


Cemal Şakar'ın Hikâyeciliği

Murat Turna 

Dr. Öğretim Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü, Konya, Türkiye, mturna@erbakan.edu.tr

Makale Bilgileri

ÖZ

Makale Geçmişi

Geliş: 08.09.2020

Kabul: 19.12.2020

Yayın: 31.12.2020

Anahtar Kelimeler:

Cemal Şakar,

Hikâye,

Tema,

Biçim.

Cemal Şakar, ilk hikâyesini yayımladığı 1982 yılından bugüne dek kırk yıla yaklaşan sanat hayatıyla adından söz ettiren bir yazardır. 1980 sonrası Türk edebiyatı söz konusu edildiği vakit, hikâyeleri ve denemeleri ile anılan sanatçı, günümüzde hâlen yazmayı sürdürür. Dünya görüşüyle kendi yaşam ve sanat çizgisinin uyumlu olmasına özen gösteren Şakar'ın eserlerinde, özellikle dini hassasiyetlerinin izdüşümü müşahade edilir. Onun modern çağ karşısında, İslâmî hassasiyetlerini hiç elden bırakmadan istikrarlı bir şekilde ön planda tutması, eserlerini bu doğrultuda verme gayreti dikkat çeker.

O, İslâmî hassasiyetler taşıyan bir sanatçının, modern çağa sanatla nasıl cevap vereceğini düşünür ve hikâyeye yönelmesi de bundandır. Hikâyeleri gelenekle beslenmekle beraber, içinde aktüel temaların ve yeni biçim arayışlarının da yer aldığı postmodern bir dönemin ürünleri olarak değerlendirilebilir. Teknik bakımından devamlı bir yeniliğin peşinde olması, çağının dinamizmi ile orantılı olarak farklı ifade şekillerini denemesi, onun hikâyecilik tecrübesinin önemli bir tarafını teşkil eder.

Bu makalede Cemal Şakar'ın hikâyeciliği bir bütün halinde değerlendirilmiştir. Önce onun hikâye türü hakkındaki görüşleri ele alınmış; ardından, hikâyeleri kronolojik olarak takip edilmiş, sanatının seyrinde görülen değişimlere dikkat çekilmiştir. Tema ve biçim olarak sanatçının ürünleri incelenirken, Şakar'ın ifade ettikleri ile ortaya koyduğu sanatı arasındaki ilişki ve tutarlılık da değerlendirilmiştir. Makale, Şakar'ın ideolojisini sanatta ön plana aldığı ve yer yer görüşleriyle sanatı arasında doğan ihtilafların olduğu sonuçlarına odaklanır.

Cemal Şakar's Storytelling

Article Info

ABSTRACT

Article History

Received: 08.09.2020

Accepted: 19.12.2020

Published: 31.12.2020

Keywords:

Cemal Şakar,

Story,

Theme,

Form.

Cemal Şakar is an author who has made a name for himself with his art life that has been close to forty years since 1982 when he published his first story. The artist, who is known for his stories and essays when Turkish literature is mentioned after 1980, still continues to write today. In the works of Şakar, who pays attention to the harmony of his worldview with his life and art line, especially the projection of his religious sensibilities is observed. His steadfast prioritization of his Islamic sensibilities in the face of the modern age and his effort to present his works in this direction draws attention.

He thinks how an artist with Islamic sensibilities would respond to the modern age with art, and this is why he tends towards the story. Although his stories are fed with tradition, they can be considered as the products of a postmodern period in which actual themes and new forms are also found. His pursuit of a continuous innovation in terms of technique and experimenting with different expressions in proportion to the dynamism of his age constitute an important part of his storytelling experience.

In this article, Cemal Şakar's storytelling has been evaluated as a whole. First, his views on the type of story were discussed; Then, his stories were followed chronologically, and the changes in the course of his art were pointed out. While examining the artist's products in terms of theme and form, the relationship and consistency between what Şakar expresses and his art has been evaluated. The article focuses on the conclusions that Şakar puts his ideology at the forefront of art and there are conflicts arising between his views and his art.

Atf/Citation: Turna, M. (2020). Cemal Şakar'ın Hikâyeciliği, *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 4(2), 156-175.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)"

GİRİŞ

Sanatçının hikâyeciliğini ele alırken hem savunduğu ve sanatına yansıttığı dünya görüşünü hem de hikâye türü hakkındaki fikirlerini bilmek gerekir. Bu sayede Şakar'ın hikâyelerine nüfuz etmek kolaylaşır. Ayrıca düşündüklerini sanat planına uygulaması bakımından ne kadar başarılı olduğu da ortaya çıkacaktır. Hikâyeleri üzerinden giderek sunulan ileti, estetik anlayış yönleriyle Şakar'ın sanat ve hayat düzlemlerindeki insicam anlaşılabilir şekilde tespit edilebilir. Böylece denemelerinde dile getirdiklerine hikâyelerinde sadık kalıp kalmadığı ya da ileri sürdüğü tez ve görüşlere başka bir sanat formunun sınırları içinde ne ölçüde, nasıl yer verebildiği açıklığa kavuşur.

Şakar, İslâmi hassasiyetler taşıyan, dinî-tasavvufi kaynakları önemseyen; modern çağın sorunlarını bu perspektiften değerlendiren ve modern sanata karşı İslâm sanatının cevabı olması gerektiğini ileri süren bir sanatçıdır. Hikâyelerini ele alırken bunların yanı sıra, onun hikâye özelindeki fikirlerinin de neler olduğu bilinmelidir.

Hikâye Türü Hakkındaki Görüşleri

Şakar kendisi ile yapılan röportajlarda ve yazdığı denemelerinde hikâye türü üstüne neler düşündüğünü açıklar. Bu forma niye yöneldiğini anlatır. Bazen de kimi hikâyeleri hakkında aydınlatıcı bilgiler verir. Tüm bunlar, sanatçının hikâyelerini değerlendirmede anahtar rolü üstlenir.

Edebiyatın Sırça Kulesi'nde, "Öykünün Kendine Yabancılaşması" ve "Öyküler Neyi Söyler" başlıklarını taşıyan iki denemesi vardır. O, "modern öykü"nü genç bir edebî tür olarak tanımlar. Başlangıç tarihinin 19. asır olduğunu söyler. Biçimi, diğer bileşenlerinin önüne çıkartan bir tür olduğunu ısrarla vurgular. Bunun sebebinin ise modernizm olduğunu düşünür. Ona göre "öykü" modernizmin fikrî kodları ve estetik anlayışı ile şekillenmiştir. Sürekli yenile(n)me arzusu, anlamın biçimin ardında kalması, insanın kahramandan tipe evrilmesi, diyalogun azalması, gerçeklik algısının değişmesi söz söyleme, tahkiye etme tarzını da başka bir hâle dönüştürmüştür. O yüzden hikâye yerine öykü terimini kullanır. Bunun üzerinde aşağıda ayrıca durulacaktır.

Sanatçı, modernizmle beraber yaşanan değişimler neticesinde, hikâyedeki en önemli hususun biçim konusunda odaklandığı görüşündedir. "Öykünün Kendine Yabancılaşması"nda, bunu şöyle ifade eder:

"Bir sözü söylemenin biçimi olarak öyküden geriye, sadece biçim kaldı. Öykü, içine kapanıp kendine yeter bir dünya kurdukça oluşan/oluşturduğu bu kendi gerçekliğinin tutsağı oldu." (Şakar, 2017a, 132).

Sanatçı bugün artık hikâyenin, önceki dönemlerin gerçeklik anlayışını yansıtmadığını, kendi döneminin gerçeklik anlayışını okuyucuya takdim ettiğini bildirir. Başka bir deyişle realist ve natüralistlerin gerçeklik anlayışı, günümüz hikâyesinde kullanılmaz olmuştur. Önceki dönemlerin ifade biçimleri de terk edilmiştir. Bu bakımdan Şakar, hikâyenin de modernizmle birlikte bir yabancılaşma -sorunu- yaşadığı fikrindedir. Üst kurmaca, bilinç akışı kurgulama mekanizmasına dönüşmüştür. Zaman zaman hikâye, hikâyenin hikâyesini sunar. Anlamdan ziyade hikâye içindeki kurgu öne çıkar ve bu, gün geçtikçe belirginleşir. Hatta bu husus modern hikâyenin karakteristiği olur.

Sanatçı hikâyeyi biçim ve içerik şeklinde iki ana başlık altında ele alır. Dil, üslup, mekân, zaman, kişiler, kurgu, bakış açısı gibi unsurlar biçimi meydana gelir. İçerikse konu ve anlam unsurlarından oluşur. Biçim de içerik de sanatçının tasarrufundadır. Onun tercihleri, sunduğu mesajı belirler. Tercihler, sanatçının ilgileri ve beğenileri doğrultusundadır. Bu bağlamda ister istemez bir dünya görüşü meselesi doğar. Şakar'a göre tercihler daima bir ideolojinin gölgesi altında kalır. Mesela bir beldenin alınması, zapt edilmesi; bir yerin farklı bir coğrafya içine dâhil edilmesi için fetih ya da işgal kelimelerini kullanmak, kuşkusuz bir bakış açısını yansıtır. Hikâyedeki bir kahraman için direnişçi ya da terörist kelimelerinden birini yeğlemek, aynı zamanda ideolojik bir seçimdir ve bu nevi tercihler hikâyenin gidişatı üstünde etkilidir. Olay örgüsü,

karacterleştirme süreci, sunulacak mesaj belli bir filtreden geçer. İdeoloji kendi neden-sonuç dizgesini meydana getirir ve hikâye bu mihenge vurularak gün yüzüne çıkar. Sanatçı bu hususta şunları kaydeder:

“Bakış açısında anlatıcının neyi içerdiği neyi ise dışarıda bıraktığı ideolojik bir seçimdir. Perspektifi belirleyen şey dünya görüşüdür. Bu yüzden perspektif istendiğinde değiştirilemez. Arkasında yılların, bazen bir ömrün çabaları, emekleri, sevinçleri ve hüznüleri vardır.” (Şakar, 2017b, 154 – 155).

Şakar'ın hikâye hakkındaki fikirleri ağırlıklı olarak *Edebiyat Ne Söyler* kitabında yer alır. Hikâyeye dair belirttikleri, eserin neredeyse üçte birine denk gelir. Teknik kısımlarından çok hikâyenin anlam dünyasına yoğunlaştığı denemelerinde, hikâyenin işlevselliği ve yazarın sunduğu mesaj konularına dikkat çekilir. “Hikâye Anlatmak” başlıklı yazısında, türün temel niteliklerine ışık tutmaya çalışır. Ona göre hikâye anlatmak, ontolojik cephesi olan bir iştir. Şakar, Allah'ın insanlara hikâyeler bahşettiğini ve Âdem'in hikâyesinde insanlığın hikâyesinin yattığını söyler. Cennetten sürülmek, başlı başına bir hikâyedir. İnsan, bir ana hikâyenin temsillerini yazar. Sanatçıyı yazma yolunda motive eden, esasen asıl hikâyedir. Onu anlatabilmenin umudu ve heyecanı, sanatçıyı diri tutar; yazara enerji verir. Hikâyeci kendisine bildirilen “Hakikat”i, “Son Saat”e kadar anlatma gayretinde olandır (Şakar, 2017b, 148 – 152). Hikâyeyi kutsalla telif eden Şakar'ın sanatını da bu yolla nasıl bir yörengeye oturttuğu anlaşılır.

Burada dikkati çeken husus, türe ontolojik bir yorum getirirken Şakar'ın özellikle hikâye terimini kullanmasıdır. Öykünün bir modern dönem ürünü ve türün gelenekteki ifadesinin aslında hikâye olduğu ifade edilir. Onun görüşüne göre hikâye yazılır, öykü kurgulanır. Öykünün maksadı tek bir etki meydana getirmektir. Aynı doğrultudaki fikirlerini *Edebiyatın Doğası*'nda da beyan eder. Hikâyenin öyküden daha büyük bir yapı olduğunu kaydeden sanatçı, “hikâyenin bölüp parçalandıktan sonra plastik esaslı yeniden kurgulanması”nın, öykünün temelini oluşturduğunu bildirir (Şakar, 2019, 36). Onun değerlendirmesine göre öykü, hikâyenin işlenmiş ve yoğun hâlidir.

Belirtilen eserlerinde Şakar'ın literatüre yaklaşımı, tercih ettiği kelimenin öykü yerine hikâye olması mühimdir. Nitekim konuya dair bilgi veren edebiyat araştırmacısı Kayahan Özgül, söz konusu tür için esasen hikâye teriminin kullanılması gerektiğini bildirir. Özgül, modern zamanlarda geliştirilmiş bir kavram olarak öykünün Batı'dan geldiğini belirtir; ancak onun da Türk edebiyatına uyarlanırken yanlış yorumlandığı ve yanlış kullanıldığı kanaatindedir. Hikâye ve öykü arasındaki bağları ve nüansı aydınlatması; ayrıca Şakar'ın terim tercihini yorumlamak bakımından Özgül'ün izahlarına başvurmak yerinde olacaktır:

“İlginç olan o ki, Türkçe'yi özleştirme furyası içinde 'hikaye' kelimesini gerici bularak dilimizden atmaya çalışırken, modern bir edebî form olduğunu hiç umursamadan, hikâye'nin ancak yüzlerce yıl evvelki 'öykünme' (taklit) manasını karşılayabilen bir kelimeyi 'öykü'yü türettik. Akıllara sezâ bir gericilik!.. Hikâye formu oluşurken, 'story' genel adı içinden kendine özel bir alan belirler ve böylece 'short story' (kurzgeschichte) namını alır. 'Short story' namı Türkçe'ye 'kısa hikâye' diye çevrilse de, aslında bu adlandırmanın, nihayet formunu kazanmış 'hikâye'den daha kısa ve daha başka bir form için kullanılmaması gerektiği; çünkü, bizzat 'hikâye' formunu karşıladığı unutulmamalı. 'Story' kavramından 'short story' formu çıkarken 'hikâye' kavramından yine aynı adda 'hikâye' formunun doğuşu bir karışıklığa meydan verir görünse de, artık fiktif ürünlerin genel adı olarak 'hikâye'yi kullanmadığımız için, form adı olarak kullanışımız problem yaratmayacaktır. Üstelik böyle kullanmaz isek doğacak bir problem var. İngilizce konuşan milletler 'short story' dediğinde 'hikâye'yi anladıklarından, uzun ve kısa hikâye için kullandıkları terimler de 'short-short story' ve 'long-short story' olur. 'Short-short story'den 'kısa-kısa hikâye' veya 'minik hikâye' değil –bizde 'hikâye' yerine ikamesi için uğraşılana- 'kısa hikâye' anlaşıldığında bu problem de aşılacaktır.” (Özgül, 2000, 33 – 36).

Açıklamaların ışığında, gelenekten tevarüs etmiş bir edebî tür olarak hikâyenin bugünkü öykü kavramını rahatlıkla karşıladığı sonucu çıkar. Öykü şeklinde türetilen kelimenin lüzumsuzluğu ve onun gelenekle bağlarının hikâye kavramı gibi kavi olmadığı da dolaylı şekilde dile getirilir. Şakar'ın ontolojik yorumunda hikâye kelimesini kullanması beyhude değildir. Hikâyenin ardında Kur'an kıssalarından darb-ı mesellere, sîrelerden gazavat-nâmelere kadar geniş bir kültürel hinterlant bulunur. Taşıdığı anlam ve Şakar'ın önemseydiği, kutsalla kurulan bağ itibarıyla hikâye terimi çok daha yüklü bir rezervdir. Mamafih hassasiyetlerine rağmen Şakar'ın, konuşurken ve yazarken tür adı olarak genellikle öyküyü yeğlemesi düşündürücüdür. O, öyküyü modern bir tür olarak görmüş ve yapısındaki moderniteyi öne çıkararak bu terimi kullanmanın uygun olacağını hesaplamış olsa da Özgül'ün açıklamaları göz önünde tutulduğunda, bu tercihinin üzerinde düşünülür.

Özgül'ün ilgili makalesinde verdiği bilgiler doyurucu ve getirdiği izah makuldür. O yüzden bu araştırmada öykü yerine hikâye terimi kullanılmıştır. Son dönem sanatçıların hangi fikirler ve kaygılarla öykü terimini kullandıkları ise ayrıntılı bir araştırmaya konu olabilir. Bilhassa dinî hassasiyetleri olup gelenekten beslenmenin önemine atıfta bulunan başta sanatçılar olmak üzere meraklıların ve amatör araştırmacıların, öyküyü hikâyeye yeğlemeleri, Şakar'ın sürekli altını çizdiği Batılı düşünme kodlarını ne kadar gözden irak tutabildiklerini ve fikirlerini hangi referanslara bağladıkları hususunu muhakeme etmeye yarar. Bu noktada, edebiyat araştırmalarıyla maruf Beşir Ayvazoğlu'nun (2000, 17), “Batı kaynaklı terminolojiyi kullanmak, bu terminoloji ile gelen muhtevaya da açık olmayı kaçınılmaz kılmaktadır.” ikazı da hatıra getirilebilir.

Cemal Şakar, çeşitli edebî türlerde eser vermesi mümkünken özellikle niye hikâyeye yönelmiş olduğunu, çeşitli röportaj veya mülakatlarında dile getirir. Bununla ilgili bir yazıda, öncelikle meselenin dil meselesi olduğunu söyler. Henüz üniversite yıllarında iletişim dilinin değiştiğini kaydeder ve zamanla bu husus, varlığı kavrama ve ifadenin de kuşatıcı bir dili olur. Aşağıdaki ifadeleri, Şakar'ın hikâyeye yönelişini ve hikâye sanatına bakışını aydınlığa kavuşturmaktadır:

“Tüm müminler gibi sadece Allah'ın kendisinde razı olduğu bir kul olmak istiyorum. Ve bana nasip ettiği bu dille O'na şükretmeye çabalıyorum sadece.

‘Güzel söz O'na çıkar, salih amel O'na yükselir’ (Fatır suresi: 10). Bu ayet öykünün bendeki yazınsal karşılığını anlatmaya yeter mi bilemem. Öykünün diğer edebi türlere nispeten daha az dolguyu gereksindiğini, bunun için sanatın fazlalıklardan arındırma işlevini layığıyla yerine getirebileceği gibi nedenler de sıralayabilirim. Ama benim, O'na şükrederken/dua ederken sahip olduğum en güzel dili, en güzel biçimde kullanmaktan başka niyetim yok.” (Hece, 2000, 376).

Bir röportajında ise hikâyenin kendisi için asli mecra olduğunu, denemelerini sadece dünya görüşünü açıklamak ve yaymak için yazdığını anlatır. Tüm yaşanmışlığı hikâye ile aktardığını ve hikâye yazmanın kendisini tatmin ettiğini; o yüzden başka türlere yönelme ihtiyacını pek hissetmediğini açıklar. Ayrıca hikâye “modern çağın ruhuna uygun bir enstrümandır”, tercihini ondan yana kullanmasının bir nedeni de budur (Kayaoğlu, 2018, 207). Şakar zaten edebiyat tarihinde hikâyeleri ile yer etmek ister.

O, hikâyeciliğini açıkladığı bir söyleşisinde ise imanının sınırlarının, hikâyelerinin de sınırlarını belirlediğini dile getirir (Şakar, 2017c, 130). Yazdıklarını, amellerinden bir amel olarak görür. Hatta bir yerde, cennete talip olduğunu; o yüzden sabıkasız sicilinin olması gerektiğini, hikâyelerinin de manevi sicilini bozmasına izin veremeyeceğini bildirir (Şakar, 2017c, 182).

Yukarıdan itibaren Cemal Şakar'ın hikâye özelindeki görüşleri özetlenmeye çalışılmıştır. İzahları ve yorumları göz önüne alındığında, onun hikâyenin kökenlerine eğildiği; formun doğuşu, ortaya çıkış koşulları ve özellikleri hakkında yeterince teorik bilgi sahibi olduğu anlaşılır. Sahip olduğu müktesebatın sanatına nasıl yansıdığı ise aşağıda ele alınacaktır.

Hikâyelerine Genel Bakış

Sanatçının ilk hikâyesi 1982'de yayımlanmış olsa da hikâyelerinin kitaplaşma süreci belli bir zaman alır. *Gidenler Gidenler* onun ilk hikâye kitabıdır ve 1990'da yayımlanır. Ardından *Yol Düşleri*, onun ardından ise *Esenlik Zamanları* gelir. 2000'li yılların başlarında *Pencere* yayımlanır. *Sel ve Kum* ilk dört hikâye kitabının bir araya getirilmesiyle oluşur. *Hayal Perdesi*, *Hikâyât*, *Sular Tutuştuğunda* kitapları, kısa aralıklarla basılarak, sanatçının okuyucuyla buluştuğu eserler olur. *Mürekkep*, *Sessiz Harfler*, *Portakal Bahçeleri*, *Kara*, *Adı Leyla Olsun* yazarın diğer hikâye kitaplarıdır. Ondandan fazla hikâye kitabı olmakla birlikte, Şakar hâlen sanat üretimini sürdürmektedir.

İlk kitabında dokuz hikâye yer alır. Hikâyecilik serüveninin başlangıcında, yazarın dünya ile yakın temasta olduğunu hissettiren *Gidenler Gidenler*, modernizm, savaş, yalnızlık, yabancılaşma temalarını içerir. *Gidenler Gidenler*'de daha dünyevi olan atmosfer, yazarın ikinci kitabı olan *Yol Düşleri*'nde metafizik bir hâl kazanır. Tasavvuf, Mevlevilik, nefes, can, eşik, sır, ayna, meczupluk, uzlet, velilik, müşahede, gayb gibi kavram ve metaforlar hikâyelere dâhil olur. İlk kitapta yalnızlık, terk etmek, yol, kapı, avlu, ev, kahvehane, otel, sokak, sahil kelimeleri etrafında toplanan gidişler; Şakar'ın ikinci hikâye kitabında anlamlı bir münzeviliğe, manen erginliği arayış için yola çıkmaya evrilir. Gidişler, bilinçli uzaklaşmalara dönüşür. İkinci hikâye kitabındaki metafizik fon barizdir. Bu durum, hikâyelerin diline de akseder. *Yol Düşleri*'nde yer alan hikâyelerin adları bile buna kanıttır. *Gidenler Gidenler*'deki hikâyelerin adları “Bir Savaştan Slaytlar”, “Ora Özlemleri”, “Bildik Düşbozumları”, “Nostalji”, “Yapıştırılmalar” şeklinde iken *Yol Düşleri*'nde hikâyelere, dinî-tasavvufi bir hava veren “Sır”, “Sırdaş”, “Tercî'hâne”, “Yolculuk”, “Ayna”, “Ses” adları konmuştur. Üstelik çift anlam katmanına sahip metaforik söyleyişler anlamı yoğunlaştırır:

“Perdeleri örtmek istedim, olmadı. Duvarlar vardı dört yanımda, duvarlarım. Öteye geçebilsem, aşabilsem.”

“Kim olduğumu bilmek istemiyorum. Zâtımı bilmek hep daraltmıştır beni. Yüzüme tutulan aynaları reddettim, eşyayı tanımak istemiyorum. Âlemi, bana el olan âlemleri bilmek istiyorum. Gönlüm zenginleşsin, dilim sözcük aramasın. Yepyeni vakitlere çıkayım.”

“Yer yer sırları dökülmüş aynanın karşısında biraz ürkek ve tedirgin kalakalmıştım. İlk kez kendime, uzansam dokunacak kadar yakındım. Hayatımda önemli olan her şey silinip gidiyordu. Yaşadıklarım yavaş yavaş arkamda kalıyor, ben öne çıkıyordum. Aynayı elledim, oda yoktu. Yalnızca ben vardım. İlk kez kendime dokunuyordum. Ayna yoktu. Hala ayaktaydım.

Ayna ayna söyle bana... Bu zengin çağrışımlı sesleniş, bu çok eski masal beni alsın götürsün istedim.

İstedim ki, eski bir hayata yepyeni bir cümleyle başlayayım. İstedim ki, herkesin ceplerinde küçük küçük aynalar taşıdığı bir ülke olsun.” (Şakar, 2014a, 10, 35, 60).

Yazarın üçüncü kitabında da aynı izlek devam eder. *Esenlik Zamanları*, yayımlandığı yıl olan 1999'da, Türkiye Yazarlar Birliği tarafından yılın hikâye kitabı seçilmiş ve Cemal Şakar'a TYB 1999 Hikâye Ödülü'nü kazandırmıştır. Eserde on bir hikâye yer alır. İkinci kitapta kendisini gösteren metafizik gönderiler, bu kitapta da varlığını sürdürür. Ölüm, rüya, eşik, hâl, perde, kilit gibi kelimelerin dünyevi ve dinî bağlamlarda, gerçek ve mecaz anlamlarıyla iç içe geçer şekilde kullanıldığı gözlemlenir. Yazar gelenekten beslendiği için dinî-tasavvufî terminolojinin sunduğu imkânlardan istifade eder. Yukarıda sıralanan ayna, yol, kapı, perde, pencere, kilit, sır vb. kelimeleri Türk-İslâm tarihinden gelen mecazi birikimleriyle kullanır. Nitekim kendisi de bunu beyan eder:

“Sürekli aynı temaları işliyoruz. Tasavvufun çok güçlü bir sembol dünyası var. Arkasında tarihsel bir birikim de var, 1000 yıllık, 1500 yıllık. Dolayısıyla semboller de çok güçlü. Hani bir yazarın bu kadar

güçlü sembollere bigâne kalması da mümkün değil zaten. Dolayısıyla hani demin dediğim gibi nasıl postmodern edebiyatın imkânlarından faydalanıyorsak, tasavvufun sembol dünyasından da bu şekilde zaman zaman faydalandığımız oldu.” (Kayaoğlu, 2018, 201).

Esenlik Zamanları, Şakar'ın hikâyedeki biçim denemelerinin belirginleştiği bir kitaptır. Özellikle kitaptaki “Birkaç Kırık Görüntü” hikâyesi bu yönüyle öne çıkar. Hikâye, bir hikâye yazarının, yazdığı hikâyeyi anlatmasını içerir. Gerçek zamanlı bir zihin akışı içinde hikâye nakledilir. Hem geçmiş hem hâlihazır hem de gelecek zaman bir hikâye içine sığdırılır. Bazen italik bazen koyu harf karakterleri kullanılarak hikâye içinde zaman geçişleri sağlanır ve bakış açıları değiştirilir.

“Bu akşam öyle olmadı. Kendimi, nedense kızla, erkeğin konuşmalarına kapıttım. Bir yandan duyabildiklerimi not almaya çalışırken diğer yandan erkeğe duyarlıklar yakıştırdım.

Hal-hatır sormalar ilk tedirginliğin atılmasına yetmemişti. İlk sigara da bitmek üzereydi...Çaylar ancak gelmişti.

Çayı geldiğinde, masanın üzerinde açık duran kitabı rüzgâr okuyordu. Saatlerdir ilerdeki masaların birinde yalnız oturan kızın ilgisini çekmeye çalışıyordu. Kız lodosun altındaydı...

Erkek bir iki isim saydı. Kız, onların öykülerini okuduğunu ama sevmediğini söyledi. Sohbet başlamadan tükeniyordu.

- *Elli kuşağı çok önemli değil mi? dedi erkek.*
- *Evet ama, bugün onların aşıldığını düşünüyorum. Kız direşkendi.*

Bu duyguyu çok iyi tanıyordum. Bir dönem kendini çok önemli görmek. Kof bir önemlilik. O dönemlerimizde bir arkadaşım, Esendal'ın öykülerini beğenmediğini söyleyerek beni epey şaşırtmıştı: Hatta Çehov'un, o dümdüz anlatımında insanlar ne buluyorlardı.

Daha otuzuna gelmeden ikisinin de kitapları yayınlanmıştı. Birbirlerinin öykülerine ilgi duyuyorlardı. Erkek, ağır yaz sıcağına aldırmadan, uzun bir yolculuğu göze alarak buraya gelmişti. Tanışarak, konuşarak, beraberliklerini çoğaltarak öykülerini besleyeceklerini düşünüyorlardı.

- *Her şeyin öyküsünün yazılabileceğini düşünüyorum, dedi kız. Nereye koyacağına bir türlü karar veremediği çantasını yanındaki boş sandalyenin koluna asarken.*

- *Çantanızı boş sandalyeye bırakabilirsiniz, dedim. Denize bakıyordum, oradan göğe. Her yan sâri maviydi. Gözlerine baktım. Yanılmamışım: maviydi...*

Şimdi yani günler sonra, aldığım notlara bakarken şaşıyorum. İlk kez, başkalarının yaşamı ile yaşadıklarım arasında benzerlikler buluyor; yalnız olmadığımı anlıyordum: Erkek yüzünü Ayasofya'ya döndüğüne göre; ona, çok önceleri yaşanmış, kapanmayan yaralarından söz ediyordur.” (Şakar, 2014b, 48 – 50).

Esenlik Zamanları kitabındaki son hikâye olan “Saatli Maârif Takvimi” de kurgusu ile ilgi çeker. Yazarın kurguyu oluştururken kullandığı fikirler, hikâyenin içinde de yer alır. Şakar postmodern edebiyatın imkânlarından yararlanır. Geçişler, bilinç sıçramaları onun anlamı verirken kullandığı yazı teknikleridir. Sanatçı bu nevi tecrübelerini sonraki hikâyelerinde de sürdürür. Dördüncü kitabındaki “Pencere” hikâyesi ise oldukça değişik bir örnektir. Şakar cümlelerini numaralandırarak bir hikâye kaleme alır. Bu şekilde âdeta bir hikâye taslağı çıkartmıştır. Ne var ki taslağın kendisi de bir hikâye meydana getirir. Sanki hikâye kavramı/türü üzerinde bir çeşit deney yaptığı izlenimi doğar. Hikâye incelemeleri ile bilinen Ömer Lekesiz'e ithaf edilen “Pencere”, Şakar'ın hikâye sanatında yeni bir tecrübedir. Hikâyede sinematografik bir kurgu mevcuttur. Numaralandırılmış cümleler, bir kameramana verilen komutları andırır:

“2-Panoramik çekim. Adam kapının önünde durmaktadır. Sirtını sıradağlara vermiş bir kasaba; her taraf zeytin ağacı; yer yer mandalina ve portakal; bir ucu deniz

3-Parke taşı döşeli yol

4-70'li yıllara ait yerli bir otomobil

...

18-Yine pencereden. Panoramik.

19- 'Biz burada kısıldık, kaldık.' Şimdi ikisi de karenin iki yanındadır.

20-Arkadaşına doğru dönmeye çalışır.

21-İkinci güneşi ilk yaz bulutlarının arasından sıyrılır.

22-Pencereden odaya üşüşen aydınlık.

23-Uçuşan tozlar belirginleşir.

İkinci Bölüm

1-Dağın yamacında bir zeytinlik.

2-Kasabaya kuşbakışı.

3-Zeytin ağaçlarının ardındaki deniz artık görünmektedir.” (Şakar, 2014c, 9 – 15).

Şakar bu yeni tecrübesiyle belki de hikâyenin kuramsal tarafıyla ilgilenen Lekesiz'e, bu tarzda da metinler üretilebileceğini göstermek istemiştir. Kastı ne olursa olsun, kitaba da adını veren hikâyenin, yazarın hikâyeciliği için bir dönüm noktası olduğu tespit edilebilmektedir; zira önceki kitaplarında bu kadar belirgin deneysel çabaları yoktur. *Pencere*'nin sonrasında verdiği eserlerinde ise deneysel çabaları artarak devam eder.

“Pencere”nin ardından peşpeşe gelen dört hikâye, aslında “Pencere”nin devamı niteliğindedir. Öyle ki ilk hikâye, değişik bakış açılarıyla yeniden kaleme alınmış olur. Bir olay, dört farklı kişinin gözünden nakledilir. Böylece başlangıçtaki taslak açılım kazanır. “Yöneliş” çocuğun, “Denizin Sonsuz Maviliği” annenin, “Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız” misafirin ve “Suskunluktaki Hayret Verici Aydınlık” hikâyesi ise asıl kahraman olan babanın gözünden aynı olayın farklı yorumlarla aktarımıdır. Neticede beş hikâye gibi görünen, tek bir hikâye anlatılır. Başka bir deyişle ise bir hikâye beş farklı şekilde anlatılır. Kitabın ilk bölümü, bu beş hikâyeden ibarettir. İkinci bölüm dört hikâyeden oluşur. “Ve Diğerleri” adını taşıyan ikinci bölümdeki hikâyelerde rüya ile uyanıklık, kurgu ile gerçek dünya iç içe geçer. Bunların arasından özellikle “Dilemma” kurgusuyla ilgi çeker. Yazar hikâyede aynı zamanda anlatıcıdır. Onun hikâyeyi nasıl yazdığı da hikâyenin içinde aktarılır. Bu da üstkurmacayı verir. Anlatıcı-kahraman sadece yazma sürecini hikâyeye dâhil etmekle kalmaz. Mazisinden de bahseder. Sol-sosyalist bir çizgiden hidayete erişine dek geçen zaman da anlattıklarına eklemlenir. Sonra da hidayete erişmesinin akabinde olanlar konu edilir. Her bir dönem yahut süreç ayrı harf karakterleri ile yazılarak birbirinden ayrılır. Bu sayede okuyucu farklı kesitlerden bahsedildiğini anlar. Üç değişik anlatım düzlemi söz konusudur. Yazar ise bunları hangi şekilde kaleme alması gerektiğini düşünür. Bir kurgu mu oluşturulmalı yoksa gerçeklerden mi hareket edilmelidir sorusu, yazarın bir ikilem yaşamasına neden olur. İşte bu da hikâyenin başlığının ne manaya geldiğini açıklar. Burada hakikaten Cemal Şakar'ın nasıl yazdığına işaret eden kısımlar bulunur. Zihninde tasarladığı ile çağrışımlar dolayısıyla kendisini bıraktığı yol arasında beliren ikilik hâli, metne de yansır. “Dilemma”da geçen şu kısım ilgi çekicidir:

“Yazdıkça, tasarlananla ortaya çıkan arasındaki farklılaşma başlar. İlk kurguladığım biçimi bir süre bırakmak istemem, tamamen çağrışımlara uymanın öyküyü dağıtacağına inanırım. Ama ilerledikçe direncim kırılır. Ve onu kendi haline bırakırım. Bir süre akar. Sonra durulur.” (2014c, 104).

Şakar'ın bir röportajında geçen, “...biraz da öyküyü ben de yazarken keşfediyorum” ifadesine dayanarak, hikâyede gerçekle kurgunun yoğrulduğu bu cümlelerin, esasen onun kendi görüşleri olduğunu çıkartmak mümkündür (Kayaoğlu, 2018, 209). Yeri gelmişken “Dilemma”daki üstkurmacanın aynı zamanda özkurmaca niteliği taşıdığı da belirtilmelidir. Hikâyedeki kahramanın Cemal Şakar ile doğrudan benzer tarafları olması, bunu düşündürür. Hem kahramanın hem yazarın sosyalist geçmişten gelmesi, ihtida edişi, İslâmi çevreye geçiş faslı yaşam öyküsü itibarıyla ayniyet içerir. Bunlara hikâye yazma üzerine olan görüşlerindeki örtüşme de ilave edilebilir (Bulut, 2019, 293).

Sanatçının hikâyelerinde biçime çok önem verdiği bellidir. Kurgu denemeleri hemen her kitabında ayrı bir boyut kazanır. *Hayalperdesi*'nde yer alan “A/B”, “Mevlit”, “İhtilaç” hikâyeleri bu bakımdan kayda değerdir.

“A/B” başlıklı hikâye, “Pencere” kitabındaki biçim tecrübesinin tek bir üründe odaklanmış hâlini verir. Hikâye kahramanları A, B ve ANLATICI'dır. A ve B ayrı ayrı konuşurken ANLATICI da hâkim bakış açısı ile A ve B'yi anlatır. Bilinç akışı, iç monolog yöntemleriyle okura, üç farklı bakış açısı sunulur.

“Mevlit” hikâyesi, Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'ini biçim ve anlam yönleriyle hatırlatması itibarıyla ilgi uyandırır. *Mevlid*'in “Veladet Bahri”, “Miraç Bahri”, “Vefat-ı Nebi Bahri” şeklinde bölümlere ayrılması gibi “Mevlit” hikâyesi de “Toplanma”, “Yüzleşmek”, “Dağılma” şeklinde ara bölümlere ayrılır. Hatta bu ara bölümlerden birinin başlığı da tıpkı Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'inde olduğu gibi “Veladet Bahri”dir. Yazar *Mevlid*'in bazı kısımlarını kendi metninin içine katar. Montaj tekniğini kullanır. Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'i, Cemal Şakar'ın “Mevlit”inin bir tarafını oluşturur ve yazar bu yolla değişik bir yapı elde etmeye çalışır.

Hikâyede Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'ine, Fuzulî'nin *Leyla ve Mecnun*'una ve “Müminin ruhu, diriltileceği gün cesedine dönünceye kadar cennet ağaçlarından yiyen bir kuştur” hadis-i şerifine atıfta bulunulur. Dolayısıyla bir anlatım tekniği olarak metinlerarasılıktan da faydalanılır (Bulut, 2019, 296). Ayrıca bu hikâyesinde Şakar, mizanpaj açısından dikkat çekici tasarruflarda bulunur:

“Mefhar-i Mevcudat Fahr-i Alem

Muhammed Mustafa'ya Salavat:

Allah adın zikredelim evvela

Vacib oldur cümle işde her kula

Yüzyıllar öncesinde gelen kelimeler, yüzyılların anısıyla birlikte hafızın dudaklarından dökülüp odayı dolduruyor ama muhatabını bulamayınca yere düşen bir cam kase gibi şangırtıyla kırılıp dökülüyordu. Evde bu şangırtıdan başka ses kalmamıştı.” (Şakar, 2015a, 35).

“Mevlit”te olduğu gibi görsel açıdan ilgi çeken bir başka hikâyesi “İhtilaç”tır. Şiiri andıran; ancak ifadeleri, duraklara bölerek, anlatımı yavaşlatan farklı bir yol denenir. Hikâye boyunca kullanılan bu anlatım biçimi yer yer şiirsel bir hava oluşturur:

“Uzaklaşmalydım./Ah'lar içindeydin ah!/Bir eşikteydin./Titriyordum./Biri, bana çok benzeyen biri kapıda duruyordu./Yıllarca kapıyı benim için açık tuttuğunu söylüyordu./Eşikte kalakalmıştım./Kaçamıyordum...

Gençtim, o eşikte kalakaldığımda;

bir daha, ne o eşik

bir daha, ne o türbedar;

bir daha, ne o çekim;

ama gençtim dayanma gücüm vardı. Benim için başlamamış ama hiç bitmeyen bir yoldu; kan ter içinde..." (2015a, 45).

Benzer bir tecrübe *Sular Tutuştuğunda* kitabındaki "Hadi" hikâyesindedir. "Hadi" hikâyesinde bazı ekler, kelimeler hatta bazen pasajlar büyük harflerle yazılır. Sanatçının bu nevi denemeleri, hikâyeleri üstünde deney yaptığını düşündürür. Sözgelimi "Koz"da, tasvirler sayfanın solunda yer alır. Sayfanın sağında ise tasvirin haricindeki hikâye kısmı sürdürülür. Sonra mizanpaj normal bir hâl olarak devam eder. Yazarın şekil üstündeki tasarrufu gayet ilginç bir anlatım tarzı doğurur. "Masmavi Bir Gök"de yine değişik bir anlatım biçimi denenir. Üstkurmaca tekniği ile yazılmış hikâyede zaman, mekân, gerçeklik ve dil hikâyenin tabii unsurları olarak kullanıldığı gibi aynı zamanda her biri için ayrı başlık açılır ve üstkurmaca çerçevesinde hikâyenin içinde ayrı ayrı açıklanır. Böylece adı geçen unsurlar hem işlenen konu hem de onun dışında salt üstkurmacanın kavramları olarak hikâyede çift göstergeli bir karakter kazanır. Sanatçı postmodern anlatım tekniğini "Masmavi Bir Gök"te oldukça ileri noktalara taşır:

"Ailen kasabadaydı; seni köye çeken okuduğun kitaplardaki meseller değil; sağlam, köklü bir geçmiş arayışıydı; dedene dair izler belki de; geniş zamanlarda yaptığın yolculuklar..."

Gerçeklik:

Bütünü meydana getiren parçacıkların bir söküme tabi tutularak ayrıştırılmasıyla ortaya çıkan bir gerçeklik: Ancak parçacıkların, yapının tümelliğini haklaştırdığı bir dil algısı...

- Sana hikâyemi anlattım, anlattım çünkü ben bunlardan bir öykü kurmasını beceremedim. İstedim ki, benim hikayemden bir öykü kur..." (2015a, 97).

Şakar'ın postmodern anlatım tekniklerinden yararlandığını gösteren çok sayıda örnek vardır ve hemen her kitabında yeni tecrübelerde bulunur. Sanatçı "Öykücülerin Sınavı" başlıklı denemesinde, postmodern mantığın hikâye üstünde nasıl işlediğini anlatır. "Masmavi Bir Gök"teki kurguyu da açıklayan aşağıdaki ifadeler kayda değerdir:

"Artık böylesi bir dünyada gerçeklikten söz edemeyiz. Gerçeklik, her an yapıp bozduğumuz oyunun taklididir; onu da oyunumuza uygun olarak her an yeniden kurup sökebiliriz. Çünkü salt biçim her türlü esnekliğe uyumludur; ona direnme gücünü veren anlamdır."

Anlamdan soyutlanmış gerçeklik, gerçeklik olmaktan çıkarak oyuna tabii olur. Bu da bildiğimiz, tanıdığımız dünyanın çözülmesi ve performansımıza boyun eğmesidir. Artık herşey eskimiş, yararsız hale gelmiş, işlevini yitirmiştir; sadece kendisinin parodisini yapmaktadır." (Şakar, 2017b, 144 – 145).

Parodi, pastiş, montaj, kolaj, metinlerarasılık, üstkurmaca, bilinç akışı, iç monolog, sıra dışı mizanpaj tasarrufları Cemal Şakar'ın hikâye kitaplarında kullandığı başlıca postmodern anlatım teknikleridir. Ayrıca sinemanın imkânlarını da eserlerinde kullanma arzusundadır. Yukarıda da belirtildiği gibi hikâyelerinde sinematografik kesitler yer alır. O tip ürünlerinde film karelerini andıran görüntüler, canlandırılmaya müsait diyaloglar ve durumlar bulunur. Satırlarındaki tasvirler filme dökülecek surette, kahramanların konuşmaları sahnelenecek biçimdedir. Şakar bazen fragmanlaştırır, okuyucunun zihninde imgeler, çağrışımlar birbirini kovalar ve hikâyelerde postmodernizmin karnavallaştırma özelliği tezahür eder. *Sular Tutuştuğunda* kitabındaki "Fragmanlar" hikâyesi çarpıcı bir örnektir. Hikâyede Irak'ın işgali sonrasında yaşanan manzaralar anlatılır. Saddam Hüseyin heykelinin yıkılışı, yabancı (ABD) askerlerin(in), keskin nişancıların sivil halkı katledişi gibi görüntüler film karesi gibi art arda gelir (Şakar, 2015b, 22). Yedi farklı fotoğraftan

meydana gelen yedi kesit sunulur. Okur, fragmanlar hâlinde sunulanları, tabiatıyla zihninde bir araya getirir. Her kesit, anlatılmak istenenin ayrı bir cephesini verir. Bununla beraber, fragmanlar toplamı kendiliğinden bir bütün meydana getirir; fakat işgal, sefalet, çaresizlik bütünü teşkil eden küçük küçük parçalarla aktarılmış olur. Yazar anlamı, biçim denemeleriyle verme gayretindedir. Bu yolda fotoğraflardan, resimlerden, sinematografiden faydalanır. Mesela *Portakal Bahçeleri*'nde yer alan “Yarım” hikâyesi, Hasan Aycın'ın çizdiği bir karikatür üstüne inşa edilir. “Yarım”, kısa bir hikâyedir. Öyle ki metin, çizilen karikatürün içine sığar. Arka sayfada ise karikatür içindeki metin, okunabilecek standart harf ebatlarında tekrar sunulur. Şakar, ufak bir izahla bu hikâyeyi Hasan Aycın'la birlikte düşünüp ürettiğini kaydeder (Şakar, 2015c, 55).

Benzer bir örnek ise “Avm” hikâyesidir. “Avm”de bir metin dahi yoktur. Yazarın tek kelime bile kullanmadan bir takvim yaprağı görseli ile anlamı verme çabası, tamamen postmodern bir tekniktir. Takvim yaprağını kitabına montajlayarak bir hikâye yazmış olmak, Şakar'ın postmodern anlatım tekniklerini kullanmada ne kadar ileri gittiğini gösterir. “Avm” başlığı altında, 12 Mart 2012 tarihli takvim yaprağı arkalı önlü biçimde basılmıştır. Ön tarafında günün sözü olarak “*İbni Ömer (r.a.) Resulullah'ın (s.a.v.) 'İşçinin ücretini alınının teri kurumadan önce ödeyiniz, buyurduğunu rivayet etti.'*” ifadesi yazılıdır. Onun altında da “*Suda boğulan, yangında ölen, garip, kimsesiz olarak ölen kimse şehittir*” hadisi yazar. Arka tarafında ise “*Ebu Hureyre (Radiyallahu Anh) şöyle rivayet etti: 'Resulullah (Sallallahu Aleyhi ve Sellem): 'Allah-u Teâlâ şöyle buyuruyor; Kıyamet günü üç kişinin karşısında olurum: 1) Benim adımla vererek anlaşılan sonra da anlaşmaya uymayan kişi, 2) Hür birini köle olarak satıp parasını yiyen kişi ve 3) İşçi tutup işini gördüren ve ücretini vermeyen kişi' buyurdu.'*” yazar (2015c, 71 – 72).

12 Mart 2012, İstanbul'un Esenler ilçesinde, bir avm şantiyesinde kaldıkları derme çatma çadırda çıkan yangın neticesinde, on bir inşaat işçisinin yanarak can verdiği müessif olayın tarihidir.¹ Böylece, üzerindeki sözlerle 12 Mart 2012 tarihli takvim yaprağı, bir görsel şeklinde başlı başına bir hikâye olur. Yaşanan elim kaza ile kesişen büyük bir anlam dairesi oluşturulmuştur. Hadisler ve söz konusu olay arasında kurulan ilişki, çok açık bir surette acı bir hikâyeyi verir. Bu, sözsüz bir anlatıdır ve sadece metne dökülmemiştir. Olayın ayrıntılarına ulaşılması hâlinde, o günün haberlerinde, işçilerin çalışma koşullarındaki sıkıntılara değinildiği müşahede edilir.² Kış koşullarında çadırda kalmak zorunda bırakılmış ve daha az insanın kalması gerekirken kapasitesinin üzerine çıkılarak 30 – 35 kişinin yattığı yatakhanelerde uyumaya mecbur olan işçilerin durumu, kontrolsüz şehirleşme ve kapitalizmin yol açtığı sorunlar hakkında düşündürür.

Şakar'a göre din, insanlara bir değerler cetveli sunar. Dolayısıyla takvim yaprağında yazılı olanlar, inanılan ve uygulanması gereken prensiplerdir. Oysa dünyevi menfaatler önem kazanınca, hayatı tanzim eden prensipler terk ya da ihmal edilmektedir. Kısacası hadislerin çizdiği perspektifle, sürdürülen hayat arasında uyumsuzluk vardır. Yazar inanç ve hayat düzlemindeki çelişkiyi bir görselle hikâye etmeye çalışır. Gündelik hayatın akışı esnasında yaşanan hızlı yozlaşmaya, emek ve hak arasındaki bağın görmezden gelinmesine Şakar'ın güçlü bir itirazı olduğu aşikârdır.

Portakal Bahçeleri'ndeki “Parataksis”, yukarıda zikredilen “Pencere” hikâyesini andırır. Numaralandırılarak yazılmıştır. Parataksis kelimesi, hikâyenin başlığı olduğu gibi aynı zamanda bir terimdir. Bağlaç kullanmadan, kısa ve sade ifadelerle meram anlatmanın bir teknik olarak kullanılmasıdır (Kayaoğlu, 2018, 186). Hikâyenin sonunda yazar, 29 maddeden oluşan metnin numaralarının yerlerini değiştirerek başka başka sıralamalar yapılabileceğini ve farklı hikâyeler elde etmenin mümkün olacağını

¹ Bu olay hakkında bilgi veren haber için ilgili bağlantıya bakılabilir:

<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/iste-11-iscinin-olum-nedeni-20105002> (Erişim Tarihi: 23.05.2020)

² Bilgi için aşağıdaki dijital bağlantıya bakılabilir:

<https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/136861-11-iscisi-santiyede-yanarak-oldu> (Erişim Tarihi: 23.05.2020)

bildirir. Sanatçıya göre “Herkes kendi hikâyesini buluncaya kadar cümlelerle farklı kombinasyonlar denenebilir.” (Şakar, 2015c, 34).

Postmodernizmin belirginlik istemeyen, sanattaki kuralları, kesinliği dışlayan tavrı “Parataksis”te olduğu gibi tezahür eder. Açık uçlu bir eser yazılmıştır. Başka bir tabirle söz konusu hikâye, Umberto Eco’nun, “açık eser” olarak nitelendirdiği ürünlerden biridir. Eco (2001, 23), “metnin permütasyonunu mümkün kılan...okurun gözünde durmadan yenilenen, sürekli kaynaşıp birleşen” ürünlerin anlamlar rezervi olduğunu söyler. Okumalar ve algılamalar eşliğinde okuyucu tarafından tamamlanan eserler, açık eser kapsamında ele alınır. “Parataksis” Şakar’ın sanatındaki bir evreyi, sanata yaklaşımını vermesi bakımından önemlidir. Onun, özellikle biçim yönüyle postmodern sanat ürünleri ortaya koyduğu, kesin bir şekilde saptanmalıdır. Ayrıca, kaygı hissedip eleştirdiği bir zihniyetin imkânlarını kullanarak, kendi ideolojisini aktarmaya çalıştığı kaydedilmelidir. Şakar, postmodernizmdeki çoğulculuğu, kuramsal estetiği reddetmez. İslâmcı bir yazar olarak tasvip etmediği bir zihniyetin estetiğini ve teknik imkânlarını kullanır.* Diğer taraftan “Cemal Şakar postmodernist bir öykücüdür denmesini istemem” der (Şakar, 2017c, 84). Bu da yazarın tavrı bakımından ikircikli ve üzerinde tartışılacak bir durum meydana getirir.

Postmodern metinlerde kati şekilde ölçülebilen zaman dilimleri yoktur. Mekân algısı da farklıdır. Sınırlar silikleşir, belirsizlik sayesinde iç içe geçen kurgular, yapılar elde edilir. Zaman bir dağılmayı verir ve klasik örgü bozulur. Şakar’ın hikâyesi de aynı asimetreyi içerir.

“Öykünün Kendine Yabancılaşması” başlıklı denemesinde, “Anlamın buharlaştığı, dilin anlamsal göndermelerinin berhava edildiği, öykünün kendisinin öyküleştirdiği metinlerde kelimeler yüklerinden kurtulmuş, gerçeklik yap-bozun parçacıklarına dönüşmüştür. Yazar elindeki parçacıklardan bir yapı kurar, sonra onu söker yeniden kurar.” der (Şakar, 2017a, 130 – 131). Bunlar, hem “Parataksis” özelinde hem de genel yazı karakteristiği çerçevesinde ele alındığında, postmodernizm ile olan münasebetini aydınlatan cümlelerdir. Çok seslilik, postmodernizmin ana kaidelerindedir. Farklı kaynakların tesiriyle oluşan bu anlayışta, Derrida’nın yapısökümcülüğünün de rolü vardır. Zaten Şakar da yukarıda ona bir göndermede bulunur. “Derrida’da zaman biteviye akmaz, her an eşyayı dağıtır, zaman çizgisel, birleştirici bir süreç değildir. Zaman, var olanı sürekli değiştirir, dağıtır, öngörülme yerlere savurur, yayar. Anlam bu savrulmaların içindedir, bu savrulmaların içinde oluşur. Dolayısıyla kesin anlam yoktur. Yapısöküm çoğu zaman marjinal bir okuma biçimidir.” (Uçan, 2008, 483). Postmodern anlayışta “Mutlak Gerçek” yoktur. Derrida’nın yapısöküm tekniği de hiçbir inanca dayanmaz. Bu doğrultuda oluşturulan metinlerde anlatım, kişisel gerçeklikler ve metaforlar üzerinden ilerler. O yüzden yapısöküm, dilde yaşanan bir anarşizm olarak değerlendirilir (Uçan, 2008, 481). Şakar’ın, benimsemediği görüşlerin tesiriyle oluşmuş bir perspektiften mülhem tekniğe olan yakınlığı incelenmeye değerdir. Ayrıca onun deneye dayalı biçim arayışları da bu kapsamda düşünülmelidir. Postmodern anlatım tekniklerine duyulan yakınlığın ve deneyci bir arayışı sürdürmenin, geleneksel estetiği bitmiş kabul etmek anlamına gelip gelmediği tartışmaya açılabılır. Şakar, modern/postmodern estetiği tenkit etmekle birlikte, kendisinin de kullandığı modern/postmodern biçim dilini mazur gösteren ve zihninde belli bir meşruiyete oturttuğunu anlatan ifadeler sarf eder:

“Siz istesenez de istemesenez de, onaylasanız da onaylamasanız da bir çağın içinde yaşıyorsunuz... Şimdi hepimiz modernliğin-postmodernliğin parçalanmışlığı, dağılmışlığı, merkezsizliğiyle malulüz... bu yeni hayat elbette sanatta yeni dilleri icbar ediyor.” (Şakar, 2017c, 124).

Sanatçının gönüllü olmasa da “yeni dilleri” kabullenişini anlatan ve sıkışmışlığını veren “icbar ediyor” ibaresi oldukça manidardır. Tüm bunların yanı sıra, postmodern söylemi “sağcı bir ideoloji”

* Şakar, kendini ideolojik olarak nasıl konumlandığını yahut tavsif ettiğini, hiç çekinmeden ifade etmiş bir sanatçıdır. Kendisine yöneltilen “Siyasal İslâmcı mısınız?” sorusuna, “Tabii” diyerek tek kelime ile kesin bir yanıt verir (Kayaoğlu, 2018, 206). O da önceki kuşaktan olan Nuri Pakdil gibi İslâmcı bir kalemdir ve sanatı da bu ideoloji ekseninde şekillenir.

bağlamında ele alır ki Şakar'ın ideolojik düzlemde postmodernizmi değerlendiriş biçimi, onun mevcuda olan gönülsüz yatkinliğini da açıklar.* Hikâye yapısı, dil mekanizması, bakış açısı – özne ilişkisi yönlerinden Şakar'ın ortaya koyduğu ürünleri postmodernizm bağlamında kritik etmek, onun sanatına güçlü bir ışık tutmayı sağlayacaktır ancak bu ayrı bir araştırmanın konusu olabilir.

Şakar'ın hikâyeciliğinde özellikle vurgulanması gereken, sanatçının biçim yolunda sürekli yenilik aradığıdır. Bunu da genellikle postmodernizmin alternatifler havzasından yararlanarak yapmayı tercih eder. “...ben biçimi, biçimciliği öykülerimde, sanatta önemserim. Her öykü benim için biçimsel anlamda bir deneyim konusu olsun isterim... Biz hiçbir öyküye anlattığı konudan dolayı iyi ya da kötü öykü demeyiz. Onun biçimine göre karar veririz. Dolayısıyla mümkün olsa her öyküde biçimsel arayışlar, biçimsel deneyişler bulabilsem keşke.” diyen sanatçının hikâyede biçime verdiği payın büyüklüğü ortadadır ve söyledikleri de yukarıdan itibaren dile getirilen tespitleri teyit eder (Kayaoğlu, 2018, 204). Yine bu bağlamda *Edebiyatın Doğası* kitabında yer alan “edebiyatın ‘ne’liğine dikkatli bir şekilde bakıldığında onun doğasının salt biçimden ibaret olduğu görülür” tespiti ve “biçimin esere kendi unsurlarını dayattığı” kanaati hatırlanması gereken bilgilerdir (Şakar, 2019, 9 – 12). Bu fikirlerini söyleşilerinde de tekrarlar:

“Benim için sanatın tek kelimeyle tanıtı, biçimdir. Yüz yüze olduğumuz bir şeyin, sanat eseri olup olmadığını öncelikle biçimiyle anlarız. Bir dönem çokça tartışılmış olan öz-biçim tartışmasında, ben oyumu biçimden yana kullanıyorum.” (Şakar, 2017c, 379).

Cemal Şakar kısa hikâyeyi kendine bir edebî mecra olarak seçmiştir. *Hikâyât* kitabında ise İngilizcede short-short story diye adlandırılan ve kelime ekonomisi gözetilerek yazılan bir tarzı dener. Türkçeye küçürek öykü, minimal öykü, kısa kısa öykü şeklinde tercüme edilen bu tarz, ortalama 100 kelimelik oldukça kısa bir anlatıyı verir. Bu tarza kısa kurmaca diyenler de bulunur. Kimi araştırmacılar onun için 250 – 500 kelimelik sınır koysa da Ramazan Korkmaz (2007, 1197), böyle bir sınırın anlatım örgüsü oluşturmaya yettiğinden bahisle; ancak 100 kelimeyi geçmeyen anlatıları, küçük hikâyeye ya da küçürek öykü olarak değerlendirmenin doğru olacağını bildirir.

Hikâyât, iki bölümdür. İlk bölüm “Bir”, ikinci bölüm “Çok” başlıklarını taşır. Henüz bölümlerinin adlandırılışından başlayarak, kitabın sembolik anlamlar içerdiği öngörülebilir. “Bir” ve “Çok,” tasavvufî açıdan vahdet ve kesret çağrışımı yapar. İlk bölüm, dinî kıssalara dayalıdır. İkinci bölümse, hayata dair düşülmüş küçük kayıtları andırmakla beraber ilk bölümle mana bağı içerir. Dinî bir sembolizm eşliğinde ilerler. Kitabın “Çok” başlıklı kısmını, bir taraftıyla küçük hikâyeye dönüştürülmeye çalışılmış yaşama dair hatıralar, fikirler, ufak notlar şeklinde düşünmek de mümkündür.

Kitaptaki küçük yahut küçürek hikâyelerin, Kur'an kıssalarından mühlhem olduğu hemen anlaşılır. Zaten sanatçının kendisi de kitabın ilk bölümünün, Kur'an okurken yaşadığı coşku esnasında tuttuğu notlardan oluştuğunu beyan eder. Mesela ilk küçük hikâyeye olan “Tezahür” Bakara Suresi 118. ayetten, “İstiğna” aynı surenin 87 – 88. ayetlerinden, “Hâmân” Mümin Suresi 25 – 36. ayetlerden mühlhemdir. Hemen her küçük hikâyeye ilgili ayet(ler)e atıftır. “Misak”, Bakara Suresi 93. ayete, “Sâmîrî” Taha Suresi 88 ve 97. ayetler arasındaki anlatıma, “Körlük” Taha Suresi 125 – 126. ayetlere yapılmış göndermedir (Bulut, 2019, 181 – 183). Bu şekilde örnekleri çoğaltmak mümkündür. Yazar, önceki kavimlerin ahvalini “küçürek hikâyeye” formunda anlatır. Aslan (2013, 57) onun kıssaları çoğaltmadığını; özü, sadece form bazında değiştirerek işlediğini kaydederek, gelenekten ayrıldığı yönün bu taraf olduğunu bildirir. Şakar bazen Ad, Medyen, Sebe kavimlerinin helakini bazen küfrün sembolü olmuş Haman, Sâmîrî gibi kişi ya da figürleri

* Sanatçı bir söyleşisinde, “...sağcı bir ideoloji olarak postmodern söylemin hayatımızda bu kadar yaygınlık ve etki kazanmasının payı büyüktür. Her şeyi rahatlıkla onun potasına atıp eritebiliyoruz. O potaya İbn Arabî’yi de İbn Rüşd’ü de atıp oradan ortak bir değer çıkarabiliyorsunuz...” der (2017c, 164). Bir İslâmcı olmasına rağmen Şakar'ın, postmodernizmin taşıdığı özü gözden irak tutup, onu, imkânlar zenginliği gibi değerlendirdiği bu ifadeler, – bir an bile olsa – bir perspektif kayması yaşayıp yaşamadığına dair düşündürür.

küçük hikâyelerine konu eder. Kur'an-ı Kerim ile kurulan metinlerarası bir ilişki ağı mevcuttur. Bunun yanı sıra insan tabiatına dair izlenimler, simgelere dayalı şekilde anlatılır. Küçük hikâyenin özelliğini yansıtır biçimde yoğun ve şiirsel bir anlatım sergilenir. İki cümleden oluşan “Okul” buna örnektir (Şakar, 2013, 69).

Hikâyât, Şakar'ın sanatta yapmak istediğini çok net yansıtan bir kitaptır. Şakar, sanat ve edebiyatı insani eylem görür ve ona göre, kulun mahşerde hesaba çekileceği amellerin bir cüzü de işte bu eylemlerdir. “Edebiyatın Müeddep Suskunluğu” yazısında bundan bahseder:

“*Kur'an açıkça aramızda; iyiliği emredip kötülükten sakındıracak bir topluluk olmasını istemektedir. Bu emrin muhatapları biz değilseniz kimdir? Elimizdeki araçlardan sadece biri olarak edebiyatla bunu yapamayacaksak, bunca uğraş, bunca emek niçin?*” (Şakar, 2017b, 126).

Söylediklerinden, sanatı bir tebliğ vasıtası olarak gördüğü anlaşılır. Yazdıklarının da bu yolda verilmiş ürünler olduğu kanaatinde. Onun bu görüşünü Turan Koç'un (2010, 29 -33), sanatın, bir yanı sıra dinin dili olduğunu ve tebliğde rol üstlendiğini bildirmesiyle beraber düşünmek yerinde olacaktır. Nitekim Şakar hakkındaki bu hükümlerimizi doğrulayan bir röportajdan alınacak şu kesit gayet açıklayıcıdır:

“...ben Müslüman, mümin bir insanım ve imanım bana belirli sınırlar çiziyor. Gündelik hayatta bu sınırlar içinde yaşamaya özen gösterirken ben sanata bu imanımın, imandan bağımsız, benim benliğimden bağımsız bir enstrüman olarak düşünmüyorum. Benimle bütünleşmiş bir şey yani benim eylemlerimden bir eylem, amellerimden bir amel. Gündelik hayat içinde ilişkilerimi bu imanımın sınırları içinde belirlemeye çalışırken edebiyatı bunun dışında düşünmem zaten mümkün değildi. Ha dersiniz ki, “sınırlamalar edebiyat için kötüdür ve öyküyü olumsuz etkiler.” olumsuz etkilesin ne yapayım yani? Önemli olan Allah'ın bana çizdiği sınırlar içinde kalabilmek. Bunu her zaman başarıyorum anlamında söylemiyorum. İnsanız; düşünüyoruz, kalkıyoruz. Dolayısıyla öyküm de düşüyor, kalkıyor belki. Ama böyle bir şeye özen gösteriyorum: “Sınırlamalar öyküye zarar vermiş o zaman biz de bu sınırları kaldıralım.” hiçbir zaman diyemem. O zaman yazmamayı tercih ederim. Sınırlamalar bir öyküyü olumsuz etkiliyor ve sonuçta ortaya kötü öyküler çıkıyorsa yazmamayı tercih ederim. Çünkü yarın hesap vereceğime inanıyorum. O zaman şöyle diyebilir miyim; “-Ey Allah'ım ya bu sınırlamalar öyküyü olumsuz etkiliyordu, kötü öyküler yazıyordum. İyi öyküler yazmak için ben de bu sınırları ihlal ettim.” Diyemezdim herhalde. Dememek isterim.” (Kayaoğlu, 2018, 211).

Sanatçının görüşleri doğrultusunda kaleme aldığı çarpıcı hikâyelerinden biri “Bağdat Kudüs Kabil”dir. *Hayalperde*'sinde yer alan bu hikâyede, aynı ideolojiyi paylaşan arkadaş çevresinin bir akşam sohbeti konu edilir. Bağdat, Kudüs ve Kabil, İslâm coğrafyasının çektiği sıkıntıları ifade eden sembolik başkentlerdir. İslâmcı aydınların problematiğini ise en genel anlamıyla, Müslümanların yaşanan dönem içindeki sıkıntıları ve karşılaştıkları güçlüklerin aşılması oluşturur. Dolayısıyla Müslümanların geçmiş ve aktüel sorunlarını simgeleyen Bağdat, Kudüs gibi yerler, her daim onların gündemidir. Nitekim hikâyede de sohbet Bağdat ve Kudüs'le açılır; ancak kısa süre zarfında söz; spor, politika, kuruyemiş keyfine geliverir. Şakar ironik, eleştirel bir hikâye kaleme almıştır. İslâm ümmetinin sıkıntılarında evlerin içinin nasıl döşendiğine evrilen sohbet, âdeta Şakar'ın da dâhil olduğu İslâmcı çevrenin özeleştirisidir. Kahramanlardan biri, “Ulan içimiz daraldıkça evlerimizi büyüttük. Sanki felah bulacaktıydık gibi.” deyince, bir başkası, “Hepimiz elli yaşına dayandık, hâlâ ev muhabbetimiz bitmedi” diye ona katılır. “Hararetili konuşmaların ardından vaktin geç olduğu hatırlanır. Hikâyenin sonundaki “Olsun, yarın Pazar. Nasılsa öğleye kadar uyuyacağız.” sözleri ise yaşanan dünyevileşme ile savunulan idealler arasındaki mesafeyi veren bir sembolizme sahiptir (Şakar, 2015a, 64 – 65).

Şakar hikâyelerinde kendi perspektifini yansıtırken tarihe de aktüele de temas eder. İslâm tarihindeki Harre Vakası'na, “Har” hikâyesiyle eleştirel bir gözle yaklaştığı gibi “Muntazar” hikâyesiyle yakın dönemi

de kendine konu edindiği olur. “Muntazar”da, Irak’ın ABD tarafından işgali sonrasında ülkeye gelen George Bush’a tepki göstermek için ona ayakkabısını fırlatan Iraklı gazeteci Muntazar El-Zeydi’nin o günkü psikolojisi ve sergilediği davranış hikâye edilir. “Cennet Güzeli”nde, insan hakları eylemcisi Rachel Corrie’nin serencamı işlenir. İşgal etmek üzere Filistinlilerin evlerini yıkmak için gelen İsrail buldozerlerine direnen Corrie, barış gönüllüsü Amerikalı bir sivildir. Filistinlilere destek veren Corrie, sergilediği eylem esnasında İsrail buldozerinin altında kalarak can verir.³ Şakar yakın dönemin bu çarpıcı olayını hikâyeleştirerek, baş tarafta Rachel Corrie’nin ölüm tarihi olan ve ithaf manasına gelecek şekilde yazdığı “16 Mart 2003, Unutmayacağım!” ibaresi ile Corrie’ye duyduğu saygıyı belli eder (Şakar, 2015c, 46).

Hikâyelerde dikkat çekecek kadar tekrar edilen bir hususun varlığından bahsetmeden geçilemez. Okuyucunun karşısına, yazarın kendini ifade edemediği fikri sabiti, sıkça çıkar. *Yazı Bilinci* kitabında yer alan “Okumak” başlıklı denemesinde, “tıpkı” aktarmanın, mesele olmadığını ve sanatın gizeminin söylenemeyende yattığını belirtmesi, bu yüzden kayda değerdir (Şakar, 2015d, 38). “sanatçıları durmadan bir kez daha, yeniden söylemeye iten motivasyonun söylenemeyenin gücünde, esrarında yattığını” iddia eden Şakar’ın, hikâyelerinde ilginç biçimde, bir türlü kendini anlatamayan kahramanlardan söz ettiği görülür. Kendini anlatamamak fikri, aynı zamanda, sanatçının baş vurduğu bir temdir.

Kahramanların ağzından söylenen bu fikre, Şakar’ın söyleşilerinde de rastlanır. *Gidenler Gidenler, Esenlik Zamanları, Pencere* ve bilhassa *Hayalperdesi* kitaplarında söz konusu fikir, bazı hikâyelerin psikolojik tarafını verir ve kasvetli bir hava oluşturur. *Hayalperdesi*’ndeki “Uzak Kara Derin Bir Ayrılık”, “Anlatabilmeliydim”, “Güneşe Yürümek” hikâyelerinin başlıkları dikkate şayandır. Kendini ifade edememek, iki yanlı bir temadır. İlki, sanatçının yazarlık serüvenine dairdir. Ne yazsa ve nasıl yazsa kendini daha iyi anlatacağını düşünmesi, Şakar’ın ve hikâyelerindeki kahramanların önemli bir meselesidir. Aşağıdaki satırlar bunu kanıtlar:

“Başlığı attıktan sonra neyi, nasıl yazacağını düşündü uzun uzun. Birkaç giriş cümlesi kurdu. Karaladı. Kurdu. Karaladı. Sayfayı birçok geometrik karalamalarla doldurduğunu ayımsadı.

Kâğıdı buruşturdu. Masanın altındaki, ayaklarıyla sıkça devirdiği çöp sepetine attı. Kağıdı buruştururken çıkan hışırtıyı, kağıdın avucunda dertop oluşunu ve çöpe atarken takındığı tavır hep önemsendi. İyi yazar olmak için onlar gibi davranmak gerektiğini biliyordu. Filmlerde az izlememişti, bir türlü yazamayan, anlatamayan yazarların içsel sıkıntılarını...” (Şakar, 2015a, 51).

Bir denemesinde geçen şu ifadeler, hikâyelerini, daha özel surette, yukarıdaki kısmı aydınlattığı gibi yazarla kahraman arasında edebî bir simbiyoz ilişkisinin varlığına dair düşündürür:

“...insan bir yandan hikâyesini kurgulayıp kendini bütüne katmaya çalışırken diğer yandan da dilinin / dünyasının sınırlarına çarpar ve acze düşer. Çünkü hakikatine ilişkin sorularını ancak sahip olduğu dille sorabilen insan; aradığı yanıtları da ancak kurduğu dünyanın içinde bulur. Bulduğunu sandığında hemen yeni bir soru doğar...Bu noktada sanatçıların çoğu kez, ‘ötesini söyleyemiyorum’, ‘kelimeler kifayetsiz kalıyor, hissedirim söyleyemem’ kabilinden şikâyetlerine tanık olunur. Bu noksanlık duygusu insanı, kendini başkalarına bir daha, bir daha anlatmaya, daha çok da onların hikâyelerini dinlemeye iter.” (Şakar, 2015d, 56).

Bahsedilen husus üzerine olan benzer bir örnek “Küp” hikâyesinde geçer:

“Oysa yıllardır, yaşadığım duygulanımları olduğu gibi; hiç abartmadan, hiç küçümsemeden; yaşadığı gibi sıcak, samimi bir dille ne kadar da anlatmak istemiştin; ama her defasında muhayyilemi bir

³ Konu hakkında bilgi edinmek için aşağıdaki dijital bağlantıya bakılabilir: https://tr.wikipedia.org/wiki/Rachel_Corrie (Erişim Tarihi: 26. 05. 2020.)

zar gibi kaplanmış naylon bir dilden kurtulamıyordum; her çağrışıma, her göndermeye açık keyfi bir dil; imgesel, seyirlik. Bu dilin etkisinden kurtulamadığımdan olmalı cümlelerimin yüklemsizliği; bakış açılarındaki birbirine katışmışlık.” (Şakar, 2015a, 71).

Diğer taraftan, hikâyelerdeki kahramanların ruh hâlini ifade etmede çektiği güçlükler vardır. Bu da kendini ifade edemeyişin retorikle ilgisi olmayan, psikolojik kısmını teşkil eder. İnsanlar tarafından anlaşılılmamak, bir başına bırakılmak, sosyal ortamla uyşamamak, yalnızlaşmak hatta bilerek yalnız kalmayı istemek söz konusu temanın öteki yüzüdür. Sanatçının ilk üç kitabında bu bağlamda değerlendirilebilecek ürünler bulunur. Bu, Şakar'ın ihtida süreciyle ilgilidir. Sanatçı, Marksist dünya görüşünden İslâmi dünya görüşüne geçene dek bir bocalama, kendini kabul ettirme, anlama ve anlatma evresi yaşar. Nitekim Şakar da yaşadıklarına istinaden ilk üç kitabının bir hat oluşturduğunu söyler (Kayaoğlu, 2018, 219). O bakımdan, ilk hikâyelerde gözlemlenen gitmek, uzaklaşmak, iç dünyaya yoğunlaşmak temaları aslında bir çeşit muhasebedir ve insanın hayat içerisindeki trajedisidir. Ayrıca meram anlatamamak, arzu edilen şekilde anlaşılmayıp, takdir görmemek gibi durumlar hüznün, hayıflanma, hayal kırıklığı hisleri içinde kahramanların içine gömülmesine ve toplumdaki uzaklaşmasına yol açar. “Güneş Yürümek”, bunun tipik bir örneğidir. Hem gönüllü hem de toplum tarafından oluşturulan çift yönlü bir yalıtılmışlık vardır. Bazen “Tekasür” hikâyesinde anlatıldığı gibi, kendi dinî-ideoloji dünyası içinde yaşanan tamamlanmamışlık hissi ve aykırılık, kahramanlarda, kendini ifade edemediği ve kemâle eremediği fikrini uyandırır. Örnekleri çoğaltmak mümkündür ancak bir makale nispetinde bu örneklerle yetinmek uygundur.

Sanatçının son hikâye kitaplarında güncele daha fazla ilgi gösterdiği gözlemlenir. Bilhassa ESKADER ve Ömer Seyfettin Hikâye Yarışması ödülleri kazandığı *Mürekkep*'te yazar, kendi zamanının hadiselerini hikâyeleştirir. 31 Ekim 2010 tarihinde gerçekleşen Taksim terör saldırısı “Güneş”te konu edinilir. Bu kanlı saldırıda çok sayıda resmî görevli ve sivil vatandaş yaralanmıştır.⁴ “Bir Öykü Tahlili”nde, 1989'da, Siirt'te, Kasaplar Deresi'nde yaşananlar esas alınır. Bu hadisenin de süregelen sonuçları kamuoyunu uzun süre meşgul etmiştir.⁵ “Koku”, Van'dan İstanbul'a götürülen beş mahkûmun başına gelen uğursuz kazayı işler. Hikâye acı verici bir gerçeğe dayanır. Cezaevi aracında çıkan yangın sonrasında, araçtan çıkartılmayan mahkûmlar diri diri yanarak can vermiştir.⁶ Şakar, kazada ölen mahkûmları gerçek isimleri ile hikâyesinde kullanır. “Babamın Kokusu”, Şanlıurfa E Tipi Cezaevi'nde 12 Haziran 2012'de çıkan yangın sonucu ölen on üç mahkûmu konu edinir.

2016'da çıkardığı *Kara*'da ise hayat kadınından Suriyeli mülteciye, Soma maden ocağı faciasından İsrail'in kumsalda oynayan çocukları bombalamasına kadar yine günün konularını odağına aldığı dikkat

⁴ Bu terör eylemi basında genişçe yer almıştır. Şu dijital kaynaklara bakılabilir:

<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/taksimde-canli-bomba-saldirisi-16178946> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

https://tr.wikipedia.org/wiki/2010_%C4%B0stanbul_sald%C4%B1r%C4%B1s%C4%B1 (Erişim Tarihi 31.08.2020)

<https://www.ih.com.tr/haber-taksimde-patlama-144222/> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

⁵ Konuya dair şu dijital kaynaklara bakılabilir:

<https://www.ntv.com.tr/turkiye/kasaplar-deresinde-ne-oldu,P19qOGArNEyHBAmX1bAc6A> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

<https://www.internethaber.com/kasaplar-deresi-mezarinin-listesi-338277h.htm> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

<https://www.hurriyet.com.tr/ihd-siirt-uyeleri-kasaplar-deresine-yurudu-37023578> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

⁶ Bu hadiseye dair ilgili bazı haberler şöyle sıralanabilir:

<https://www.milliyet.com.tr/gundem/cezaevi-araci-yandi-5-mahkum-yanarak-1439221> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/cezaevi-aracinda-yanigin-5-mahkum-1439221> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

<https://www.sabah.com.tr/gundem/2012/12/13/yanan-cezaevi-aracinin-soforunden-sok-ifade> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

çeker. Özellikle “Kumsalda Denizden” hikâyesi, içinde yer alan acılı baba fotoğrafıyla zihinde iz bırakır (Şakar, 2016, 90). 17 Temmuz 2014’te İsrail’in sahilde oynayan Filistinli çocukları bombalarına hedef yapması, “Kumsalda Denizden” hikâyesinin konusudur. Aynı aileden olan dört çocuk saldırıda hayata gözlerini yummuştur. ⁷ Kısaca, son hikâyelerine bakıldıkça, sanatçının terörden faili meçhul cinayetlere pek çok sosyal hadiseyi işlediği ve güncel olanı, sanatına konu edinmeyi daha fazla tercih etmeye başladığı tespit edilir. Konuşulmaktan kaçınılan bazı konuları kendi sanat mecrasına taşır. Bu durumun bir yanı, onun vicdanî yükümlülük hissiyle ilgilidir. Diğer yanı ise İslamcı çizgide tuttuğu yerle ilgili kılınabilir. Cemal Şakar tasvir yasağı, İslâmi sembolizm, dinî hassasiyeti olan çevrelerin varlıkla imtihanı gibi konular hakkında fikir beyan eden İslâmcı sanatçılar arasında, sıra dışı sözleriyle dikkat çeken biridir. Hikâyelerinde mütedeyyin kesimin konformizme teslim olduğu eleştirisi yer alır; onların bugüne olan bigâneliği ima edilir. Ayrıca o, İslamcı sanatçıların aktüele yönelmeşi içerler. “İslâmcı Öykünün Uzlaşmaları” başlıklı denemesinde, “*Bu uzlaşılarda modernite-gelenek çatışmasının dışı olmadığı için güncel sorunlar öykülerde yer almaz. Ne Kürt meselesi, ne Ortadoğu’daki zulümler, ne mülteciler, ne açlık, ne sosyal adalet ilgi alanına girer.*” tespitinde bulunur (Şakar, 2019, 45). Bu bakımdan, bahsedilen konuların Şakar’ın hikâye problematiğinde her geçen gün ağırlık kazanmasının nedeni anlaşılabilir. O, yüzünü geleneğe dönmekle beraber, büsbütün bugünden kopmaz. Nitekim hikâyeleri ile devamlı bir mazi, gelenek nostaljisi yaşatan; bugünü ise buhranlarını gösterip imkânlarıyla birlikte dışlayan yazarları tasvip etmez. Denemelerinde ayrıntılar hâlinde bu hususlar yer alır ve kimi zaman üstü örtülü şekilde, meşhur olan çağdaş hikâyecilere, bu tavırlarından ötürü ince göndermelerde bulunur.

Şakar’ın aktüeli sanata taşırken yine değişik anlatım biçimlerine müracaat ettiği tekrarlanmalıdır. Gazete kupürlerini hikâyesine montajlamaktan meddah tekniğine, tarot kartlarını görsel olarak kullanmaktan bir haber fotoğrafını hikâyesine yerleştirmeye kadar farklı tarzları dener. “Önce Vatan” hikâyesinde adeta yazı taslağının kendisini – notları, düzeltmeleri hatta dipnotuyla birlikte – hikâye formuna dönüştürür:

“*Dünya yok oluyordu, sislerin altında. Bir kendisi kalıyordu; bir başına. Şimdi başka insanlarla olmaya, başkalarıyla el ele tutuşmaya ne çok ihtiyacı vardı.*

• *Cumhuriyet Mitingleri. Parasızlık. Bedava gidiş dönüş**. (Aslında bu tür gençler böylesi Mitinglere katılırlar mı? Araştır.)

• *Polis otosundaydı; donakalmıştı; ‘...ama, amirim, dinleyin, ben, neyim var neyim yoksa... komiserim, ben sadece vatan için, vatanımız... bayrak, bayrağımız uğruna... ben her şeyimi geride bıraktım önce vatan* (Başlık olarak düşün! Askeri birliklerin olduğu birçok yerde, dağların özellikle yoldan görünene kısımlarına taşlarla yazıldığını; görünürlüğü artırmak için taşların kireçle boyandığını da ver.) dedim...

**Başkalarıyla el ele tutuşmaya; başkalarına tutunmaya ihtiyaç duyduğu; duyarlılığının yükseldiği ama yükseldikçe kendisini güçsüz hissettiği bölümde, mitinglerin adını, parayı pulu anmadan ima yoluyla anlat!”* (Şakar, 2017d, 53 – 54).

⁷ İlgili olaya dair şu dijital kaynaklardan bilgi alınabilir:

<https://www.hurriyet.com.tr/dunya/israil-gazede-sahilde-oynayan-filistinli-cocuklari-vurdu-26823917> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/06/150612_israil_sorusturma (Erişim Tarihi 31.08.2020)

<https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/157252-israil-sahilde-oynayan-cocuklari-vurdu> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

<https://www.milliyet.com.tr/dunya/sahilde-oynayan-cocuklari-vurdular-1912970> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

Son hikâye kitabında bilgisayar ve cep telefonu ekranlarındaki görüntüleri, Google akademik'te yapılan aramayı, bilgisayardaki yapışkan notları hatta “whatsapp” diyaloglarını dahi hikâyesine montaj tekniğiyle dâhil eder. “Utancı” hikâyesinde ise yazdığı bir hikâyeye yapılan yorumları bir araya getirir ve bazısı cep telefonundan gönderilmiş yorumlardaki emojileri bile yazıya naklederek; bu yorumlardan bir hikâyeye ortaya çıkartır (Şakar, 2018, 78-80, 129-136). Görünüşte kendi yazdığı bir metin yoktur. Yaptığı, sadece, gönderilen iletileri alt alta dizmek olmuştur.

Yazarın son hikâyelerinde göze çarpan bir husus ise aktüel işlerken dönemin marka, şirket veya meşhur isimlerini; sembol, dijital adres veya kısaltma türündeki imlerini hikâyelerine taşımasıdır:

“Kadinportal.net'te ‘Kişiyi Özel Diyet Kahvaltı Seçenekleri’ kategorisinde sıralanan...

Outlook'u açtı. Trendyol'dan, Markafoni'den, Morhipo'dan, Limango'dan yağın indirim maillerinin yanınd, Şehirfırsatı'nın, Grupanya'nın, Şehirkeyfi'nin, Fırsatbıfırsat'ın fırsat mailleri yağıyordu...

JLO güzeldir. Jenifer Lopez diye de bilinir.” (Şakar, 2017d, 97 – 100).

En son hikâye kitabı olan *Adı Leyla Olsun*'da da benzer örnekler gözlemlenir. Hayatı gözlem gücünü aktaran bu ayrıntıların; sanatçının sosyal medya araçlarına, dijital ortama mesafeli olmayan tavrına işaret ettiği düşünülebilir. Mamafih bu kadar özelleştirilen ayrıntının, gelecek yıllarda, hikâyeye anlam gücü ve okuma ivmesi bakımından yük olup olmayacağı tartışmaya açılabilir.

SONUÇ

Cemal Şakar, sanatın kutsalla ilişkili olması arzusundadır. Onun penceresinden sanat, kutsal olan alandan kaynaklanır ve oradan beslenmelidir. Modern sanatı da kutsalla bağını kopardığı için eleştirir ve sorunlu bulur. Postmodernitenin sıhhsizliğine değinir. Ona göre modernizm/postmodernizm türlü sorunlar içerir. Bu sorunlar sanat sahasına da aksetmiştir. O, Müslüman sanatçıların yeni bir dil ve açık bir zihinle çağı kucaklaması gerektiğini düşünür. Şakar bu çerçevede gelişen ve bilhassa sanat dairesine yoğunlaşan fikirlerini, denemelerinde açıklar. Bu fikirleri pratiğe döktüğü yer ise hikâyeleridir.

Şakar'ın fikirleri, ideolojisi hikâyelerindeki tematik örgüyü belirler. Hayatı algılayış biçimiyle hikâyelerindeki mesajların, kaygıların, tasavvurun ilişkisi açıktır. İslamcı bir yazar olarak dinî hassasiyetlere ve bir takım ön kabullere sahiptir. O yüzden hikâyesini de geride bırakılmış hayırlı bir amel olarak tasarlar. Şakar'ın bir hikâyeyi tamamladıktan sonra, “Bundan Allah razı olur mu?” diye kendine sorması, sanatına nasıl şekil verdiğini, yön tayin ettiğini açıklar. Bu bağlamda Şakar'ın sanatta tuttuğu yolu güdümlü sanat, angaje edebiyat olarak nitelendirenlerin çıkması muhtemeldir. Onun perspektifine göre hikâyenin dili estetik haz vermek için değil, idrak içindir. Bu bağlamda dile tasarrufunda estetiği arka plana attığı, mesaj için estetiği feda edip etmediği soruları baş gösterir. Nitekim onun, sanatını ideolojinin emrine verip, estetik cephede fire yaşama riskini göze aldığı öngörülebilir. Tüm bunlar yine başka araştırmaların konusu olabilir ve tartışılabilir; fakat bu araştırmadan çıkan kesin sonuçlardan biri, onun için hikâyenin amaç değil, araç olduğudur.

Hikâye, Şakar için hakikati gösteren ve ona yöneltmede faydası dokunacak edebî bir enstrümandır. Böylece Şakar'ın hikâyelerindeki tematik mihver kendiliğinden oluşur. Sanatta yapmak istediği ve aldığı yol, *Hikâyât*'ta artık çok belirgindir. *Sular Tutuştuğunda* sonrası aktüele yönelir. *Sel ve Kum*'un yayımlanmasının ardından Şakar'da sosyal meseleler iyice öne geçmeye başlar. Tematik bakımdan fark edilen husus, onun gün geçtikçe daha da sosyal problemlere yönelmiş olmasıdır. *Portakal Bahçeleri*, *Mürekkep* ve *Kara*, Şakar'daki mezkûr temayülü bariz biçimde gösterir. “Cennet Güzeli” “Muntazar” “Avm” gibi hikâyeleri gerek tema gerekse anlatım dili bakımından son derece dinamik ve Cemal Şakar'ın sanatta günceli yakalamadaki maharetini ispatlar niteliktedir.

Onun temalarındaki sosyal vurgu Türkiye ile sınırlanmaz. İslam coğrafyasındaki acılar ve haksızlıklar genel çerçeveyi çizer. Tablonun içini doldururken geçmişten bugüne uzanır. Ortak bir hafıza oluşturmak için Bosna'daki Müslüman soykırımını da işler, Mevlid Kandili'nde cereyan eden Humus katliamını da hikâyeleştirir.

İslâm tarihinin bir gerçeği olan fakat dile getirilmeyen Harre vakası, farklı ve gerilimli uçları olan Kürt meselesi, darbeler, Ortadoğu'daki acılar, muhtelif sosyal çarpıklıklar gibi genellikle sarsıcı ve iç burkucu olaylar Şakar'ın hikâye problematiğinde gittikçe daha çok yer tutar. Bundaki ilk neden, hissettiği sorumluluktur. Şakar bunu Müslüman kimliğiyle ve İslamcılığıyla telif eder. Çoğu İslamcı sanatçının bu konuları işlememesine de içerlediği yazdıklarından belli olur.

Şakar, yaşadığı coğrafyada sürekli kötü giden işlerin Müslüman aydınlar eliyle düzeltilebileceğine kanidir. Bunun için özeleştirici lazımdır. Hikâyelerinin hatırı sayılır bir kısmı bu doğrultudadır ancak önemli bir husus vardır. Şakar hikâyenin kavram zemininden hikâyedeki biçim konusuna kadar benimsemediği bir kültürel kodlamanın çemberi içinden konuşur. Sanatçı, bir taraftan “İslâm sanatı mimetik değildir” der, diğer taraftan Batı'nın sanat felsefesiyle uyuşan, kökeninde taklit ve öykünme olan bir kelimeyi kullanmakta beis görmez. Modern edebî paradigmaya karşı yerli kavramlaştırmayı, terminoloji kurmayı önemser ama geleneğin değil, modern olanın baskın ifadesini kendine terim seçer. Hikâye ile öykü arasında, öyküden yana yaptığı tercih henüz teori düzleminde, yaslanmak istediği o gelenekle arasında bir mesafe oluşturduğu fikrini uyandırır. Bu husus literatür tanzimini tayin ettiği için önemlidir. Şakar'ın modern ölçütlerle hesaplaşmaktan söz edip yazdığı türü nitelerken hikâye teriminde karar kılmayışı çıkış noktası, referansları ve fikrî tutarlılığı üzerine düşündürür.

Hikâyeleri biçim yönüyle postmodernist özellikler sergiler. Anlatım teknikleri bakımından postmodernizmin edebiyat sanatına sunduğu –neredeyse- tüm imkânları kullanır. Bunu doğal karşılar. Çağın dilini kullandığı fikrindedir fakat kendini postmodernist bir yazar olarak görmez. Şakar'ın postmodernizme yaklaşım tarzı ve onu kullanma biçimi fikir ve sanat düzleminde ele alınması gereken bir konudur. Yazarın postmodernizmi bir zihniyet ve imkânlar havzası olarak değerlendirmesi aslında İslamcı kimliği ile ilgilidir ancak makale Şakar'ın hikâyeciliğine odaklandığından, bunu başka araştırmalar ortaya koyabilir.

Cemal Şakar, deneysel denilebilecek bir biçimcilik tecrübesi ile durum hikâyeleri kaleme almıştır. Son hikâyelerinde aktüele fazla kayması, yazdıklarının türlü imler, semboller, marka isimleri ve kısaltmalarla yüklü olması gibi bir sonucu doğurmuştur. “Erikli”, “nazlim.net”, “Adil Işık”, “Christian Dior”, “Lacoste”, “PTS (Personel Takip Sistemi)” vb. güncele çok dalan ayrıntılarla süslediği hikâyelerinin gelecek yıllarda genç kuşaklara aynı anlam rezervini taşımayacağı tahmin edilebilir. Şakar'ın aktüaliteyi ürünlerine taşıırken bugün kadar yarını da hesaplaması, belki de yirmi sene sonra hiç hatırlanmayacak ve manası sorulacak bu nevi gerekli olmayan unsurları estetik bir filtreden geçirmesi, sanatının sıhhati için elzemdir.

1950 sonrası Türk hikâyecilerini kendisine örnek alan ve her kitabıyla hikâyeciliğine ivme kazandıran Cemal Şakar, edebiyat tarihine hikâyeci olarak geçmek istediğini bizzat söyler. Ortaya koyduklarıyla 1980 sonrası Türk hikâyesinin isimlerinden biri olur. Edebiyat serüveni hâlen sürmektedir. Sanatçı fikirleri, ideolojisi çerçevesinde, hikâyelerinin tematik özünü belirlemiştir. Bu serüvenin devamında, tematik öz gibi Şakar'ın hikâyeciliğinin teori ve biçim cephelelerinin de geleneğin mihengiyle nasıl şekilleneceği, bir takım evrilmelere uğrayıp uğramayacağı hususu ise edebiyat araştırmacısında merak uyandırmaktadır.

KAYNAKÇA

Aslan, B. (2013). “Cemal Şakar'ın Hikâyât Adlı Eserindeki Küçürek Öykülerin Kur'an Kıssaları İle İlişkisi”, *Erdem*. s. 47 – 58, 65.

- Ayvazoğlu, B. (2000). *Aşk Estetiği*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Bulut, S. (2019). *Cemal Şakar'ın Öykülerinde Yapı ve Tema*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Eco, U. (2001). *Açık Yapıt*. İstanbul: Can Yayınları.
- Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* (2000). 4 / 46-47.
- Kayaoğlu, İ. (2018). *Birey ve Toplum İlişkisi Ekseninde Şakar'ın Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koç, T. (2010). “Kutlu Sanat Üstüne”, *Siyer Edebiyat İlişkisi*. İstanbul: Meridyen Kitaplığı.
- Özgül, M. K. (2000). “Hikâyenin Romanı”, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. s. 33 – 41, 4 / 46-47.
- Pakdil, N. (2014). *Biat I*. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Şakar, C. (2013). *Hikâyât*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2014a). *Yol Düşleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2014b.) *Esenlik Zamanları*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2014c). *Pencere*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2015a). *Hayalperdesi*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2015b). *Sular Tutuştuğunda*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2015c). *Portakal Bahçeleri*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2015d). *Yazı Bilinci*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2016). *Kara*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2017a). *Edebiyatın Sırça Kulesi*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2017b). *Edebiyat Ne Söyler*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2017c). *Dile Kolay*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2017d). *Mürekkep*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2018). *Adı Leyla Olsun*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2019). *Edebiyatın Doğası*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Uçan, H. (2008). “J. Derrida ve Dil Bağlamında Postmodernizm”, *HECE – Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*. s. 467 - 488, 138/139/140.
- Korkmaz, R. (2007). *Kavram ve İçerik Boyutuyla Küçürek Öykü Paneli*. s. 1193 – 2001 (<https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/02/KAVRAM-VE-%c4%b0%c3%87ER%c4%b0K-BOYUTUYLA-K%c3%9c%c3%87%c3%9cREK-%c3%96YK%c3%9c-CONCEPTUAL-STYLISTIC-AND-CONTEXTUAL-DIMENSIONS-OF-SHORT-SHORT-STORY.pdf>) (Erişim Tarihi: 25. 05. 2020).
- <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/iste-11-iscinin-olum-nedeni-20105002> (Erişim Tarihi: 23.05.2020)
- <https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/136861-11-isci-santiyede-yanarak-oldu> (Erişim Tarihi: 23.05.2020)
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Rachel_Corrie (Erişim Tarihi: 26. 05. 2020.)
- <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/taksimde-canli-bomba-saldirisi-16178946> (Erişim Tarihi 31.08.2020)
- https://tr.wikipedia.org/wiki/2010_%C4%B0stanbul_sald%C4%B1r%C4%B1s%C4%B1 (Erişim Tarihi 31.08.2020)
- <https://www.ihaber.com.tr/haber-taksimde-patlama-144222/> (Erişim Tarihi 31.08.2020)
- <https://www.ntv.com.tr/turkiye/kasaplar-deresinde-ne-oldu,P19qOGArNEyHBAmX1bAc6A> (Erişim Tarihi 31.08.2020).
- <https://www.internethaber.com/kasaplar-deresi-mezarinin-listesi-338277h.htm> (Erişim Tarihi 31.08.2020).
- <https://www.hurriyet.com.tr/ihd-siirt-uyeleri-kasaplar-deresine-yurudu-37023578> (Erişim Tarihi 31.08.2020).
- <https://www.milliyet.com.tr/gundem/cezaevi-araci-yandi-5-mahkum-yanarak-oldu-1439221> (Erişim Tarihi 31.08.2020)
- <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/cezaevi-aracinda-yangin-5-mahkum-oldu-282552> (Erişim Tarihi 31.08.2020).
- <https://www.sabah.com.tr/gundem/2012/12/13/yanan-cezaevi-aracinin-soforunden-sok-ifade> (Erişim Tarihi 31.08.2020).
- <https://www.hurriyet.com.tr/dunya/israil-gazgede-sahilde-oyunayan-filistinli-cocuklari-vurdu-26823917> (Erişim Tarihi 31.08.2020).
- https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/06/150612_israil_sorusturma (Erişim Tarihi 31.08.2020).

<https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/157252-israil-sahilde-oylayan-cocuklari-vurdu> (Erişim Tarihi 31.08.2020).

<https://www.milliyet.com.tr/dunya/sahilde-oylayan-cocuklari-vurdular-1912970> (Erişim Tarihi 31.08.2020).