kesite yayılır, yazar zamanın anlatımında belirsiz ifadeler kullanarak uzun bir süreci yansıttığını vurgular. Uzun hikâyelerin zaman kurgusunu kısa hikâyelerin zaman kurgusundan ayıran temel nitelik, yazarın ayrıntılı bir anlatım ve daha karmaşık bir olay örgüsü kullanmasıdır. Minimal hikâyelerde ise zamanın kullanımı sadece bir kesitten ibarettir. Yazar, "epizodik" bir odaklanmayla sadece tek bir an veya durumu yansıtır. Uzun ve kısa hikâyelerde süreç olarak beliren zaman dilimleri, minimal hikâyelerde sadece "gece", "sabah" gibi bildiriye dayalı ifadelerle vurgulanır ve olay örgüsünde önemli bir unsur olarak ön plana çıkmaz.

Özdenören'in hikâyelerinde mekân, karakterlerle etkileşim hâlinde bulunan, varlığını karakterin bilinç ve ruh dünyasında tamamlayan dinamik bir unsurdur. Yazar, karakterlerini maddenin statik nesnelliğinin ötesine taşıyarak eşyaya metafizik bir boyut kazandırır. Eşya onun eserlerinde statik bir arka plan olmaktan uzaktır; zihinde yer eden bir fikrin yüklenicisi obje veya problematiği temsil eden bir nesnedir. Mekân, kısa hikâyelerde kurgunun gereği olarak sınırlı bir yapıya sahiptir. Mekânın kurgulanışında öne çıkan eşya, karakterlerin ruh durumlarını yansıtıcı, yer yer temayı destekleyen sembolik özelliklerle donatılmıştır. Özdenören'in kısa hikâyelerinde mekân, şahısların algı biçimine göre şekillenen bir yapıya sahiptir; mekânın kurgusundaki psikolojik, simgesel ve sembolik öğeler, şahısların bilincini yansıtan nitelikleriyle ön plana çıkar. Nitekim yazar, modern hikâyelerde zaman ve mekânın insan bilinciyle var olduğunu ve bunun da bilinç akışı vasıtasıyla yansıtıldığını ifade ederek mekânın kurgusunda bakış açısına dayalı öznel algının hem anlatım teknikleri hem de kurgusal yönleriyle bilince dayalı öznel anlamlar taşıdığını bildirmiştir.

Rasim Özdenören'in kısa hikâyelerinde mekân, sınırlı bir alana sahiptir. Bireysel temalı hikâyelerde mekân bazen bir oda, bazen bir ev, en geniş görünümüyle de şehir veya kent atmosferi ile sınırlıdır. Şehir ve kent, bunalım, sıkışmışlık, yabancılık ve kalabalık izlekleriyle ön plana çıkan ve sınırlı mekânlar gibi karakterlerin ruh atmosferleriyle paralellik gösteren yönleriyle yansıtılırken ev, oda gibi mekânlar sembolik ve metafizik özellikleriyle ön plana çıkar. Özdenören'in kısa hikâyelerinde ev, eşyanın yer yer fizikî nesnelliğinin soyutlanarak şekil değiştirmesiyle dikkati çeker. Özellikle de "ahşap ev" bağlamında oldukça dikkat çekici sembolik öğeler içeren ev

mekânları; yalnızlık, eskimişlik, yıpranmışlık, yaşlılık ve ölüm temalarının pekiştiricisi olarak ön plana çıkar. Yazar, bazı kısa hikâyelerinde ise adeta mekâna insanî özellikler yükleyerek hikâyenin ana unsuru hâline getirir. Mekânın ağırlıklı olarak ön plana çıktığı hikâyeler ise yine eski ahşap evlerin ve Maraş gibi tarihî ve kültürel atmosfere sahip şehirlerin yer aldığı hikâyelerdir. Özdenören'in kırsal kesim ve geleneksel yaşam biçimini yansıttığı kısa hikâyelerinde ise mekân genellikle statik özellikleriyle ön plana çıkar. Bu hikâyelerde mekânın temel özelliği, şahıslara sağladığı yaşam koşullarıdır. Yoksulluk çizgileriyle belirginleşen iç ve dış mekân, olay örgüsünün gelişimi için bir zemin olma özelliği gösterir.

Minimal hikâyelerde yazar her ne kadar mekânı dekoratif bir öğe olarak kullansa da bazen alışılmışın dışında bir yönelişle vurgulamak istediği düşünceyi mekân ile insanın sıkı ilişkisi veya benzerliği vasıtasıyla ön plana çıkarır. Mekân, minimal hikâyenin bir özelliği olarak sadece kısıtlı bir öğe, tamamlayıcı bir unsuru oluştururken Özdenören'in bazı hikâyelerinde anlam yoğunluğu mekân ve eşyanın hâl değişimi ile yansıtılır. Yazarın kısa ve minimal hikâye kategorisindeki örneklerinde de mekânın karakterlerin ruh hâlleri ve yansıtılmak istenilen tema ile sıkı bir ilişki içinde olduğu, statik yapıyı aşarak dinamik bir değer kazandığı görülmektedir. Kısa hikâyelerde şehir, kasaba veya kent her ne kadar çeşitli ayrıntılarıyla derinlemesine yansıtılmasa da atmosfer olarak yer alırken minimal hikâyelerde mekân; oda, ahşap ev, hastane odası, istasyon, cami avlusu, tabiat görünümü gibi dar alanlar ve küçük birimlerle sınırlıdır.

Rasim Özdenören'in uzun hikâyelerinde mekân, kurgu için hem statik zemin hem de tarihi ve kimliğiyle sosyal psikolojik bir atmosferdir. Özdenören'in uzun hikâyelerinde mekân, olay örgüsü ve vurgulanmak istenilen düşüncenin somut bir temsili olarak ön plana çıkar. Mekân, anlatılmak istenilen fikri doğrulayan yönleriyle sosyal, tenkidî ve psikolojik bir atmosfer olarak yansıtılır. Mekân kurgusu, uzun hikâyeleri kısa ve minimal hikâyelerden ayıran temel niteliklerden biridir. Kısa hikâyelerde mekân her ne kadar sembolik veya nesnel özellikleriyle ön plana çıksa da kısıtlıdır. Uzun hikâyelerde mekânın geniş bir perspektifle sunulması, olay örgülerinin kısa ve minimal hikâyelere göre girift ve çok yönlü olması mekânı işlevsel ve sembolik yönleriyle bir vasıta hâline getirir. Uzun hikâyelerde mekânlar olay örgülerini şekillendiren bir yapıya sahiptir; mekân her olay parçası için ayrı bir vasıta, ayrı bir zemin olma özelliğiyle hem bir dekor hem de taşıdığı atmosferle sezdirici, sembolik işlevlere sahiptir. Kısa hikâyelerde mekân, eşyaya yüklenen anlamlarla derinleşirken uzun hikâyelerde olay örgüsünün gelişiminde

hem tasvire dayalı bir zemin hem de yansıtılmak istenilen kurgu kesitlerine uygun olarak tasarlanmış çağrışım gücü yüksek, sembolik bir öğedir. Özdenören'in uzun hikâyelerinde mekânın sınırları oldukça geniştir; yazar, olay örgüsünün gelişimini kısıtlı bir mekânda sınırlamayarak neredeyse şehrin/kentin büyük bir bölümünü hikâye atmosferine dâhil eder. Kısa hikâyelerde mekân, özellikle eşya üzerinde yoğunlaşırken uzun hikâyelerde mekânın kent, kasaba, şehir, köy, istasyon gibi geniş mekânlara açılması dikkat çekicidir. Yazar, kısa hikâyelerde mekânı soyut ve sembolik işlevlerle ön plana çıkarırken uzun hikâyelerde olay örgüsünü şekillendiren bir vasıta hâline getirir. Yazarın uzun hikâyelerde işlediği konular da mekânın atmosferini ve çeşitliliğini etkiler. Yazarın dört uzun hikâyesinden üçü taşrada biri de büyük şehirde geçmektedir. *Kuyu* dışındaki hikâyeler tematik olarak metafizik açılımlar göstermediği için mekân nesnel özellikleriyle ön plana çıkar. *Kuyu* hikâyesinde ise mekânların sembolik özellikler taşıması dikkati çeker.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde şahıslar kadrosu genelde coğrafî yaşam şartları, özelde ise ekonomik geçim kaynakları, sosyal statüler ve sahip oldukları kültürel kodlar açısından ikiye ayrılırlar. Bu tasnif her ne kadar mekâna bağlı bir ayrımı işaret etse de mekânla birlikte şahsiyetlerin oluşumunu etkileyen çeşitli maddî ve manevî unsurları da kapsamaktadır. Rasim Özdenören'in kısa hikâyelerinde şahıslar hem kırsal kesimin yaşam şartlarının şekillendirdiği, geleneğin kültürel kodlarını taşıyan insan hem de kent ve büyük şehir yaşamının algı biçimine sahip modern insan tiplerini temsil ederler. Kısa hikâyelerde geleneksel yaşam biçimini temsil eden şahıslar, kavramlar ve olgulara yükledikleri derin, manevî anlamlarla ön plana çıkarlar. Kırsal kesimin yaşam biçimini benimsemiş olan şahıslar da tıpkı modern şahıslar gibi iç dünyaları, çatışmaları, çıkmazları ve başkaldırılarıyla yansıtılırlar fakat kavramlara ve olgulara bakış, onları anlamlandırış açısından kent veya şehir yaşamına adapte olmuş şahıslardan ayrılırlar. Modern şahısların dünyasında bazı kavramlar yaşamı bir problematik hâline getirirken geleneksel yaşam biçimini benimsemiş şahıslar için aynı kavramlar farklı algı biçimlerine bürünür. Yazar, toprağa bağlı yaşam biçimini benimseyen geleneksel insan tiplerini kendi şartları çevresinde; yaşadıkları sosyal, ekonomik ve manevî sorunsallar bağlamında ele alır. Modern yaşam biçimini benimseyen şahısların dünyasında ise yalnızlık, kaçış duygusu, ölüm arzusu, kavramlara ve olgulara yabancılaşma durumu dikkati çeker. Yazar, her iki toplum kesimini de kendi şartları bağlamında değerlendirir. Kentli insanın

iç dünyasının karmaşıklığı, hayat düzeninin karmaşıklığıyla bütünleşir. Her iki topluluğun çatışma alanlarının farklılığı da dikkat çekicidir.

Minimal hikâyelerde şahısların ağırlıklı olarak kent veya şehir hayatına adapte olmuş tiplerden seçilmesi oldukça dikkat çekicidir. Yazar, tespit edilen minimal hikâyelerinde bakış açıları ve algı biçimleriyle şehirli veya kentli insan tiplerine yer verir. Metafizik tecrübe, insan ruhunun eşyanın varlık alanının ötesine ulaşması, iç ve dış sarsıntının insan ruhunda yarattığı gerilim ve çöküş, modern hayatın problematikleri gibi soyut ve somut meseleler, Özdenören'in hem kısa hem de minimal hikâyelerinde kent ve şehir insanının hayatı ve bakış açısı bağlamında yansıma alanı bulur. Kısa hikâyelerde şahısların olaylar ve durumlar karşısında aldıkları tavırlarla karakterlerinin bir veya birkaç cephesi yansıtılırken minimal hikâyelerde şahısların görünümü oldukça kısıtlıdır. Kısa hikâyelerde birkaç perspektiften değerlendirilebilen şahıslar, minimal hikâyelerde sadece bir cepheleriyle yer alırlar. Minimal hikâyelerde şahıslar fizikî özellikleriyle ön plana çıkmazlar, karakteristik yönleri de oldukça sınırlıdır. Bir durum, bir olay, eşya veya kavram karşısında aldıkları tavır ve bakış açılarıyla belirginleşen şahıslar, kısa hikâyelerdeki şahıslar gibi kısmen ayrıntılı ruh tahlilleri ve iç monologlarla derinleşmezler. Özdenören'in bazı minimal hikâyelerinde ise şahıslar, anlatıcı özne olarak ön plana çıkarlar. Anlatıcı perspektifinden yansıtılan bu hikâyelerde düşünceler yoğundur. Anlatıcı özne, olaylar ve durumlar karşısında ayrıntıcı, derinlikli ve eleştirel bakış açısıyla hem gözlemci hem de yorumcudur. Bu tip anlatıcı şahısların bakış açıları ve hikâyelerin anlatım teknikleri kurguyu deneme türüne yaklaştırır.

Uzun hikâyelerde şahıslar, kısa ve minimal hikâyelerdeki şahıslara göre oldukça ayrıntılı ve karakter olma niteliği gösteren özelliklere sahiptirler. Uzun hikâyelerde karakterlerin yansıtılması tamamen ruhi ve bedeni tasvirlere dayalı değildir; özne bir olay veya durum karşısında sergilediği tavır, düşünce yönelimleri ve bakış açısıyla kendi karakteristik özelliklerini belirginleştirir. Ayrıca uzun hikâyelerde iç monologlara ve bilincin ön plana çıkmasına kısa ve minimal hikâyelere göre daha fazla yer verildiği için uzun hikâyeler, karakter özelliklerinin daha ayrıntılı tahlil edilmesine imkân tanır. Uzun hikâyelerde karakterler, tek yönlü varlıklar olarak ön plana çıkmazlar; işledikleri fiiller nedeniyle kötücül bir kimliğe bürünen karakterler, farklı cepheleriyle masum veya trajik bir kimliğe de bürünürler. "Arasat" hikâyesinde Ejder, toplumsal bakış açısına göre ve işlediği fiiller nedeniyle kötücül bir karakterken iç monologları vasıtasıyla ön plana çıkan ruhsal cephesi bakımından trajik bir kişilik sergiler. "Çözülme" hikâyesinde karakter, her

ne kadar yanlışa sürüklense de bazı tavırlarıyla dürüst bir kişiliğe sahip olduğu vurgulanır ve iç monologları vasıtasıyla kötücül bir kimliğe bürünme nedenleri açıklanır. *Kuyu* hikâyesinde iyi ile kötü, günah ile hidayet arasında bocalayışıyla, zaafları ve arzularıyla hikâyenin her bölümünde karakterinin farklı bir cephesini yansıtılır. Bu anlamda Rasim Özdenören'in uzun hikâyelerinde iç monolog tekniğinin karakterleri çeşitli cepheleriyle yansıtmada bir vasıta olduğu da görülmektedir. Özdenören'in uzun hikâyelerinde şahısların "karakter" özelliğini kazanabilmelerinin temel nedenlerinden biri de iyiye veya kötüye dönüşebilmeleri ve tek yönleriyle iyi yahut tek yönleriyle kötü olmayıp iyi ile kötüyü kendilerinde sentezleyebilmeleridir.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde tema ve izlekler hem toplumsal hem de bireysel meseleler etrafında toplanır. Yazarın rüya, aşk, ölüm, yabancılaşma, tasavvuf ve yolculuk, çatışma, aile gibi temalar ve izlekler bağlamında değerlendirilen hikâyelerinde temaların yazarın düşünceleriyle bağdaştığı, çeşitli denemelerinde ifade ettiği fikirlerinin yer yer farklı bakış açılarıyla hikâyelerinde de yansıma alanı bulduğu görülür. Hikâyelerini evrensel insanî durumlar çevresinde kurgulayan yazarın kavramlara bakış açıları ve anlamlandırış biçimleri kısa, uzun ve minimal hikâyelerde kurgusal bir atmosferle yansıtılır. Denemelerinde dile getirdiği fikirlerin hikâyelerinden ayrı olmadığını ifade eden yazar, fikri eserlerinde ham bir veri olarak kullanmayıp bazen durumun/olayın yansıtılmasında bir bakış açısıyla bazen de karakter ve anlatıcıların söylemleri vasıtasıyla ön plana çıkan söylemlerle somutlaştırır.

Postmodern edebiyatla birlikte kurmaca eserlerin teknik özelliklerinden biri olarak yazarlar tarafından sıklıkla tercih edilen metinlerarasılık (intertextuality), Rasim Özdenören'in hikâyelerinde de yoğun olarak kullanılmıştır. Yazar, metinlerarasılığı hikâyelerinde oyunsu bir atmosfer yaratmak ya da postmodern edebiyatın örneklerini vermek için kullanmaz. Modern bakış açısıyla ve modernist tekniklerle hikâyelerini kaleme alan yazar, yazıda dile getirilen tüm anlamların her zaman açıkça tespitinin imkânsız olduğunu, bir metnin başka metinler karşısında yeni anlamlara ulaşabileceğini ifade ederek edebî eserin anlam katmanlarını çözümlemede metinlerarasılığın önemini işaret eder. Özdenören, öncel metinleri modern hikâyelerde kullanış amacıyla postmodern yazarların metinlerarasılık anlayışından uzaklaşır.

Türk hikâyeciliğine metafizik düşünce ve duyuş tarzını getiren yazarlar arasında önemli bir çizgiyi temsil eden Rasim Özdenören'in hikâyelerinde dinî-tasavvufî metinlerarasılık, yazarın madde ve ruha "aşkınlık" düşüncesiyle yaklaşımının edebî

düzlemdeki yansımalarını oluşturur. Yazar, asırlar önce yaşanmış olan kutsala ve evrensele dayalı birtakım olayların modern çağda ve modern insan tarafından da yaşanılabilir olduğu düşüncesini hikâyelerinde kullandığı dinî tasavvufî metinlerarasılık örnekleriyle vurgular. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde dinî tasavvufî metinlerarasılığın kaynaklarını Kur'ân-ı Kerîm, Tevrat, İncil, hadis-i şerifler ve kısas-ı enbiyâlar; İslam tasvvufunun önemli şahsiyetlerinden olan İmam Gazâlî, İmâm-ı Rabbânî, İbnü'l-Arabî gibi âlimlerin düşünceleri ve öğretileri oluşturur. Hikâyelerini kaleme alırken evrensel bir varlık olan insanın ruhunu yüceltmeyi amaçladığını ifade eden yazar, hem insanı maddî varlık alanından sıyırarak manevî boyutlarıyla yansıtmak hem de insanî zaaf ve özlemlerin evrensel oluşunu vurgulamak amacıyla dinî tasavvufî öğretilerden faydalanır. Ayrıca yazar, dinî-tasavvufî kaynakları birer referans aracı olarak kullanarak anlatmak istediği fikirleri ve yansıtmak istediği evrensel temayı güçlendirir. Bazı hikâyelerde ise dinî-tasavvufî şahsiyetler kendi bağlamlarından ayrılarak modern anlatının bünyesine karakterler vasıtasıyla nüfuz ederler; âlimler ve peygamberlerin asırlar önce yaşamış oldukları olaylar ve durumlar modern hikâye karakterleri vasıtasıyla tekrarlanır.

Rasim Özdenören'in hikâyelerindeki edebî metinlerarasılık örnekleri, kaynaklarını Türk ve Dünya edebiyatlarından alır. Yazarın kendi eserlerinde alıntı ve anıştırma yöntemleriyle metinleri arasında ilişki kurduğu Dünya edebiyatı yazarlarını Rainer Maria Rilke, Boris Pasternak, Marguerite Duras, Nikolay Vasilyeviç Gogol, Franz Kafka, Jean Paul Sartre, William Faulkner, Halil Cibran, Herman Hesse, Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, Albert Camus gibi yazarlar oluştururken, Türk edebiyatındaki örneklerini ise Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hâşim, Abdurrahman Cahit Zarifoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Faruk Nafiz Çamlıbel, halk edebiyatı örnekleri ve klâsik edebiyat mazmunları oluşturur. Özdenören'in yazılı metinlerin yanı sıra *Rocco e i Suoi Fratelli* (Rocco ve Kardeşleri), *Kızgın Güneş* ve *Sessizlik* gibi sinema filmlerinden ve "Sisyphos Efsanesi", "Orpheus" miti gibi çeşitli efsane ve mitlerden de yararlandığı tespit edilmiştir.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde edebî metinlerarasılık, yazarın beslendiği kaynakları göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Hikâye kişilerinin yaşadığı durum ve olaylar, bakış açıları ya da duyguları vasıtasıyla modern metinlerde kullanılan öncel metinler, yazarın düşüncelerini doğrulamak amacıyla referans niteliği taşırlar. Gerek edebî metinler gerek dinî-tasavvufî metinler Özdenören'in hikâyelerinin temel referans

noktalarını açıklamada ve yazarın kaynaklarını belirlemede önemlidir. Edebî eserlerin çok yönlü okumaya açık yapıları, anlamı tek bir çerçevede sınırlandırmayıp yeni metinlerle farklı anlam boyutlarına ulaşılmasını sağlar. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde metinlerarası ilişkiler sadece belirtilen kaynaklarla sınırlandırılmış olmayıp çok yönlü okumalar ve farklı donanımlarla yeni anlam boyutlarına ulaşacaktır. Türk edebiyatında birçok yazar, dil ve anlam bakımından çok katmanlı özellikler taşıyan metinler kaleme almışlardır. Bu metinlerin ortak özellikleri semboller ve izlekler bakımından çok yönlü okumalara müsait olmalarıdır. Rasim Özdenören'in yanı sıra çok katmanlı metinler kaleme alan diğer yazarların eserlerinin incelenmesi de modern metinleri meydana getiren fikrî, sanatsal, teknik unsurları ve kaynakları belirlemek açısından faydalı olacaktır.

Türk Hikâyeciliğinde Rasim Özdenören, çağdaşları arasında edebî, fikrî yönden etkilendiği sanatkârlar ve hikâye hakkındaki görüşleriyle modern Türk hikâyeciliği tarihinde bir dönüm noktası olur. Dünya görüşü ve sanat estetiğinde temel hareket noktalarını oluşturan düşünce yönelimleriyle Türk hikâyeciliğinde modern muhafazakâr bir çizgiyi temsil eden Rasim Özdenören, Türk hikâyeciliğine kazandırdığı yeni açılımlarla kendisinden sonra gelen nesil üzerinde de etkili olmuştur. Cemal Şakar, Ali Haydar Haksal, Yaşar Kaplan, Cihan Aktaş ve Fatma Karabıyık Barbarosoğlu gibi yazarlar Rasim Özdenören'in Türk hikâyeciliğine getirdiği mistik metafizik duyuş tarzını devam ettiren, Özdenören'in insana bakış açısını hatırlatan eserler kaleme almışlardır. Bu anlamda yazarın kendinden sonraki nesil için de yol açıcı bir öncü olduğunu ifade etmek yerinde olur.

KAYNAKÇA

1.Kitap, Tez, Ansiklopedi ve Sözlükler

Abibulayeva, Lemara, *Rasim Özdenören ve Feodor Dostoyevski Arasında Tahkiye Anlayışı Bakımından Bir Karşılaştırma*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2006.

Akı, Niyazi, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu: İnsan-Eser-Fikir-Üslûp*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001.

Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş,* Akçağ Yayınları, Ankara 1991.

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000.

Alan, İbrahim, *Bilge Karasu'nun Hikâyeciliği*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 2005.

Albayrak, Nurettin, "Kesik Baş Destanı", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 25, TDV Yayınları, Ankara 2002, s. 308-309.

Andaç, Feridun, *Söz Uçar Yazı Kalır*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 1997.

Aristoteles, *Poetika*, (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2014.

Arslan, Fatih, *Hayat Arası Öyküler ya da Umran Nazif Yiğiter*, Salkımsöğüt Yayınları, 2013.

Atay, Oğuz, *Korkuyu Beklerken,* İletişim Yayınları, İstanbul 2016.

Aydın, İbrahim Hakkı, "Kenz-i Mahfi", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 25, TDV Yayınları, Ankara 2002, s. 258-259.

Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası,* (çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2014.

Bakhtin, Mikhail, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar,* (çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.

Bates, H. E., *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü* (çev. Gökçen Ezber), Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2005.

Bayat, Fuzuli, *Mitolojiye Giriş*, Karam Araştırma ve Yayıncılık, Çorum 2005.

Bayladı, Derman, *Mitoloji Sözlüğü*, Say Yayınları, İstanbul 2005.

Bergson, Henri, *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri,* (çev. M. Şekip Tunç), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1990.

Budak, Selçuk, *Psikoloji Sözlüğü,* Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2000.

Bloom, Harold, *Etkilenme Endişesi Bir Şiir Teorisi,* (çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul 2008.

Bulut, Ayhan*, Rasim Özdenören Hakkında Bir Monografi Çalışması,* Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara 2013.

Camus, Albert*, Sisifos Söyleni,* (çev. Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul 2010.

_____, *Yabancı*, (çev. Vedat Günyol), Can Yayınları, İstanbul 2016.

Çağın, Sabahattin, *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.

Çamlıbel, Faruk Nafiz, *Han Duvarları*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1969.

Çelebi, İlyas, "Rüya", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 35., TDV Yayınları, İstanbul 2008, s. 306-309.

_____,"Ye'cûc ve Me'cûc", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 43, TDV İslam Merkezi Yayınları, İstanbul 2013, s. 373-375.

Çeri, Bahriye, *Bir Cihan Kaynanası: Nahid Sırrı Örik*, Hece Yayınları, Ankara 2007.

Çetişli, İsmail, *Memduh Şevket Esendal,* Akçağ Yayınları, Ankara 2004.

Çıraklı, Mustafa Zeki, *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar,* Hece Yayınları, Ankara 2015.

Deliklitaş, Didem*, Rasim Özdenören'de İnsan,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2008.

Demircan, Adnan, "Sevr Mağarası", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 37, TDV Yayınları, İstanbul 2009, s. 5-6.

Demirci, Kürşat, "Hârut ve Mârut", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 16, TDV Yayınları, İstanbul 1997, s. 262-264.

Demirli, Ekrem, "Vahdet-i Vücûd", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 42, TDV Yayınları, İstanbul 2012, s. 431-435.

Dervişcemaloğlu, Bahar, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 2012.

Dostoyevski, Fyodor Mihailoviç, *Suç ve Ceza*, (çev. Haluk Tunç), Türdav Yayınları, İstanbul 1999.

_____, *Yeraltından Notlar*, (çev. Nihal Yalaza Taluy), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015.

Duras, Marguerite, *Hiroşima Sevgilim*, (çev. Cevat Çapan), Can Yayınları, İstanbul 2011.

Durmuş, Necla, *Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Tasavvuf,* Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2018.

Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmâîl b. İbrâhîm el-Cu'fî el-Buhârî, *el- Camiu's Sahih,* Dâru İbn Kesîr, Beyrut 2002.

Ebû Abdillâh Muhammed b. Yezîd Mâce el-Kazvînî, *Sünen-i İbn Mâce*, Mektebetü'l-meârif, (hzr. Salih b. Abdülaziz b. Muhammed b. İbrahim), Daru's- Selam, Riyad 1419.

Ebü'l-Fidâ İsmâîl b. Muhammed b. Abdilhâdî el-Cerrâhî el-Aclûnî, *Keşfü'l-ḫafâ ve müzîlü'l-ilbâs*, Mektebetü'l-kudsî, C. 2, Hicrî 1351.

Ebü'l-Hasan İzzeddin Ali b. Muhammed b. Abdülkerim İbnü'l-Esir, *İslam Tarihi: el-kamil fi't-tarih tercümesi* (çev. Ahmet Ağırakça vd.), C.1, Bahar Yayınları, İstanbul 1985.

Ebü'l-Hasen Nûrüddîn Alî b. Ebî Bekr b. Süleyman el-Heysemî, *Mecma'u'z-zevâ'id ve Menba'u'l-fevâid,* C. 1, Mektebetu'l-Kudsî, Kahire 1994.

Ebü'l-Hüseyn Müslim bin el-Haccac bin Müslim el-Kuşeyri, *el-Câmiu's-sahîh*, Dârü'l-hadis, Beyrut 1991.

Ecevit, Yıldız, "*Ben buradayım…" Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası,* İletişim Yayınları, İstanbul 2017.

Edgü, Ferit, *Leş / Toplu Öyküler (1953-2002)*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2014.

Elçin, Şükrü, *Halk Edebiyatına Giriş*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986.

Eliade, Mircea, *Mitlerin Özellikleri,* (çev. Sema Rifat), Om Yayınevi, İstanbul 2001.

Emiroğlu, Öztürk, *Türkiye'de Edebiyat Toplulukları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2011.

Engin, Ertan, *1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Tasavvuf*, Palet Yayınları, Konya 2015.

Enginün, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013.

_____, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013.

Eronat, Kamuran, *Türk Hikâyeciliği ve Rasim Özdenören*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ 1995.

Erul, Bünyamin, "Vedâ Hutbesi", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 42, TDV Yayınları, İstanbul 2012, s. 591-593.

Eryarsoy, M. Nezir, *Rasim Özdenören -Hayatı, Sanatı, Eserleri-* Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2008.

Forster, E. M., *Roman Sanatı*, (çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul 2001.

Frager, Robert, *Kalp, Nefs ve Ruh: Tekamül, Denge ve Uyumun Sûfice Psikolojisi,* (çev. İbrahim Kapalıkaya), Gelenek Yayıncılık, İstanbul 2003.

Freud, Sigmund, *Düşlerin Yorumu I,* (çev. Emre Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul 1996.

Fuzuli, *Leylâ ve Mecnun,* (haz. Nevzat Yesirgil), Yeditepe Yayınları, İstanbul 1958.

Gogol, Nikolay V., *Palto,* (çev. Aslı Takanay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.

Gölpınarlı, Abdülbâki, *Şeyh Galip: Hayatı Sanatı Şiirleri,* Varlık Yayınevi, İstanbul 1953.

Güneş, Eyyüp, *Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Gelenek-Modernizm Çatışması*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adıyaman, 2014.

Güneş, Mehmet, *Hayat Mecmuasında Edebî Muhteva (Şiir ve Hikâye, 1926-1929)*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2004.

Güngör, Bilgin, *Yabancının Âşinâ Sesi: Yusuf Atılgan,* Mühür Kitaplığı, İstanbul 2018.

Haksal, Ali Haydar, *Rasim Özdenören Ruh Denizinden Öyküler,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017.

Harmancı, Abdullah, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Öyküleri ve Öykücülüğü*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya 2010.

Hece, "Türk Öykücülüğü Özel Sayısı", Y.4, S. 46/47, Ankara 2018.

Hesse, Hermann, *Siddhartha*, (çev. Üner Eyüboğlu), Yankı Yayınları, İstanbul 1973.

Huyugüzel, Ömer Faruk, "Halit Ziya Uşaklıgil", *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, (İnci Enginün vd.), Akçağ Yayınevi, Ankara 2013.

_____, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018.

Issı, A. Cüneyt, *Fahri Celâl'in Hikâyeciliği II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Taşan Duyarlılık,* Roza Yayınevi, İstanbul 2011.

İbnü'l-Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, (Çeviri ve Şerh: Ekrem Demirli), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2016.

İmam-ı Gazzalî, *Abidler Yolu,* (çev. Yaman Arıkan), Yaylacık Matbaası, İstanbul 1968.

İmam-ı Gazâli, *Âlemlerin Sırrı,* (çev. Naim Erdoğan), Hisar Yayınevi, İstanbul 1972.

İmam Gazâlî, *İhyâu 'Ulûmi'd- Dîn,* C. 2, (çev: Ahmet Serdaroğlu), Bedir Yayınevi, İstanbul 1973.

_____, *İhyâu 'Ulûmi'd-Dîn,* C. 3, (çev. Ahmet Serdaroğlu), Bedir Yayınevi, İstanbul 1974.

_____, *İhyâu 'Ulûmid-Din,* C. 4, (çev. Ahmet Serdaroğlu), Bedir Yayınevi, İstanbul 1975.

_____, *Kimyâ-i Saâdet (Mutluluk Hazinesi),* C. 1-2., (çev. A. Faruk Meyan), Bedir Yayınevi, İstanbul 2017.

İmâm-ı Rabbânî, *Mektûbât-ı Rabbânî (Metin ve Tercüme),* C. 1, (haz. Orhan Ençakar) Yasin Yayınevi, İstanbul 2015.

İsmailoğlu, Murat, *İmam-ı Gazali'de Nefsin Mertebeleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2016.

Jung, Carl Gustav, *Dört Arketip*, (çev. Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yayınları, İstanbul 2003.

Kafka, Franz, *Dönüşüm*, (çev. Ahmet Cemal), Can Yayınları, İstanbul 2014.

_____, *Dava*, (çev. Gülperi Sert), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017.

Kahraman, Âlim, *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri,* Akabe Yayınları, İstanbul 1985.

_____, "Hikâye", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 17, TDV Yayınları, İstanbul 1998, s. 493-501.

_____, *Modern Türk Hikâyesi*, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2015.

Kaplan, Mehmet, *Hikâye Tahlilleri,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2013.

_____, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

_____, *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

Kara, Mustafa, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2010.

Karaca, Alâattin*, İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yayınları, Ankara 2013.

Karakoç, M. Sezai, *Yunus Emre: Hayatı Sanatı Şiirleri*, Bedir Yayınevi, İstanbul 1965.

_____, *Sütun*, Fatih Yayınları, İstanbul 1969.

_____, *Çıkış Yolu II Medeniyetimizin Dirilişi*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2012.

_____, *Edebiyat Yazıları II Dişimizin Zarı*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2014.

Karasu, Bilge, *Kısmet Büfesi*, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982.

_____, *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, Metis Yayınları, İstanbul 1994.

Karpat, Kemal H., *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, Timaş Yayınları, İstanbul 2017.

Kısakürek, Necip Fazıl, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1985.

_____, *Hikâyelerim,* Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2008.

Kierkegaard, Soren, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk,* (çev. M. Mukadder Yakupoğlu), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2010.

Korkmaz, Ramazan, Mutlu Deveci, *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü,* Grafiker Yayınları, Ankara 2011.

Kurân-ı Kerîm Meâli, (haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011.

Kurt, Mustafa, *İlhan Tarus'un Hayatı ve Eserleri Üzerine Monografik Bir Çalışma*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2001.

Kurucu, Ayşegül, *Cahiliye Dönemi Hakim ve Hatiplerinden Kuss B. Saide, Eksem B. Sayfî ve Amr B. Madikerib'in Arap Dili ve Edebiyatındaki Yerleri,* Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 2014.

Küçük, Osman Nuri, *Füsûsu'l Hikem ve Mesnevî'de İnsan-ı Kâmil*, İnsan Yayınları, İstanbul 2011.

Lekesiz, Ömer, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü: Öykücüler ve Öykü Anlayışları Öyküleri ve Çözümlemeleri*, C. 4, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2001.

Mantu, Uğur, *Rasim Özdenören'in Öykülerinde Yabancılaşma*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2019.

Maraşlıoğlu, Mehmet, Kahraman, Âlim, vd., "Hikaye Sanatı", *Açıkoturum 1,* Akabe Yayınları, Ankara 1984.

Moran, Berna*, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010.

Muhammed b. İsmail Buhârî, "Tefsîru'l- Kurani'l-Azim", *el-Camiu's Sahih,* I-VI (thk. Mustada Dîb el-Buğâ), Dâru İbn Kesîr, Beyrut 1407.

Müftüoğlu, Ahmet Hikmet, *Çağlayanlar*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1992.

Okay, M. Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

_____, *Poetika Dersleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015.

_____, *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2016.

Ögel, Bahaeddin*, Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar),* C.II, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1995.

Öngören, Reşat, "Tarikat", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 40, TDV Yayınları, İstanbul 2011, s. 95-105.

Özata Dirlikyapan, Jale, *Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, Metis Yayıncılık, İstanbul 2017.

Özdenören, Rasim, *Ansızın Yola Çıkmak*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012.

_____, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012.

_____, *Ben ve Hayat ve Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013.

_____, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013.

_____, *Hışırtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013.

_____, *İki Dünya,* İz Yayıncılık, İstanbul 2013.

_____, *Köpekçe Düşünceler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013.

_____, *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013.

_____, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013.

_____, *Yüzler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013.

_____, *Acemi Yolcu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014.

_____, *Aşkın Diyalektiği,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014.

_____, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014.

_____, *Kent İlişkileri,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014.

_____, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014.

_____, *Yazı, İmge ve Gerçeklik,* İz Yayıncılık, İstanbul 2014.

_____, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015.

_____, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016.

_____, *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016.

_____, *Uyumsuzlar,* İz Yayıncılık, İstanbul 2018.

Özgül, Gamze, *Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Moral Değerlerinin Çözülüşü ve Kimlik Bunalımı*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2010.

Öztürk, Zehra, "Züleyha", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 44, TDV Yayınları, İstanbul 2013, s. 552-553.

Pakdil, Nuri, *Biat*, Edebiyat Dergisi Yayınları, Ankara 1973.

Pasternak, Boris, *Doktor Jivago*, (çev. Hülya Arslan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.

Polat, Nazım Hikmet, "Ömer Seyfeddin", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 34, TDV Yayınları, İstanbul 2007, s. 80-82.

Rilke, Rainer Maria, *Malte Laurids Brigge'nin Notları* (çev. Behçet Necatigil), Can Yayınları, İstanbul 2012.

Sağlık, Şaban, *Rasim Özdenören (Eserlerinin Tematik İncelenmesi),* Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Samsun 1992.

_____, "Parodiden Varoluş'a Öykünün Evrensel Dili (Yapısı)", *Hikâye/Anlatı/Yorum*, Hece Yayınları, Ankara 2014.

Said Nursî, *Risale-i Nur Külliyatından Mektubat*, Yeni Asya Neşriyat, İstanbul 2008.

Sarıyüce, Hasan Lâtif, *Anadolu Masalları*, C. II, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1993.

Sartre, Jean-Paul, *Gizli Oturum*, (çev. Bertan Onaran), De Yayınevi, İstanbul Matbaası 1965.

Sazyek, Hakan, *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler*, Akçağ Yayınları, Ankara 2008.

Schimmel, Annemarie*, İslamın Mistik Boyutları*, (çev. Ergun Kocabıyık), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2012.

Su, Hüseyin, *Öykümüzün Hikayesi,* Hece Yayınları, Ankara 2000.

Sumer, Necdet, *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, Düzlem Yayınları, İstanbul 1996.

Şahin, Ümran, *Vüs'at O. Bener'in Hayatı, Eserleri ve Hikâyeciliği,* Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2006.

Şemseddin Sami, *Kâmûs-ı Türkî,* Sahhaflar Kitap Sarayı, İstanbul 2011.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013.

_____, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015.

Tarlan, Ali Nihat, *Fuzûlî Divanı Şerhi,* Akçağ Yayınları, Ankara 2013.

Tatçı, Mustafa, *Âşık Yunus ve Diğer Yunusların Şiirleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991.

Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı: Romanın Unsurları 1,* Ötüken Neşriyat, İstanbul 2016.

Todorov, Tzvetan, *Poetikaya Giriş*, (çev. Kaya Şahin), Metis Yayınları, İstanbul 2014.

Tosun, Necdet, "Râbıta", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 34, TDV Yayınları, İstanbul 2007, s. 378-379.

Tosun, Necip, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara 2014.

_____, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören,* İz Yayıncılık, İstanbul 2017.

Türker, Ömer, "İslam Düşüncesinin Soyut Nefs Teorisiyle İmtihanı", *İnsan Nedir? İslam Düşüncesinde İnsan Tasavvurları,* (ed. Ömer Türker, İbrahim Halil Üçer), İlem Yayınları, İstanbul 2019, s. 19-57.

Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, "Türk Öykücülüğü Özel Sayısı", Y. 25, C. XXXII, S. 286, Temmuz 1975.

Uludağ, Süleyman, "Aşk", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 4, TDV Yayınları, İstanbul 1991, s. 11-17.

_____, "Kerâmet", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 25, TDV Yayınları, Ankara 2002, s. 265-268.

_____, "Mâsivâ", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 28, TDV Yayınları, Ankara 2003, s. 76.

_____, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005.

Uşaklıgil, Halid Ziya, *Onu Beklerken*, (haz. Hanifi Aslan), Özgür Yayınları, İstanbul 2011.

Ümütlü, Selim, *Bir Kur'an-ı Kerim Kıssasının Romana Dönüşümü: Yusuf Kıssası Örneği,* Hitit Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çorum 2018.

Ünal, Eyüp, *Rasim Özdenören'in Gül Yetiştiren Adam Romanında ve Hikâyelerinde Modernizm*, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu 2019.

Yazıcı, Hüseyin, "Hikâye", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 17, TDV Yayınları, İstanbul 1998, s. 479-485.

Yıldız, Adem, *İmam Gazzâlî'ye Göre Nefis ve Nefis Eğitimi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 2007.

Zarifoğlu, Cahit, *Hikâyeler*, Beyan Yayınları, İstanbul 1996.

Zeynü'd-din Ahmed b. Ahmed b. Abdi'l-Lâtîfi'z-Zebîdî, *Sahîh-i Buhârî Muhtasarı Tecrîd-i Sarîh Tercemesi*, C. 1, (çev. Ahmed Naim), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları: Başbakanlık Basımevi, Ankara 1976.

Zeynüddîn Muhammed Abdürraûf b. Tâcil'ârifîn b. Nûriddîn Alî el-Münâvî, *Feyzü'l-kadir şerhu'l-Câmi'i's-sagîr*, C. 5., Dârü'l-mârife, Beyrut 1972.

2.Makale, Madde ve Yayımlanmış Bildiri

Ağırakça, Ahmet, "Kaynaklar Işığında İsrâ ve Miraç Olayı", *Mardin Artuklu Üniversitesi İlahiyat Bilimleri Fakültesi Dergisi: Artuklu Akademi,* C. 1, S. 2, 2014, s. 1-30.

Akçay, Ahmet Sait, "Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine", *Eylül Öykü*, S. 1, İstanbul 2003, s. 7-28.

_____, "Modernist Kuşağın Metafizik Açılımı: Rasim Özdenören", *Yeni Şafak Kitap,* S. 7, 5 Temmuz 2006, s. 10-11.

_____, "Türk Öyküsünün Yeni Çerçevesi: Yeni Öykü ya da Bireysiz Öykü", *Hece,* S. 46/47, Hece Yayıncılık, Ankara 2018, s. 336-339.

Aktaş, Cihan, "Uzun Mesafelerin Yazarı", *Kitap Postası,* S. 13, Nisan 2006, s. 5-6.

Albayrak, Nurettin, "Türk Halk Hikâyelerinin Genel Özellikleri, Tasnifi ve Taş Baskısı Halk Hikâyelerine Bazı Katkılar", *Osmanlı Araştırmaları Dergisi XXVI,* Halil İnalcık vd., C. 26, İstanbul 2005, s. 39-49.

Allen, Roberta, "Kısa Kısa Öykülerle Daha Uzun Öykülerin Mukayesesi", (çev. Deniz Gemici), *Hece Öykü,* S. 20, Nisan-Mayıs 2007, s. 104-113.

Andaç, Feridun, "Öyküde İzleksel Olan", *Adam Öykü*, S. 9, Mart-Nisan 1997, s. 144-146.

_____, "Çözülmenin Durakları", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayıncılık, İstanbul 2007, s. 37-40. (74

Andı, M. Fatih, "Rasim Özdenören Hikâyesine Dair Kısa Dikkatler", *Kitap Postası,* S. 13, Nisan 2006, s. 74-75.

Argunşah, Hülya, "Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Türk Romanı", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi,* C. 4, S. 8, 2006, s. 23-100.

Arslan, Ahmet Duran, "Yitik Bellekler İstasyonu: Oğuz Atay'ın 'Bir Rüya'sı", *İki İstasyon Arası Tren Yazıları,* (ed. Umut Düşgün), Türk Dili ve Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2018, s. 38-47.

Aslan, Bahtiyar, "Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde İnsanın Kendini İdrak Biçimleri", *Rasim Özdenören'e Armağan*, Değişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 29-48.

Ata, Bülent, "Rasim Abi Diyebilmek...", *Kitap Postası,* S. 13, Nisan 2006, s. 19-21.

Atay, Hüseyin, "Nefis", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 36, S. 1, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1997, s. 1-58.

Ayvaz, Ülkü, "Kısa Öykü Üzerine", *Hece Öykü,* S. 20, Nisan-Mayıs 2007, s. 117.

Barbarosoğlu, Nalan, "Dondurmadaki Cüce", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 47-56.

Bulut, Feyza, "Metinlerarasılık Kavramının Kuramsal Çerçevesi", *Edebî Eleştiri Dergisi,* C. 2, S. 1, Nisan 2018, s. 1-19.

Çelik, Celaleddin, "Değişim Sürecinde Türk Aile Yapısı ve Din Paradigmatik Anlam ve İşlev Farklılaşması", *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi,* S. 8, Ocak 2010, s. 25-35.

Çift, Salih, "Bektaşi Geleneğinde Vahdet-i Vücud ve İbnü'l-Arabî", *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2), S. 23, 2009, s. 257-279.

Demirel, Meral, "Rasim Özdenören'in Öykülerinde Trenle İstasyonun İşlevi ve Simgesel Değeri", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 119-131.

Deveci, Mutlu, "Ferit Edgü'nün Küçürek Öykülerinde Anlatım Biçimi ve Teknikleri", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, C.XCVII, S. 686, Şubat 2009, s. 123-138.

Erginli, Zafer, "İbn Arabî'ye Göre Hz. Âdem'de Temel İnsan Nitelikleri", *Tasavvuf*, İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-1, S. 21, 2008, s. 161-197.

Eroğlu, Ebubekir, "Portre İçin Bir Katkı", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 21-24.

Gül, Halim, "Mevlana'nın Şeyh/Mürşid Anlayışı", *Journal of History Culture and Art Research*, Vol. 6, No: 4, September 2017, s. 697-716.

Güler, Mehmet, "Öyküyü Sınıflandırmak", *Adam Öykü*, S. 45, Mart-Nisan 2003, s. 83-92.

Güneş, Mehmet, "Hermann Hesse'nin *Siddhartha* ve Rasim Özdenören'in *Kuyu* Anlatılarında Mistik/Metafizik Yolculukta İki İnsan: Siddhartha ve Yusuf", *Felsefe Edebiyat Sempozyumu Bildiri Kitabı,* (haz. Vefa Taşdelen vd.), 29-30 Nisan, Van 2015, s. 165-180.

_____, "Türk Edebiyatı Tarihçiliğinde Mustafa Nihat Özön ve Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED],* S. 45., Erzurum 2011, s. 167-192.

Gürdoğan, Ersin, vd, "Edebiyatta Evrensellik ve Yerellik Konusunda Oturum", *Mavera,* S. 3, Şubat 1977, s. 11-39.

Gürdoğan, Nazif, "Hayatı Edebiyatla Bütünleştiren Sanatçı", *Kitap Postası*, S. 13, Nisan 2006, s. 15.

Haksal, Ali Haydar, "*Hastalar ve Işıklar* Çevresinde", *Yedi İklim*, S. 107-108, Şubat-Mart 1999, s. 6-12.

Harmancı, Abdullah, "Rasim Özdenören, Öykücülüğünün Kaçıncı Döneminde?", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayıncılık, İstanbul 2007, s. 133-138.

_____, "Rasim Özdenören'in Öykü Anlayışı", *İstem,* S. 13, 2009, s. 317-330.

Kahraman, Âlim, "1960 Sonrası Hikâyeciliğimiz", *Mavera,* C. 4, S. 46*,* Eylül 1980, s. 13-23.

_____, "'Hastalar ve Işıklar'la Gelen", *Mavera*, C. 7, S. 74, Ocak 1983, s. 22-32.

_____, "Baba ve Oğul", Rasim Özdenören Özel Sayısı, *Yedi İklim,* S. 107-108, İstanbul 1999, s. 14-15.

_____, "Ne Demişlerdi?", *Kitap Postası*, S. 13, Nisan 2006, s. 75.

_____, Özdenören, Rasim, "I. Oturum 'Seyahate Çıkarken Kendimi Yanıma Almam'", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 141-157.

Kanter, M. Fatih, "Öykünün İmkânsızlığı: Rasim Özdenören'in Öykümsüleri", *Erdem,* S. 65, Atatürk Kültür Merkezi, Aralık 2013, s. 117-124.

Karaca, Alâattin, "Öykücülüğünün İlk Döneminde Rasim Özdenören", *Hece*, S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 195-211.

Karakoç, Sezai, "Diriliş Ruhu Önünde Edebiyat ve Sanat", *Diriliş*, C. 4, S. 27, 1 Temmuz 1976, s. 1.

Karal, Cevdet, "Rasim Özdenören'in 'Kundak' Öyküsü İçin Bir Okuma Denemesi", *Kitap Postası,* S. 13, Nisan 2006, s. 65-67.

_____, "Bilincin Öyküleri", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayıncılık, İstanbul 2007, s. 57-62.

_____, Ömer Erdem, "Rasim Özdenören'le", *Kaşgar*, S. 20, Nisan 2011, s. 135-175.

Kasap, İsmail, "Halk Hikâyeleri Üzerine", *Hece*, S. 46/47, Hece Yayıncılık, Ankara 2018, s. 83-89.

Kemikli, Bilal, "Mesnevi ve Türk İrfanı: Mesnevihanlık Geleneği", *Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi,* C. 16, S. 2, 2007, s. 1-20.

Kısakürek, Necip Fazıl, "Poetika: 1- Şiir Nedir?", *Büyük Doğu,* C. 1, S. 48, 27 Eylül 1946, s. 2.

Koç, Turan, "Kıssaların Açtığı Dünya", *Hece,* S. 46/47, Hece Yayıncılık, Ankara 2018, s. 49-54.

Korkmaz, Ferhat, "Metinlerarası İlişkilerin Klasik Retorikteki Kökeni Üzerine Bir Araştırma", *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, 2017, s. 71-88.

Köktürk, Şahin, "Rasim Özdenören Hikâyesinde Halk Kültürünün Yansımaları", *Hece*, S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 262-271.

Kurt, Mustafa, "Modernizm ve Gerçeküstücülük Bağlamında Sait Faik'in Son Hikâyeleri", *Turkish Studies*, C. 6, S. 3, Türkiye, 2011, s. 1463-1475.

_____, "Varoluşun Kıyılarında: *Hastalar ve Işıklar*", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı,* (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 119-125.

Küçük, Osman Nuri, "Muhyiddîn İbnü'l-Arabî'ye Göre Rüya ve Tabiri", *Marife,* C. 14, S. 3, Kış 2014, s. 31-56.

Lekesiz, Ömer, "Arasat'ta", *Mavera,* C. 8, S. 86, Ocak 1984, s. 25-31.

Maraşlıoğlu, Mehmet H., "Rasim Özdenören'in Öyküsünde İnsan", *Mavera,* S. 3, Şubat 1977, s. 50-59.

_____, Kahraman Âlim, vd., "Hikaye Üstüne Oturum", *Mavera*, C. 4, S. 46, Eylül 1980.

_____, "Bir Âna Sıkışan Hayat: Rasim Özdenören ve Öyküde Zaman Metafiziği", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 179-194.

"Mavera", *Mavera*, S. 1, Aralık 1976, s. 46.

Müftüoğlu, Atasoy, "Niteliğin ve Bilgeliğin Sesi", *Kitap Postası,* S. 13, Nisan 2006, s. 4.

Narlı, Mehmet, "Denize Açılan Kapı", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı,* (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 146-155.

Oğuz, Orhan, "Yusuf Atılgan'ın Hikâyelerinde Kent", *Turkish Studies,* C. 7, S. 1, Türkiye 2012, s. 1653-1669.

Öz, Asım, "Rasim Özdenören'le Gül Harmanı Mevsimini Çağırmak", *Umran*, S. 158, Ekim 2007, s. 14-16.

Özay, Yeliz, "Metinlerarasılık ve Türk Halk Hikâyelerinde Ana-Metinsel Dönüşümler", *Millî Folklor*, S. 83, 2009, 6-18.

Özdenören, Rasim, "Teşekkür Konuşması", *Kitap Postası,* S. 13, Nisan 2006, s. 3.

_____, Kahraman, Âlim, "I. Söyleşi", *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu*, Ümraniye Belediyesi, İstanbul 19-20 Ekim 2007, s. 112-118.

_____, "Soruşturma: Kısa Kısa Öykünün İmkânları ve Zorlukları?..," *Hece Öykü*, S. 20, Nisan-Mayıs 2007, s. 114-115.

_____, "Ben ve Bilincim", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 12-13.

_____, "İslâm Neyi Hedefliyor: Müslümanca Yaşamayı Mı, Uygarlığı Mı?", *Hece*, S. 198,199,200., Hece Yayıncılık, Ankara 2013, s. 8-12.

Özer, Sevinç, "Kısa Öykü Kuramının Manyetik Alanı: Poe'nun 'Tek Etki' Kuralı", *Adam Öykü*, S. 23, Temmuz-Ağustos 1999, s. 78-88.

Özgül, M. Kayahan, "Hikâyenin Romanı", *Hece,* S. 46/47, Hece Yayıncılık, Ankara 2018, s. 55-64.

Polat, Âdem, "Rasim Özdenören Anlatısında İnsan ve Mekân Algısı", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı,* (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 260-269.

Sağlam, Ahmet, vd, "Çok Sesli Bir Ölüm ve Millî Sinema", *Mavera,* S. 7, Haziran 1977, s. 19-37.

Sağlık, Şaban, "Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir", *Hece,* S. 65/66/67, Hece Yayıncılık, Ankara 2002, s. 130-163.

_____,"'Aşkın Diyalektiği', 'Kuyu' ve 'Toz' Penceresinden Rasim Özdenören'in Aşka Bakışı, *Kafdağı,* S. 60, 1/2006, s. 105-128.

_____, "Biçim ve İçerik Bağlamında Rasim Özdenören Öyküsünün Geçirdiği Evreler", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 141-164.

_____, "Ne Melek Ne Şeytan Rasim Özdenören'in Öykülerinde İnsan", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı,* (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 270-278.

Say, Ömer, "Toplumsal Çözülme ve Rasim Özdenören Hikâyeciliği (*Çözülme* ve *Çok Sesli bir Ölüm*)", *Kaşgar,* S. 31, İstanbul 2003, s. 196-203.

Sivri, Medine, Akbaba, Canan, "Dünya Mitlerinde Yılan", *Folklor Edebiyat,* C. 24, S. 96, 2018/4, s. 53-64.

Şahin, Veysel, "Rasim Özdenören'in Öykülerinde Kendine Dönüş İzlekleri", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 24, S. 2, Elazığ 2014, s. 31-42.

Taşçıoğlu, Yılmaz, "Rasim Özdenören'in *Kuyu* Adlı Hikâyesindeki Anlatım Özellikleri Üzerine Bazı Dikkatler", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 41-46.

Taşdelen, Vefa, "Rasim Özdenören'in Düşünce Yönelimleri", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 14-26.

Tokgöz, İsmet, "'Aile' Öyküsünde Zaman ve Kaygı", *Kitap Postası,* S. 13, Nisan 2006, s. 62-63.

Tosun, Necip, "Rasim Özdenören'in Düşüncesinde Kadın ve Aşk", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 293-302.

_____, "Rasim Özdenören Öykücülüğü", *Rasim Özdenören'e Armağan,* Değişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 145-159.

Turğut, Faruk, "Tarihsel Süreçte Aile Kurumunun Dönüşümü ve Geleceğine Yönelik Çıkarımlar", *Medeniyet ve Toplum,* C. 1, S. 1, Bahar 2017, s. 93-117.

Türkdoğan, Melike, "Rasim Özdenören'in 'Kuyu' Öyküsünde Metinlerarası İlişkiler", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* S. 35, Erzurum 2007, s. 167-189.

Uçan, Hilmi, "Eleştiri, Metinlerarasılık ve Türk Öykücülüğü", *Kahramanmaraş Öykü Günleri-15 Mayıs 2010,* (haz. Duran Boz, Erdoğan Aydoğan), Öncü Basımevi, Ankara 2010.

_____, "Rasim Özdenören Öyküsünde Sorgulamalar ve Trajik Tipler", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011., s. 230-237.

Uçman, Abdullah, "Hikâyemizde Gelişim", *Edebiyat,* C. 5, S. 4, Kasım 1973.

_____, "Romancıyı Müjdeleyen Bir Hikâye: Çözülme", *Hareket,* C. VIII, S. 85-86, Ocak-Şubat 1973.

Uyguner, Muzaffer, "Hastalar ve Işıklar", *Varlık,* S. 728, İstanbul 1968, s. 13.

Ünlü, Seyfettin, "*Hastalar ve Işıklar* ya da İnsanı İçerden Kuşatan Tavır", *Yedi İklim*, S. 107-108, Şubat-Mart 1999, s. 41-42.

Wright, Austin M., "Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine: Tür Sorunu", (çev. Taner Karakoç), *Adam Öykü*, S. 16, Mayıs-Haziran 1998, s. 19-26.

Yalçın Çelik, S. Dilek, "Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar", *Türkbilig,* S. 3, 2002.

Yalçın, Murat, "Ferit Edgü ile Söyleşi", *Kitaplık*, Yapı Kredi Yayınları, S. 146, İstanbul 2011, s. 5-14.

Yalsızuçanlar, Sadık, "Bu Öyküler Film Gibi!", (haz. Muhammed Çelik), *Kitap Postası*, S. 13, Nisan 2006, s. 39.

_____, "Özdenören Öyküsünde Bilgelik", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı*, (haz. Ali Dursun, Turan Karataş), Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Kayseri 2011, s. 205-212.

_____, "Varlığın Özünden ve Evvel'inden Konuşan Öyküler", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 212-220.

Yazgıç, Suavi Kemal, "Rasim Özdenören'den Kimi Poetik Notlar", *Kitap Postası*, S. 13, Nisan 2006, s. 40-41.

Yeşil, Kâmil, "Geleneği Yenileyen Bir Yazar Olarak Rasim Özdenören ve 'Çalılıkta Yanan Ateş'i", *Dergâh*, C. XXVI, S. 308, Ekim 2015, s. 9-11.

Yıldız, Alpay Doğan, "Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Üç Mesele", *Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi,* (5)1, 2010.

Yılmaz, Arif, "Sabahattin Kudret Aksal'ın Hikâyeleri", *Türk Dili*, C. XC, S. 645, Eylül 2005.

Yılmaz, Şeref, Kahraman, Âlim, vd., "III. Oturum: İyi Bir Edebiyat Ürünü Okuyucusuna Sonsuzca Açıktır", *Işıyan Kelimeler Rasim Özdenören*, (haz. Âlim Kahraman), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007, s. 181-199.

Yorulmaz, Hüseyin, "Bir Sanatçının Şehri", *Rasim Özdenören'e Armağan*, Değişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 89-102.

Yumuşak, Firdevs Canbaz, "Rasim Özdenören ve Öykücülüğü", *Turkish Studies,* C. 6, S. 2, Ankara 2012, s.1281-1299.

_____, "Kenan Hulusi Koray'ın Korkutan Öyküleri", *Millî Folklor,* S. 97, 2013, s. 135-144.

_____, "Kısa Kısa [Küçürek] Öykünün Tanımı, İmkânları ve Sorunları", *Erdem*, S. 65, Ankara 2013, s. 1-10.

Zeybek, Şerife Nihal, "Mavera Dergisi", *Hece Dergisi*, S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011, s. 346-351.

"V. Bölüm: Mektuplar", *Hece,* S. 169, Hece Yayıncılık, Ankara 2011., s. 398-470.

3.Elektronik Kaynaklar

Barkçin, Savaş Ş., Özdenören, Rasim, "Edebiyat Dergileri", *Maveraya Yolculuk*, TRT Avaz, 22 Şubat 2017, https://www.trtavaz.com.tr, (Erişim tarihi:14.04.2019)

Eski Antlaşma, https://kutsal-kitap.net

Karabulut, Özcan, "Vüs'at O. Bener İle Söyleşi", *İmge Öyküler*, S. 4., Ağustos-Eylül 2005. https://www.imge.com.tr, (Erişim Tarihi: 02.04.2019)

"Osman Bedreddîn", *Osmanlı Tarihi Ansiklopedisi*, C. 6, http://www.ehlisunnetbuyukleri.com , (Erişim tarihi: 10.08.2019)

Özdenören, Rasim, "Alaeddin Özdenören: 11. Ölümsüzlük Yıldönümü", *Yenişafak*, https://www.yenisafak.com/yazarlar/rasimozdenoren/alaeddin-ozdenoren-11-olumsuzluk-yildonumu-54511.

Özkan, Fadime, Özdenören, Rasim, "Elli Yıldır 'Ân'ın Peşindeyim", *Yeni Şafak,* 17 Ağustos 2005. https://www.yenisafak.com/arsiv/2005/agustos/17/kultur.html (Erişim Tarihi: 23.05.2019)

"Ra", https://tr.wikipedia.org/wiki/Ra (Erişim Tarihi: 28.03.2020)

Sağlık, Şaban, "Öykünün Evrensel Dili", http://www.edebi.blog/oykumuzun-hikayesi/, (Erişim tarihi: 25.04.2019)

TDK *Büyük Türkçe Sözlük.,* www.tdk.gov.tr, (Erişim tarihi: 01.04.2019)

Zeno's Paradox of the Tortoise and Achilles, http://platonicrealms.com/encyclopedia/zenos-paradox-of-the-tortoise-and-achilles, (Erişim tarihi: 23.10.2019)