

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

CEMİL KAVUKÇU ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE KENT, TAŞRA VE MODERNLİK

HİVREN DEMİR

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Bir Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2001

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Hivren Demir

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yard. Doç. Dr. Süha Oğuzertem
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Aysu Erden
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Dr. Rüçhan Kayalar
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Kürşat Aydoğan
Enstitü Müdürü

ÖZET

Sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş sürecinde yaşanan değişimler edebiyatta da kendini göstermiş, yeni söylem biçimleri ortaya çıkmıştır. Kısa öykü türü de yazılı kültürün üst basamaklarından birini oluşturur. Kısa öykünün doğuşunda modernleşmenin oynadığı rol, toplumsal yapıyla edebiyat arasındaki yakın ilişkinin güçlü kanıtlarından biridir. Nitekim, Türk edebiyatında öykü alanındaki ilk ürünler, toplumun bir modernleşme sürecine girdiği Tanzimat döneminde verilmiştir. Tanzimat'tan günümüze öykü türünde birçok yapıt üretilmiş, 1990'lar ise öykü dergilerinin de yayımlanmaya başlamasıyla türe gösterilen ilginin büyük ölçüde arttığı yıllar olmuştur. Cemil Kavukçu 1980'lerden bu yana öyküleri yayımlanan bir yazar olmasına karşın, özellikle 1990'ların ikinci yarısında edebiyat ortamında önemli bir yer edinmiştir. Yazarın *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* (1997), *Dört Duvar Beş Pencere* (1999), *Gemiler de Ağlarmış* (2001), *Pazar Güneşi* (1983), *Temmuz Suçlu* (1990), *Uzak Noktalara Doğru* (1995) ve *Yalnız Uyuyanlar İçin* (1996) başlıklı öykü kitaplarının yanı sıra *Dönüş* (1998) adlı bir romanı yayımlanmıştır. Kentlinin ve taşralının modernlik karşısındaki konumu Kavukçu'nun öykülerinin merkezî sorunsalıdır. Modernleşmeye çalışan bir toplumun yazarı olarak Kavukçu, modernliğin her yerde aynı biçimde yaşanamayacağını gösterir. Öykülerdeki mekânlar, kişiler arasındaki iletişim ya da duygu ve düşünce aktarımları aracılığıyla sergilenen sosyolojik ve psikolojik veriler, Kavukçu'nun yazınsal tavrıyla da desteklenir. Kavukçu'nun kendi metinleri arasında kurduğu ilişkiler, fantastik unsurları ve dili, özellikle argoyu kullanma biçimi, yazarın öykü dünyasıyla yazınsal tavrı arasındaki tutarlılığının temel göstergeleridir. Bir yandan yeniliklere açık olan, diğer yandan geleneğin izlerini taşıyan öykücülüğüyle Cemil Kavukçu, koşulları dışlayıcı bakışlara karşı çıkışını sürdürür ve bu karşı çıkış, edebiyat eleştirisine ilişkin bir sonuç da doğurur: Bir yapıt, onu doğuran koşullardan soyutlanmadan değerlendirilmelidir. Bu nedenle, Türk edebiyatına Batı edebiyatlarından geçen kısa öykü, eleştiri ölçütlerini yalnızca Batı edebiyatlarından değil, Türk edebiyatındaki öykü geleneğinden de almalıdır.

anahtar sözcükler: öykü, modernlik, kent, taşra

ABSTRACT

CITY, PROVINCES AND MODERNITY IN CEMİL KAVUKÇU'S STORY-TELLING

One of the changes that occurred during the transition from orality to literacy was the rise of new styles of expression in literature. As a new genre the short story contributed to literacy as well. The role of modernization in the rise of the short story is significant proof of the relationship between social structure and literature. Hence, the first works in the field of the short story in Turkish literature were produced in the Tanzimat period in which the society began to go through a modernization process. From that time onward, many stories have been published, but in the 1990s the short story as a genre was paid much more attention than before especially because of the publication of many journals devoted to the genre alone. Cemil Kavukçu, whose works have been published since the 1980s, occupied an important place in the world of literature in the second half of the 1990s. Kavukçu has published collections of stories entitled *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* (1997), *Dört Duvar Beş Pencere* (1999), *Gemiler de Ağlarmış* (2001), *Pazar Güneşi* (1983), *Temmuz Suçlu* (1990), *Uzak Noktalara Doğru* (1995) and *Yalnız Uyuyanlar İçin* (1996) as well as a novel, *Dönüş* (1998). The attitude of individuals living in cities and in provinces vis-à-vis the modern society is at the center of Kavukçu's stories. As a writer of a society which is struggling to modernize, Kavukçu shows that modernity cannot be experienced in the same way everywhere. The sociological and psychological world of Kavukçu's stories finds its corollary in his literary style. The role of intertextuality and fantastic elements in his stories and Kavukçu's use of language are the basic signs of the consistency between his story-telling and his story world. Kavukçu's short stories are open to new techniques on the one hand and follow the tradition on the other; his story-telling techniques suggest an important idea for literary criticism: A literary work should not be critically evaluated without considering the conditions under which that work emerges. Consequently, the criteria of success in the genre of the short story in Turkish literature should be based not only on the standards of Western literatures but also on the conditions and the tradition of short story writing in Turkish.

keywords: short story, modernity, city, provinces

İÇİNDEKİLER

	sayfa
1. Giriş	1
2. Bölüm I: Cemil Kavukçu'nun Öykülerinde Kent ve Taşra	21
3. Bölüm II: Cemil Kavukçu'nun Modernlik Karşısındaki Yazınsal Tavrı	55
4. Sonuç	85
5. Seçilmiş Bibliyografya	96
6. Özgeçmiş	104

GİRİŞ

Yazılı kültürün sözlü kültürün yerini almasından bu yana söz, yazı içindeki “sessiz” varlığını sürdürür. Walter J. Ong’un “kulağın göze teslimi” (140) adını verdiği bu değişim, konuşmanın, yani sesin yerine okuma ediminin zorunlu kıldığı görselliğin ön plana çıkması anlamına gelir. Konuşmanın ve dinlemenin karşılıklı olarak gerçekleşmesi için birden fazla insana gereksinim olmasına karşın, okumanın tek kişilik bir eylem olması, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin bir toplumsal dönüşümün işareti olduğunun ipuçlarını verir. Diğer bir deyişle, yazılı kültürün egemenliğini kurduğu bir toplumda okur-yazar oranının yüksek olması beklenir. Okur-yazar oranının yüksek olması ise eğitim kurumlarının ve kitlesel eğitime olanak tanıyan yerleşim alanlarının belli bir gelişmişlik düzeyine ulaşmasıyla olanaklıdır. Sözü edilen gelişmişlik düzeyi modern toplumsal yaşamın niteliklerini ortaya koyar. Öyleyse, modernlikle yazılı kültür arasında yakın bir ilişki vardır ve bu ilişkinin merkezinde, okuma edimini tek başına gerçekleştiren bireyin modern yaşam koşulları içinde ortaya koyduğu “benlik” yatar. Edebiyat, kültürün bir parçası olduğu için bir edebiyat yapıtı da içinde doğduğu toplumun bireylerinin yaşam biçimlerinden büyük ölçüde etkilenir. Ancak, edebiyat ve kültür arasında mutlak bir örtüşme olduğu düşüncesine katılmak mümkün değildir. Edebiyatın kültürün temel taşlarından biri olduğu düşüncesi, bir toplumun ürettiği edebiyat yapıtlarının o toplumun duyuş ve düşünüş birliğini ortaya koyduğu savına dayanır. Oysa, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin ya da modernleşmenin toplumun bütün kesimlerinde aynı hızla gerçekleştiğini söylemek de, o toplumun ürettiği edebiyat eserlerinin

toplumun tamamının duygu ve düşüncelerini yansıttığını iddia etmek de mümkün değildir. Ancak edebiyat, doğası gereği, bambaşka yaşam koşullarının kurduğu benlikleri, benlik kurma savaşlarını, farklı insan topluluklarının birbirleriyle iletişimini, ayrıksı yaşam alanlarını, kısacası, okurun gördüğünün ve işittiğinin ötesindeki dünyaları da yansıtır. Elbette, bütün bir edebiyat varlığının dahi dışarıda bıraktığı dünyalar olacaktır; ama edebiyatın doğası, bir gün o dünyaların da yazılabileceği umudunu canlı tutar. Ne var ki bu, edebiyata yöneltilecek en geniş açılı bakıştır. Oysa edebiyat, gerek içinde doğduğu toplumsal koşullar, gerekse içerdiği tür ve biçimler bakımından birçok bakış açısına olanak tanıyan bir alandır. Öyleyse, sözlü ve yazılı olmak üzere ikiye ayrılan edebiyatın hangi koşullarda ne tür yapıtlarla karşımıza çıktığı sorusu temel bir önem taşır. Bu nedenle, Türk edebiyatında modernleşmenin getirdiği yeni bir tür olan öyküye ilişkin değerlendirmeler bu türü doğuran koşullardan soyutlanmadan yapılmalıdır. 1980’li yıllardan bu yana öyküleri yayımlanan Cemil Kavukçu’nun Türk edebiyatı tarihindeki yerinin ne olduğu sorusunun yanıtlanması için de, öncelikle, günümüz Türk edebiyatında her geçen gün artan bir ilgiyle karşılanan kısa öykünün, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişte hangi aşamayı temsil ettiği sorusunun yanıtlanması gerekir.

Türk edebiyatında kısa öykünün kaynakları konusundaki görüşler temelde ikiye ayrılır. Kimileri bu türün kökenlerini sözlü edebiyat ürünlerinde, özellikle de geleneksel halk hikâyelerinde ararken, kimileri de kısa öykünün Batı edebiyatlarından Türk edebiyatına geçen bir tür olduğunu düşünür. Örneğin, Feridun Andaç’a göre, Türk edebiyatında öykünün kaynağı geleneksel anlatılardır; masallar, halk hikâyeleri, destanlar, fıkralar, öykü geleneğini doğrudan etkilemiştir (79-80). Öte yandan, kimi yazarlar kısa öykünün kökenlerinin geleneksel hikâyelerde bulunabileceği görüşüne katılmaz. Örneğin, Selim İleri eski hikâyenin Türk

edebiyatında öyküyü etkilediği görüşünün “zorlama bir tarih sevgisi[nden]” kaynaklandığını düşünür (2). Modern öykü üzerine kaleme alınmış yazılar, bu türün kaynağına ilişkin görüş ayrılıklarının birçok örneğini sunar. Türün kaynağı konusundaki görüş ayrılıkları ise onun tanımıyla ilgili boşluklardan ve sorunlardan ayrı düşünülemez. “Kısa öykü” terimi özellikle 1990’larda öykü dergilerinde yayımlanan çeviri yazıların da etkisiyle, türle ilgili olarak kaleme alınmış makale ve denemelerde yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır; buna rağmen birçok kişinin bu terimi benimsememesi kısa öykü türünün tanımlanmasına ilişkin boşlukların bir göstergesidir. Oysa “kısa öykü” teriminin kullanılması, türün “öykü” ya da öykünün Arapça karşılığı olan “hikâye” sözcüklerinin içerdiği “anlatılan olay” anlamından kurtulmasını sağlayacaktır. Kısa öykü, “anlatılan olay” anlamından kurtulduğu zaman, onun kökenlerini sözlü edebiyat ürünlerinde aramak da anlamsız hâle gelecektir. Bugün “kısa öykü” terimiyle karşılanmaya çalışılan türün en temel özelliklerinden biri, onun, olaydan çok bir ânı, yani bir durumu gözler önüne sermesidir ve bu özelliği nedeniyle, ona kabaca “öykü” ya da “hikâye” demek, kimi anlam sorunları doğurabilir. Sözgelimi, Halit Ziya Uşaklıgil’in *Hikâye* adlı kitabının aslında romanı konu edindiği düşünülürse, sözü edilen durum öyküsünün “hikâye”nin dışında bir adı olması gerektiği ortaya çıkar.

Kısa öykünün bir durumu gözler önüne sermesi, sıradan olanı yazınsal alanın gizi içinde sıra dışı kılmasıyla mümkündür. Destanların, masalların, halk hikâyelerinin sıra dışı olaylarına rastlanmaz kısa öyküde. Bu farklılığın nedeni ise değişen toplumsal koşullardır. Bu nedenle, Tanzimat döneminde konuları bakımından halk hikâyelerinin etkisi altında yazılan hikâyeler de biçim ve konu arasında bir uyum sağlayamamıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat dönemi hikâyelerindeki bu uyumsuzluğu şöyle değerlendirir:

Bu ilk tecrübelerde ne psikoloji, ne canlı karakter, ne de etraftaki hayatı canlandırmak endişesi yoktur. Fakat, vak'anın tertip şekli, kahramanlarla etraf arasında kurmak istenilen alâkalar, hadiseler üzerinde duruş tarzı ve bazı müşahede sızıntıları ile eski hikâyelerden de çok ayrılırlar. (289)

Tanpınar'ın Tanzimat dönemi hikâyelerinin eski hikâyelerden farklarını ortaya koyarken sözünü ettiği bu yeni “şeklin” Türk edebiyatında öykü türünün tarihi açısından küçümsenemeyecek bir önemi vardır; çünkü Tanpınar'ın sözünü ettiği “hadiseler üzerinde duruş tarzı”, modern öykünün ilk denemelerinin taşımadığı niteliklerle anlam kazanacak bir tarzıdır. Diğer bir deyişle, psikolojinin, bireyin, tiplerin değil karakterlerin yer aldığı öyküler, ancak yazarı ve okuru bütün bunların bilincinde olan bir toplumda üretilebilir. Bu nedenle, Tanzimat döneminde yazarların Batı edebiyatlarında gördükleri bir “tarzı” eski hikâye konularını anlatmak için kullanmaları, o dönem ürünlerinin büyük bir çoğunluğunu başarısız kılmıştır. Ancak, “başarısızlık” tespitinin ürünlerin verildiği dönem için geçerliliği kuşkuludur. Bununla beraber, edebiyattaki bu yeni “şekil”, zamanla kendi yapısına uyan konuları bulmuş, böylece biçim ve konu uyumsuzluğunun yarattığı sorun da giderilmiştir. Elbette, yaşamın hemen her alanında olduğu gibi edebiyatta da yeni arayışlara yönelmenin bir gereksinim sonucu olduğu, modernleşme sürecine giren bir toplum için de yeni söylem biçimlerinin önem kazandığı unutulmamalıdır.

Kültür alanında yeni söylem biçimlerinin ortaya çıkması, kapitalizmin ve ulus devletinin yükselişi ve laikleşme gibi gelişmelerle beraber, modernliğin temel oluşumlarından. Yazılı kültürün ayrılmaz bir parçası olan eğitim kurumlarındaki ve yerleşim alanlarındaki gelişmişlik düzeyi de bu değişikliklerden bağımsız düşünülemez. Eğitim kurumlarının ve yerleşim alanlarının gelişmesi için ekonomik,

toplumsal ve kültürel alanlarda geleneksel olandan ayrılan ve günün ayırt edici özelliklerini ortaya koyan sürecin, yani modernliğin yaşanması gerekir. Modernliğin “yaşanan” bir süreç olması, sürekli bir değişimi benimsemekle ilişkilidir. Bu nedenle, kültür alanındaki yeni söylem biçimleri toplum tarafından benimsendiği ölçüde yaşamını ve etkisini sürdürür. Benimsemenin, modern olma durumunu belirleyen unsurlardan biri olması noktasında, Tanzimat döneminde verilen ürünlerin modern öyküye doğru atılan birer adım olduğu söylenebilir. Bir anlamda, kısa öykünün benimsenmesi için konu ve biçim uyumunun sağlanacağı, öykü dilinin okuyucuyla yazar arasında bir iletişim kuracağı, kısacası yazarın da okurun da kısa öykünün gizleriyle barışık olacağı dönemin beklenmesi gerekecektir.

Kısa öykünün gizlerle dolu bir tür olması, yeniliklere açık olmasından kaynaklanır. Türün tanımına ve yapısına ilişkin birçok çalışma yapılmış, türle ilgili görüşler her geçen gün çeşitlenmiştir. Bu görüş ayrılıkları kısa öykünün “kısa” olmasına karşın yazınsal doğası bakımından ne kadar renkli olduğunu gösterir.

Edgar Allan Poe’nun, Nathaniel Hawthorne’un *Twice-Told Tales* (İki Kez Anlatılan Hikâyeler) adlı yapıtı üzerine kaleme aldığı yazı, kısa öykü tekniğine ilişkin ilk kuramsal yaklaşım olarak kabul edilir. Poe, Türkçede “masal, hikâye” anlamına gelen “tale” sözcüğünün Hawthorne’un kitabında yer alan metinler için uygun bir sözcük olmadığını söylerken (59), aslında, yeni bir türün, kısa öykünün varlığını ortaya koyar. Poe, masalların aksine Hawthorne’un metinlerinin sade ve gösterişsiz olduğunu söyler. Poe’ya göre metinler, bir romanın bölümleri gibidir; ama romandan farklı olarak, sessizlik sınırını hiç aşmazlar. İnsanları rahatlatan ve üzerlerinde hafif bir şaşkınlık yaratan bu denemeler, Poe’ya göre, yaratıcı bir zekânın ürünüdür (59-60). Bir edebiyat metninin en önemli özelliğinin bir oturuşta okunabilmesi ve okuyucu üzerinde “tek etki” bırakması olduğunu (60) söyleyen Poe,

“short prose narrative” (kısa nesir anlatısı) sözcüklerini kullanarak kısa öyküyle ilgili anlamlı bir çerçeve de çizer. Ona göre, bir dehanın isteklerini, şiir dışında, Hawthorne’un örneklerini verdiği yazı türü karşılayabilir. Yarım saatle bir saat arasında okunabilecek, dikkatli bir okuma için ise iki saat gerektiren bu yazılar, bütünlüklerinden kaynaklanan bir güce sahiptir. Dünya işlerinin yarıda kestiği, bu nedenle de etkisi azalan romanların aksine bu hikâyeler, okuyucunun ruhunu yazarın denetimi altında tutabilir (61).

Poe’nun “tek etki” kuralı, günümüzde kısa öykü tekniği üzerine düşünenlerin büyük bir çoğunluğu tarafından “ilkel” bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Ancak, bu alanda çalışma yapan birçok kişinin, çalışmalarında onun adını anması da Poe’nun kaleme aldığı tanım ve kuralların önemini gösterir. Elbette, kısa öykünün bir oturta okunması gerektiğini söyleyen Poe’ya William Saroyan’ın verdiği “Bazı kişiler daha uzun süre oturabilir” (aktaran Pasco 123) yanıtına da, Norman Friedman’ın, Poe’nun bütünlükle yoğunluğu birbirine karıştırdığı (32) iddiasına da katılmamak mümkün değildir. Ne var ki, Poe’nun, bu kuralları, kısa öykünün sözünü ettiğimiz “giz”ini sağlamak için belirlediği açıktır. Onun, kısa öyküyü, şiirin dışında, yüksek bir dehanın isteklerine karşılık verecek tek tür olarak değerlendirmesi (61), kısa öykünün gizini çözebilecek okurlara ihtiyaç duyulduğunu da ortaya koyar. Diğer bir deyişle, Poe’ya okuru “saran”, üzerinde diğer bütün etkileri yok edecek denli “sarsıcı” bir etki bırakan metinlerden söz ettiren, o metinlerin gizi olsa gerektir. Okuru saran ve sarsan nice uzun metinler olabileceği gibi kısa olduğu halde okuyucuda bir oturta bitirme isteği uyandırmayan metinlerden de söz edilebilir. Bu nedenle, öyküye ilişkin tanımlar ve belirlenen teknik kurallar, son çözümlemede, Poe’nun “kısalık”, “bütünlük” ve “tek etki”yle açıklamaya çalıştığı “giz”i çözmeyi amaçlar.

Kısa öykünün gizi elbette basit bir formülle çözülemez. Nitekim, tür üzerine birçok makale ve kitap yayımlanmıştır. Öyle ki, “kısa” ve “öykü” sözcükleri arasına çizgi (-) koyup koymamak dahi bir yaklaşım farkı olarak belirmiştir. Örneğin, Brander Matthews, terimi “Kısa-öykü” biçiminde yazdığını özellikle vurgular; “Kısa” sözcüğünü büyük harfle başlatır; “kısa” ve “öykü” sözcükleri arasına çizgi koyar. Matthews, böylece, herkes tarafından yazılabileceğini düşündüğü “kısa olan” öyküyle zor bir kurgu türü olarak “Kısa-öyküyü” birbirinden ayırır (75). Her geçen gün çeşitlenen görüşler, sonunda kısa öykünün “tanımlanması üzerine” yapılan çalışmaları doğurmuştur. Tartışmalar çoğunlukla kısa öyküyü kısa olan herhangi bir öyküden ayıran özellikler, kısalığın ne ifade ettiği, türün romana ve şiire yakınlık derecesi gibi konular üzerinde yoğunlaştığı için tanımlama sorununu ele alan yazılar da bu konulara yaklaşma biçimindeki yanlışlık ve eksiklikleri ortaya koyar. Özellikle “tür” kavramı sorgulanır bu yazılarda. Örneğin, Mary Louise Pratt, “The Short Story: The Long and the Short of It” (Kısa Öykü: Uzunuyla, Kısasıyla) başlıklı yazısında “tür” kavramının her durum için geçerli bir kullanımı olmadığını ve türlerin tarihsel olduğunu söyler. Pratt’e göre, bir yapıtı yalnızca belli bir türün ölçütlerine göre değerlendirmek yanlıştır; tür eleştirisi yapıtın ayrıksı özelliklerini de göz önünde tutmalıdır (91-93). Allan H. Pasco ise “On Defining Short Stories” (Kısa Öykünün Tanımlanması Üzerine) başlıklı yazısında türlerle ilgili tanımlarda sistemin baskın yönlerinin öne çıktığını, yani kısa öykünün de onu bir tür olarak tanımlanabilir kılan özelliklere sahip olduğunu söyler; ancak Pasco, tür kategorilerine bütünüyle uymayan metinlerin de var olabileceği konusunda uyarıda bulunur. Pasco’ya göre, bir türü tanımlama işi, eğer tanım genel uygulamaya ve anlayışa ters düşmüyorsa başarılıdır (115-18).

Görüldüğü gibi, gerek Pratt'in gerekse Pasco'nun kısa öykünün tanımlanması konusundaki yaklaşımı tarihselliğin yadsınması tehlikesine karşı bir uyarıdır. Türk edebiyatı açısından düşünüldüğünde de, kısa öykünün Batı kaynaklı olduğunu söylemek, bu alanda Türkçe olarak verilen ürünlerin eleştiri ölçütlerini Batı öykücülüğünün belirleyeceği anlamına gelmez ve aslında, genel bir Batı öykücülüğünden söz etmek de yanlıştır. Pasco'nun, yaratıcılığa dayanan alanlarda yaşanan hareketliliğin, yani sürekli olarak bir yenilikle karşı karşıya gelme durumunun bu alanlarda tanımlama yapmayı zorlaştırdığı, bu nedenle de kısa öyküyü tanımlamak için türün ölmesi gerektiği düşüncesi (116), kısa öykünün formüllerle ve diğer türlerle arasına çizilen sınırlarla tanımlanmasının güçlüğüne ortaya koyar. Günümüz Türk edebiyatında son derece hareketli olan ve birçok yenilikle karşılaşan kısa öykünün tanımını yapmanın zorluğu Pasco'nun haklılığını kanıtlar. Tür kategorisinin sınırları ortaya çıkan yeni bir ürünle genişleyebilir; bu nedenle kategoriler zaman zaman edebiyat tarihini de yanıltabilir. Sözgelimi, hiçbir türe dahil edilemeyecek bir yapıta diğer ölçütlerden bağımsız olarak tür eleştirisi uygulamak, edebiyat tarihinin eksik ya da yanlış yazılmasına sebep olabilir. Bu nedenle türler, onları doğuran koşullarla birlikte düşünüldüğünde anlam kazanır. "Tür, genelde sıradan yazma eyleminde olduğu gibi kategori olarak düşünüldüğünde bir mektup gözünden başka bir şey değildir" (21) diyen Austin M. Wright'a katılmamak imkânsızdır. Wright'ın Tzvetan Todorov'un kuramsal ve tarihsel türler arasında gözettiği ayırmadan yararlanarak ortaya koyduğu tümevarımcı yaklaşım, Pratt'in ve Pasco'nun da belirlediği sorunlara çözüm getirebilir niteliktedir. Wright, kuramsal olanın bir çeşit tümdengelimine dayandığını, tarihsel olana ise tümevarım yöntemiyle ulaşılabileceğini belirtir ve türle ilgili olarak yukarıda sözünü ettiğimiz sorunlarla karşılaşmamak için tümevarım yoluyla yapıtlardaki özellikler bütününe

değerlendirilmesinin yararlı olacağını söyler (21). Wright'ın önerdiği yöntem, tam da bir türü onu doğuran koşullardan soyutlamadan ele alma yöntemidir. Diğer bir deyişle, tümevarımcı yaklaşım belli bir kültür ortamında doğan bir türün farklı ortamlardaki uygulamalarını değerlendirirken tarihselliğin göz ardı edilmesini engeller. Bu nedenle, kısa öykünün ne olduğunu söyleyip bu türün Türk edebiyatındaki bir uygulayıcısını elimizdeki sabit ölçütlerle eleştirmek başlı başına bir yöntem hatasıdır. Öyleyse, başlangıçta sorduğumuz, kısa öykünün sözlü kültürden yazılı kültüre geçişte hangi aşamayı temsil ettiği sorusunun yanıtını, kısa öykünün çözülmeye çalışılan ama birçok farklı formüle karşın giz olmayı sürdüren özelliklerinin kaynağında aramak gerekir; çünkü böyle bir bakış, bizi, türü doğuran koşullara götürecektir.

Türk edebiyatında kısa öyküyü geleneksel anlatılardan ayıran temel noktalar olarak belirlediğimiz “sıradanlık” ve “yazınsal alanın gizi” yazılı kültürün ürünleridir. Ancak sıradanlık, toplumun en doğal yaşam biçimini yansıttığı için o toplumun geçmişini de içinde barındıracaktır; çünkü modern yaşam sistemi de üzerine kurulduğu geleneğin izlerini taşır. Öyleyse, yaşanan zamanın türü olan kısa öykü, teknik bakımdan geleneksel anlatılardan neredeyse bütünüyle farklı olsa da öykü kişilerinin yaşam biçimi zamansal bir sürekliliği yansıtır. Bu durum, diyaloglarda, mekân betimlemelerinde, kişi isimleri ve lâkaplarında ya da eylem biçimlerinde gözlemlenebilir. Bu noktada, Pertev Naili Boratav'ın sözlü kültürün günlük yaşamla ilişkisini belirleyen şu sözleri hatırlanmalıdır:

Sözlü edebiyat kavramı içine giren söz yaratmaları (ninniler, türküler, atasözleri, ağıtlar, masallar, bilmeceler, oyun tekerlemeleri, kuklanın, Karagöz'ün, çeşitli törelik oyunların söz içerikleri) toplumun günlük yaşamına sıkı sıkıya bağlı kültür ürünleridir. Eğitim ve eğlendirme

amaçlarından başka ekonomik, politik, dinlik ve büyüklük işlevleri de yüklenmişlerdir; bireyin ve toplumun yaşamını etkilerler ve toplum düzeninin ekonomik, estetik, politik kurallarını belgelerler. (165-66)

Kısa öykünün halk hikâyeleriyle ilişkisi de bu açıdan düşünülmelidir. Biri sözlü, diğeri yazılı kültürün ürünü olan iki edebiyat türü arasındaki ilişkiyi toplum düzenine sinen kültürel renklerle sınırlamak gerekir. Toplum düzenine sinen kültürel renkler, yaşanan anlarda da kendini göstereceği için “anların türü” olan kısa öykünün geleneksel kültürel değerleri barındırması kaçınılmazdır. Ancak, kısa öyküyü yaratan yazılı kültür, halk hikâyelerinin ya da diğeri sözlü edebiyat ürünlerinin aksine “söz”ü yazı içinde sessiz bir duruşa davet eder.

Sözün yazı içindeki sessiz duruşu, temelde, okurun yazınsal üretime katılmasıyla ilişkilidir. Kısa öykü ise okuru bu üretime en çok davet eden türlerden biridir. Gerek kısa öykünün bıraktığı boşluklar, gerekse yazarın niyeti ile ortaya koydukları arasında bire bir örtüşme olamayacağı gerçeği okurun yorumunu devreye sokar. Sözlü halk hikâyelerinde anlatıcıyla dinleyicinin göz göze sağladığı iletişim, kısa öyküde okurla yazar arasında ve metnin coğrafyasında gerçekleşir. Yazarın, okuyucusunu metinle baş başa bırakması okura önemli bir ölçüde özgürlük de sağlar. Okurun tek başına ve özgür olması ise bireyleşmenin sonucudur. İşte bu nokta, farklı kültür ortamlarındaki farklı uygulamalarına karşın kısa öyküyü bir tür olarak ayırt eden temel noktadır. Bir başka söyleyişle, kısa öykü “açıklama” niteliğindeki fazlalıklara yer vermeksizin okurla iletişim kurar. Her şeyin bir sonuca vardırılmaması ise türün olaylardan çok iç dünyalara, çatışmalara, yani durumlara eğilmesinden kaynaklanır. Öyleyse kısa öykü, modern yaşamın türüdür. Ancak bu sav, “zaman”a ilişkin bir kavram olan modernliğin göreliliği bakımından dikkat gerektirir. Modernliğin her yerde aynı biçimde yaşanamayacağı göz önünde

tutulmalıdır. Sözelimi, öykünün “kentli” olduğunu düşünen Semih Gümüş’ün bu görüşü de kent ve taşra arasında mutlak bir ayırım olduğunu varsayar. Gümüş, *Öykünün Bahçesi* kitabının önsözü olan “Öykünün Anlamına Doğru” başlıklı yazısında, günümüz öykücülüğü karşısında eski öyküleri ve öykücüleri özleyenlere öykünün geçmiş özlemi için uygun bir tür olmadığını söyler. Gümüş’ün düşüncesi, öyküyü çağcıl bir tür olarak tanımlamasına dayanır. Ona göre “kentli”dir öykü; bu yüzden de kasaba kimliğiyle öykü yazmak mümkün değildir:

Taşra duyarlılığını ve onun içinden süzülen benzersiz kişilikleri de sonunda kentli gözüyle yazmıyor mu öykücü? İnsanı dışardan görüldüğü gibi, ona dışardan verilen anlamın taşıyıcısı olarak almak değil mi, köy ya da kasaba kimliğiyle yaklaşmak? Oysa öykü, insanın sıradan yaşamı içinde saklı ayrıntılardan çıkmaz mı? (9-10)

Semih Gümüş bu sözleriyle, öykü ve modernlik arasındaki ilişkiyi ortaya koyar. Ancak, Türk edebiyatı açısından düşünüldüğünde kentli gözüyle taşralı gözü arasında mutlak bir ayırımdan söz etmek mümkün olabilir mi? Gümüş’e, yazılı kültürün doruk noktası sayılabilecek öykünün “kentli” olduğu noktasında katılmamak imkânsızdır. Ne var ki, modernleşme sürecini tamamlamaya çalışan bir toplumun yazarlarının kentli olmaları kadar taşralı olmaları da mümkündür. Yazarın kökeni ile türün kökenini birbirine karıştırmamak gerekir. Yazarın, “sıradan yaşamın içinde saklı ayrıntıları” kent merkezlerinde, varoşlarda, kasabada ya da köyde bulması olanaklıdır; çünkü Türkiye’de yazarın evinin bahçesi bu yaşam alanlarının hepsine birden açıktır.

Yazar, sıradan olanı evinin bahçesinin açıldığı yaşam alanlarında bulacaktır. H. E. Bates, Gogol’le ilgili olarak şöyle der: “Gogol, tüm diğer büyük yazarlar gibi, evinin -annesinin Dikanka’daki çiftliği- arka kapısından dışarı bakmış ve kendi

içinde çok canlı güç çatışmaları olan bir yaşam görmüştü. Bu nedenle de daha uzaklara bakmasına gerek kalmamıştı” (51).

Türk edebiyatında da kısa öykü yazarlarının, bakışlarını gözlerinin görebileceği yaşam alanlarına çevirdikleri ölçüde okurla sıcak ilişkiler kurduklarını söyleyebiliriz. Cemil Kavukçu da bakışlarını evinin bahçesine yönelten bir yazar olarak, gördüklerini, kentin ve taşranın insanlarını yazmıştır. 1990’ların ikinci yarısından itibaren Türk edebiyatının önemli öykücülerinde anılan Kavukçu’nun bu başarıyı elde etmesi için uzaklara bakmasına gerek kalmamıştır.

Cemil Kavukçu kentin de taşranın da havasını solumuştur. 1951 yılında yaşama gözlerini açtığı Bursa’nın İnegöl ilçesi yazar için kasaba sıcaklığının sembolü olmuştur. Kendisiyle yapılan birçok söyleşide Kavukçu, İnegöl’de geçirdiği yılları özlemle anar; ancak, kasabanın dar sınırlarında yitip gitme korkusunu da gizlemez. Yazar, kasaba ve kent arasındaki gidiş gelişlerini, yaşamının dönüm noktaları olarak belirler. Ortaokulu bitirdiği yıl, İnegöl’de lise olmadığı için İstanbul’a gidişini, geçirdiği bir böbrek hastalığı nedeniyle okula devam edemeyişini ve bu süre içinde İnegöl’de bir lisenin açılmasıyla tekrar kasabaya dönüşünü, yaşamında yazarlığını etkileyen basamaklar olarak aktarır. Yazar, liseden sonra üniversite sınavını kazanamadığı için bir yılını manifaturacı olan babasıyla ilçe pazarında ve kahvelerde geçirdikten sonra, ikinci kez girişinde üniversite sınavını kazanır ve yine kent yaşamında bulur kendini. “Zweig’in sözünü ettiği ‘yıldızın parladığı anlar’” diye niteler bu değişimi (“Cemil Kavukçu ile Dünden Bugüne” 80). Böylece, önce ressam olmaya karar veren, sonra sinemacı olma tutkusuyla yaşayan Kavukçu (Bilgin 24), jeofizik mühendisi olur ama, arazi çalışmaları da, bir araştırma gemisinde geçirdiği günler de onu sanata duyduğu sevgiden uzaklaştırmaz. Aksine

o, mesleğini de sanatı için bir kaynak olarak kullanır ve gerek mesleğinin, gerekse resim ve sinemaya tutkusunun izlerini taşıyan öyküler yazar.

Öykü çalışmalarına 1970'li yıllarda başlayan Cemil Kavukçu'nun ilk öyküsü "Pazar Güneşi" 1981'de *Sesimiz* dergisinde yayımlanır. *Pazar Güneşi*, yazarın 1983 tarihli ilk kitabının da adı olacaktır. Kavukçu'nun 1987 yılında Yaşar Nabi Nayır Öykü Ödülü'nü alan *Patika* adlı dosyası Varlık Yayınları tarafından yayımlanır. Yazarın *Temmuz Suçlu* başlıklı dosyası ise Kavukçu'nun da kurucuları arasında yer aldığı *Yazıt* dergisinin yayınevince basılır. Can Yayınları 1990'larda yazarın bütün öykülerini yayımlar. *Temmuz Suçlu*, *Patika*'yı da içeren bir kitap olarak 1990 yılında okurla buluşur. 1995'te yayımlanan *Uzak Noktalara Doğru*, 1996 Sait Faik Öykü Ödülü'nü alır. Kavukçu'nun bu kitabının ardından yayımlanan *Yalnız Uyuyanlar İçin* (1996) ve *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* (1997) adlı öykü kitaplarını 1998 yılında *Dönüş* başlıklı bir roman izler. 1999'da yazarın *Dört Duvar Beş Pencere* başlıklı öykü kitabı yayımlanır. 2000 yılında ise *Pazar Güneşi*, Yaba Yayınları tarafından basılan ilk kitaba eklenen üç öyküyle beraber, bu kez Can Yayınları'na okurla buluşturulur. Son olarak, 2001 yılında Kavukçu'nun *Gemiler de Ağlarmış* başlıklı öykü kitabı yine Can Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

Cemil Kavukçu yalnız öyküleriyle değil, kendisiyle yapılan söyleşiler ve öyküleri üzerine kaleme alınmış yazılarla da edebiyat dergilerinin son yıllarda en çok yer verdiği öykücüler arasındadır. Kavukçu, *Adam Öykü* dergisinin 1996 yılında yaptığı "En beğendiğiniz genç öykücüler kimlerdir?" soruşturmasında yüzde 50,9 oranıyla birinci sırada yer almıştır. Bu soruşturmada edebiyat çevresinden yüz kırk kişiye yukarıdaki soru yöneltilmiş, elli dokuz kişi soruşturmaya katılmıştır. 1950'den sonra doğan ve ilk kitabını 1980'den sonra yayımlayan toplam yetmiş beş öykücünün adının anıldığı soruşturma, Cemil Kavukçu'nun günümüz edebiyat

ortamında gördüğü ilgiyi ortaya koyan bir örnektir. Kavukçu'nun "herkes tarafından seilmeyi başarabilen tek öykücü" (Kavukçu, "Öykücülüğümüzde Derinden Akan Bir Irmak" 4) olarak anılmasının nedeni, Fethi Naci'den Füsün Akatlı'ya, M. Sadık Aslankara'dan Semih Gümüş'e birçok eleştirmen ve yazarın Kavukçu öykücülüğünden övgüyle söz etmesidir. Sözgelimi Fethi Naci, Cemil Kavukçu'yu "en sevdiği on öykücü" arasında sayar ("Fethi Naci ile Düünden Bugüne" 18). Füsün Akatlı, 1996 yılında Türk edebiyatında öykü türünde verilmiş eserleri değerlendirirken Kavukçu'nun zevkle okunan öyküler yazdığını söyler ve ekler: "Yazarın her kitabıyla bir 'aşama' yapması zorunluluğuna inananlardan değilim ama Cemil Kavukçu'nun buradan nereye gideceğini gene de merakla bekliyorum" (182). M. Sadık Aslankara, Kavukçu'nun bugün olduğu gibi yarın da keyifle okunacak bir öykücü olduğunu düşünür: "[G]elecekte de nice nice insanı birbiriyle buluşturup kaynaştıracak, onları da coşkulandıracak bu öyküler" (7). Semih Gümüş ise Cemil Kavukçu'nun bir boşluğu doldurduğunu söyler. Ona göre, "Cemil Kavukçu öyküsevenlerin beklediği öykücüydü: Sıradışı öykü dili, el değmemiş dünyaları, alışılmamış tatlari, anlatım yetkinliğiyle geçen kuşakların ustalarını kıskandıracak bir öykücü kazandık sonunda" (15). Gümüş'ün öykünün geçmiş özlemi için uygun bir tür olmadığını savunmasına karşın, Kavukçu söz konusu olduğunda Türk edebiyatında öykünün parlak dönemlerine özlem duyduğunu itiraf etmesi ve Kavukçu'nun bu özlemi hissettiren yazarların olgunluğunu ve ustalığını taşıdığını söylemesi de yazarın gördüğü ilgiye bir örnektir (Kavukçu, "Ben Yaşamadığım, Duyumsamadığım Şeyleri Yazamıyorum" 70).

Eleştirmenlerin yanı sıra genç öykü yazarları arasında da Cemil Kavukçu öykücülüğünün Türk edebiyatında önemli bir konum edindiğini düşünenler vardır. Örneğin, 1974 doğumlu Faruk Duman, Hikmet Altınkaynak'ın *Yeni Binyılın*

Edebiyatçıları başlıklı çalışmasında kendisine yönelttiği “Sait Faik düzeyinde gördüğünüz, yani klasikleşmiş öykücülerimiz kimler?” sorusuna “Bilge Karasu, Ferit Edgü ve Cemil Kavukçu” yanıtını verir (191). Kavukçu’nun özellikle 1990’ların sonlarında gördüğü ilgiye dair örnekleri çoğaltmak mümkündür. Yazarla ilgili bütün bu olumlu değerlendirmeler, elbette onun “herkes tarafından seilmeyi başarabilen tek öykücü” olduğunu göstermez. Üstelik, hiçbir öykücünün herkes tarafından seilmesi de gerekmez. Ancak, Cemil Kavukçu’nun “tutarlı” bir öykü dünyası kurduğu açıktır. Öykü sanatında tutarlılık, yazarın yazma nedeni olan “sancısıyla”, yani duyarlılıklarıyla öykü tekniği arasındaki uyum olarak tanımlanabilir. Cemil Kavukçu öykücülüğünde okurla yazar arasındaki “sıcak” ilişkiyi sağlayan bağ bu uyumdur. Diğer bir deyişle, yazar, bakışlarını gözlerinin görebileceği noktalara yöneltmekle kalmaz; öykü dünyasının sınırları bütün duyularının ulaştığı sınırlara denk düşer. Kavukçu’nun öykülerine yaşayan kişiler, canlı diyaloglar, her an işitilebilecek sesler, kent ve taşra yaşamının gerçek mekânları egemendir. Bu durumun yazarın “sancısıyla” ilişkisini anlamak için onu yazmaya iten en önemli dürtüye, Sait Faik’in “Bir Bahçe” adlı öyküsüne bakmak yeterli olacaktır (“Ben Yaşamadığım Duyumsamadığım Şeyleri Yazamıyorum” 70).

“Bir Bahçe”de anlatıcı bir gece eve geç kaldığı için Beyoğlu civarında bir otelde kalmıştır. Yatmadan önce pencereyi açıp dışarı bakan anlatıcı, o anda gördüklerini, işittiklerini, kokladıklarını birer birer aktarır. Ilık bir sonbahar gecesidir, odaya yaprak kokusu girmektedir ve ortalığa tatlı bir sessizlik egemendir. Anlatıcının gözünün önünde ise “odanın penceresinden sızan ışıkların gösterebildiği kadar bir bahçe” vardır. Öyküde, anlatıcının duyularıyla algıladığı bu görüntü, ses ve kokular, anlatıcıda bildiği, tanıdığı başka görüntüleri, sesleri ve kokuları çağırır.

Örneğin, ışıkların aydınlattığı o küçük bahçe bir anda bir tramvay çanının sesiyle genişleyiverir:

Birdenbire bir tramvay çanının sesini duydum. Demek bu garip bahçenin ötesinde, bildiğim İstanbul yolları, bildiğim, her gün gördüğüm insanlar vardı. Bu, belki de ilk tramvaydı. Vatmanın kulaklarını örten yün başlığı, biletçiyi, uyku sersemi biletçiyi, ilk tramvay arabasının çalışkan insanlarını, çoluk çocuğunu görür gibi oldum. Silkindim. Sanki mumlar söndü, bahçe önümde durduğu halde uzaklaştı. (Sait Faik, “Bir Bahçe” 86)

Sait Faik’in “Bir Bahçe” öyküsünde anlatıcının dar bir bahçeden geniş ama tanıdık başka bahçelere açılması, Cemil Kavukçu’nun, bir öykücü olarak, “anlık” duyulardan geniş öykü evrenleri yaratmasına benzer. İşte yazarın duyarlılıkları da bu evrenleri yazarken açığa çıkar. Kavukçu’nun evinin bahçesinde gördükleri adeta belgesel bir film gibi bir tarihe ışık tutar.

Kavukçu öykücülüğünün hangi gerçeklere ışık tuttuğu sorusunun yanıtını bu kez onun yazdığı bir bahçenin öyküsünde bulmak mümkündür. Yazarın *Temmuz Suçlu* kitabında yer alan “Şimdi Öldün Sen” başlıklı öyküsünde anlatıcı, çocukluğunu geçirdiği evi aradan yıllar geçtikten sonra ziyaret eder. Bahçe duvarının önünde dururken bir kadının, annesinin incecik sesini anımsar: “Ellerin yine sokak kokuyor, iyice sabunla” (169). Sokak kokan ellerin temizlenmesi, küçük çaplı bir temizlik operasyonudur. Anne, çocuğunu bir gerçeklik olan sokağın kokusundan arındırmaya çalışmaktadır; çünkü öyküdeki sokak iyi aile terbiyesi görmemiş çocuklarla doludur. Anlatıcının, evinin bahçesinde annesinin kurallarıyla sürdürdüğü “temiz” ve “tehlikesiz” yaşam, bahçe dışına çıkma zorunluluğuyla sona ermiştir. “Belki ömrümüzü bu bahçede oyunlarla yaşayarak geçirseydik sövmesini,

sigarayı, içkiyi, kavgayı ve yarım yamalak da olsa ‘hakkını arama’ kötü alışkanlıklarını edinmeden, aynı ulu terbiye sınırları içinde sürüp gidecekti her şey” (171) der anlatıcı. Oysa o artık büyümüş, gerçek yaşamı, sokağı görmüş ve annesinin dayattığı kuralların geçerli olduğu “yapay” bir bahçenin sınırları içinde geçen zamanların “ölü” olduğunu fark etmiştir. Annenin, çocuğunu tehlikeden kurtarmak için dayattığı kurallar, ancak yapay bir ortam hazırlayabilir; çünkü bahçe, duvarlarının dışındaki ortamdaki bağımsız değildir. Nitekim çocuk, bahçenin sınırları dışına çıktığında sokağı tanımış ve çocuğun seçimleri, annenin yıllardır sağlamaya çalıştığı “ulu terbiye”nin önüne geçmiştir. Annenin koyduğu kurallar amacına ulaşamamış, çocuk içkiyle, sigarayla, kavgayla tanışmıştır. Bahçenin dışındaki yaşam, bahçenin içindeki yaşamdan çok daha acımasızdır ve içerideki kurallar, dışarıdaki koşullarla hiçbir biçimde uyumlu değildir. Bir anlamda, kuralların amacına ulaşamamasının nedeni, çocuğun içerideki ve dışarıdaki ortam arasında yaşadığı çelişkidir.

“Şimdi Öldün Sen” öyküsünde anlatıcının “ulu terbiye”ye yönelttiği alaycı tebessüm, Cemil Kavukçu öykücülüğünün temelini kurar. Diğer bir deyişle, bir bahçede gerçekleşen küçük çaplı temizlik operasyonunun eleştirisi, Kavukçu’nun öykülerinin bütünü düşünüldüğünde daha büyük çaplı operasyonlara da yönelir. Peki modern yaşamın insanlara dayattığı düzen, terbiye, çalışkanlık ve temizliğin yapay projeler olarak sunulması durumunda modernleştirilmeye çalışılan insanların bu projeler karşısındaki konumunu belirleyen ahlâkî değerlerin modernlikle ilişkisi nedir? Bir başka söyleyişle, bu değerleri, temelde zamana ilişkin bir kavram olan modernlikle ilişkilendirmek ne derece doğrudur?

Modernliğin zamana ilişkin bir kavram olması, modern yaşam sistemi içinde ileri ve geri biçimindeki kategorilerin yer almasını zorunlu kılar. Modernliğin

ilerlemeci görüşü ise geride kalanı modernleştirmeyi hedefler. Uygar olmanın koşulları arasında yer alan düzen, terbiye, çalışkanlık, temizlik gibi ahlâkî değerlerin geride kalanlara aşılması da modernliğin ilerlemeci görüşünün hedefleri arasındadır. Modernlik üzerine çalışan sosyal bilimcilerin birçoğu modernleşme projelerinin yukarıda sıraladığımız türden değerlere de müdahaleyi zorunlu kıldığını göstermiştir. Modernleştirme projeleri, kentleşme, eğitim, sağlık gibi alanlarda topluma faydalı olabilecek değişim ve yeniliklerin getirilmesi için hazırlanır. Ancak, bu projelerin olumlu sonuç verebilmesi için toplumsal koşullarla uyumun sağlanması gerekir. Aksi takdirde, modernleştirme projeleri “yıkım operasyonları”na dönüşebilir. Dirk Schubert, “Yenileme ya da Onarma: Kentleri Modernleştirmede Madalyonun İki Yüzü” başlıklı yazısında 19. yüzyılın son çeyreğinde İngiltere’de ve Almanya’da yaşanan kentleşmeden söz ederken şöyle der: “Nasıl ki koku ve pislik yeraltındaki kanalizasyon aracılığıyla ‘görünmez’ kılındıysa, sefalet mahallesi sakinleri de yıkım operasyonlarıyla ‘buharlaştırılabilirlerdi’” (67). Schubert, modernleştirmenin insanların davranışlarına da müdahale ettiğini, bu nedenle de bir çeşit “sosyal disiplin” olduğunu söyler (59). Schubert’e göre, modernleştirmenin amacı zamansal farklılıkları yok etmektir; bu doğrultuda, gerektiğinde “tasfiye”lere de gidilebilir (59). Dirk Schubert yazısında, alt tabakaların yaşam koşullarının diğerleri üzerinde yarattığı “tiksinti ve şaşkınlık”tan bahseder ve sözlerini şöyle sürdürür: “Burjuva kamuoyu bu kenar mahallelerde kirliliği, çöküntüyü, aylaklığı ve alkol bağımlılığını görüyor, kendi ideallerini bunların karşıtıyla özdeşleştiriyordu: temizlik, titizlik, düzen” (61).

Temizlik, titizlik, düzen gibi değerlerin geride kalanların yarattığı “tiksinti” ve “şaşkınlı[ğın]” karşısına konan idealler olması, modernleştirmenin farklılıkların yok edilmesi, Schubert’in ifadesiyle “tortuların düzlenmesi” (82) amacını da

taşıdığını gösterir. Modernleştirmenin ilerlemeci görüşü, ahlâkî değerlere de müdahalede bulunur. Zygmunt Bauman, “modern düşünüşe hâkim olan ilerleme düşüncesi”nin ahlâka müdahalesini şöyle yorumlar:

Ötekilik (etik ötekilik de dahil olmak üzere insan eseri olan tüm ötekilikler) ilerleme düşüncesine özgü bir şekilde *zamansallaştırıldı*: Zaman hiyerarşiyi ifade ediyordu; “daha sonraki” “daha iyi”yle, “kötü” ise “zamanı geçmiş”le ya da “henüz yeterince gelişmemiş”le özdeşti. [. . .] Bu görüş farklı ülkelerin ve kültürlerin fethini ve onlara boyun eğdirilmesini meşrulaştırma ihtiyacına ve bilginin çoğalmasını ve yayılmasını yalnızca değişimin değil, iyiye doğru değişimin *-islahın-* başlıca mekanizması olarak sunma ihtiyacına uygundu. (53)

“Henüz yeterince gelişmemiş” olanın “kötü” ile özdeşleştirilmesi, zamana ilişkin bir kavram olan modernliğin, geride kalana yaşattığı yaralayıcı deneyimin sebebidir. Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı kitabında “iletişim” ve “uygarlığın” binlerce yıl önce de kutsanan değerler olduğunu söyler; ancak, ona göre, modernlik bu değerlere “özgül” ve “acil” bir önem kazandırmıştır (16). Berman, modernliği dünyanın her yerindeki insanların paylaştığı bir yaşam tarzı olarak tanımlar (27). Ona göre, modernlik “coğrafi, etnik, sınıfsal, ulusal, dinsel ve ideolojik” sınırların ötesine geçerek bir taraftan insanlığı birleştirirken, diğer taraftan da parçalanma, çelişki, belirsizlik, acı gibi deneyimler sunar (27). Berman da bu sözleriyle, Bauman ve Schubert gibi, modernliğin her yerde aynı biçimde yaşanamayacağını altını çizer. Modernliğin farklı ortamlarda farklı biçimlerde yaşanmasının nedeni ise Gregory Jusdanis’in sözleriyle, “yerel şartlar”ın belirleyiciliğinden kaynaklanır (12). Öyleyse, temizlik, titizlik, çalışkanlık, düzen

gibi temelde ahlâkî olan değerler iki nedenle modernlikle ilişkilidir: (1) Modern düşünüşün temeli olan ilerlemeci görüş, iletişim, diyalog ve uygarlığa giden yolda ahlâkî değerlerin “ıslahı”na da amaçları arasında yer vermiştir; (2) Binlerce yıl öncesinde de kutsanan iletişim, diyalog ve uygarlık, modern zamanlarda “özü” ve “acil” bir önem kazanmıştır. Modern yaşam sisteminin güvenliği açısından “acil” bir önemi olan bu geleneksel değerlerin “ıslahı” için verilen mücadeleler “yerel şartlar”ı hesaba katmadığında, yaşam alanlarından koparılmaya çalışılan insanları yaralar.

Kentlinin ve taşralının modernlik karşısındaki konumu, Cemil Kavukçu’nun öykülerinin merkezî sorunsalıdır. Kavukçu, öykülerinde modernliğin her yerde aynı biçimde yaşanamayacağını, modernleşmeye çalışan bir toplumun kentlisinin ve taşralısının gündelik yaşamını yazarak gösterir. Kentlerde apartman dairelerinin içinde çatışmalar yaşayan, teknoloji icadı araç sesleri arasında kendi sesini duymaya çalışan, kalabalık caddelerde bir dost arayan insanın yanı sıra taşralıyı da yazar Kavukçu. Kent gecelerinin garipleri, kentin dışında kalan kasabalı, *café*lere ek olarak kahveler de öykülerde yer alır. Ne var ki, kurmaca bir tür olan öyküde yazarın toplumsal bir eleştiri yaptığını iddia etmek için, yalnızca öykü dünyasını kuran kişi, olay, mekân ve diyalogların, yani içeriğin izini sürmek yeterli olmayacaktır; Kavukçu’nun modernlik karşısındaki yazınsal tavrı da incelenmelidir. Bu nedenle Cemil Kavukçu öykücülüğü iki başlık altında ele alınacaktır: (1) Cemil Kavukçu’nun Öykülerinde Kent ve Taşra; (2) Cemil Kavukçu’nun Modernlik Karşısındaki Yazınsal Tavrı.

BÖLÜM I

CEMİL KAVUKÇU'NUN ÖYKÜLERİNDE KENT VE TAŞRA

Fazlalıklardan sıyrıldığı ölçüde okur üzerindeki etkisi artan kısa öykü için “fazlalık”, işlevsel olmayan unsurlardır. Kısa öyküde işlevsellik, anlatılan durumla öyküyü çevreleyen atmosferin uyumuna bağlıdır. Kişi ve çevre betimlemeleri, kişiler arasında geçen konuşmalar ya da tek kişilik duygu ve düşünce aktarımları öykünün atmosferini kurma işlevine sahiptir. İşlevsellik, türün ayırt edici özelliklerinden biri olan “yoğunluğu” sağlar. Cemil Kavukçu'nun öykülerindeki kent ve taşra da öykülerin atmosferinin oluşmasında etkili olan mekânlardır. Ancak, öykülerdeki mekânlar, o mekânları “yaşam alanı” kılan kişilerden bağımsız olarak ele alınamaz. Bir insanın havasını soluduğu mekânlar, o insanın sahip olduğu kimliği belirleyen etkenlerden biridir; bu nedenle, Kavukçu'nun öykülerinde de evler, sokaklar, parklar, kahveler ya da barlar, boş birer mekân olmanın ötesinde anlamlar taşır. Kavukçu'nun öykülerinde mekânlar, merkeze insanı alan ve küçükten büyüğe insanı çevreleyen halkalar biçimindeki yaşam alanlarıdır. Tanım gereği kentin dışında kalan bir yaşam alanı olması gereken taşra, Kavukçu'nun öykülerinde kentin dışında olduğu kadar içindedir de. Mekânların iç içeliği ise toplumsal bir yaşam biçimini ortaya koyar. Bu durum, yaşam alanlarını “kent” ve “taşra” olarak ayırmamızın sebebi olan modernliğin tek bir tanımla sınırları çizilebilecek bir kavram olmamasından kaynaklanır. Bu bölümde modernliğin Cemil Kavukçu'nun öykülerinde yer alan kent ve taşrada yaşanma biçimi ele alınacak, bir sosyal olgu

olan modernleşmenin farklı yaşam alanlarındaki insanların psikolojisine nasıl yansıdığı irdelenecektir.

Kent, modernliğin yapısını en iyi yansıtan alanlardan biridir. Buradaki “yapı” sözcüğü hem konutlar, yollar, köprüler gibi mimarî yapılara, hem de modernliğin özellikler bütününe karşılık gelir. Modernliğin özellikler bütünü, onu niteleyen maddî ve manevî özelliklerin genel görüntüsüne işaret eder; sanayileşme, teknoloji, eğitim gibi alanlardaki gelişmelere bağlı olarak değişen kişisel ilişkiler, iletişim biçimleri ve yaşam tarzları modernliğin yapısını belirler. Elbette, kent de tek tip bir yaşam alanı olarak tanımlanamaz. Farklı coğrafyalarda “kent” adıyla anılan yerleşim yerlerinin çeşitliliği, modernliğin göreceliğinin göstergelerinden biridir. Modernlik, temelde, zamana ilişkin bir kavramdır; ancak sosyolojik olarak, toplumsal bir yaşam biçimine karşılık gelir. Bu nedenle, bugün bir yerde “modern” olan, bir başka yerde çoktan aşılmış olabilir. İşte bu temel durum, birçok sorunu da beraberinde getirir. Bir değişimi benimsemek için gereken “yapısal” hazırlık, ancak belli bir tarihsel süreci tamamlayarak sağlanabilir. Oysa halihazırda, sözü edilen aşamalardan geçmiş toplumların varlığı, modernleşme projelerinin yaratılması sonucunu doğurur. Yaşanılarak elde edilmesi gereken deneyimin öğretilmesi ise değişimin benimsenmesi noktasında ciddi bunalımlar yaratır. Bu noktada, Gregory Jusdanis’in “modernleştirme projesinin ona hazır olmayan bir toplumdaki yazgısının ne olduğunu bulmak” amacıyla (9) yaptığı çalışmadan yararlanabiliriz. Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi* adlı kitabında Yunanistan’ın modernleşmesi örneğinden yola çıkarak modernleştirme projeleriyle yerel şartlar arasında uyumsuzluk yaşayan toplumların geçirdiği “huzursuzluk nöbeti”nden söz eder (14). Jusdanis, merkez ile çevre, egemen ile azınlık arasındaki gerilimleri değerlendirerek bu “huzursuzluk nöbeti”nin modernliğin çıkış yeri, yani

merkezi olan Batı'yla çevrede kalan ülkelerin yerel şartları arasındaki farklılıklardan kaynaklandığını söyler:

[M]odern olma projesi, içinde bulunulan yere göre değişir. Birçok modernlikten söz etmenin mümkün olmasının nedeni de budur. Ama çevre ülkeleri Batılı asılları ile yerel gerçeklikler arasındaki uyumsuzluğu yapısal bir yetersizlik olarak içselleştirirler. Modernliğin yokluğu bir kusur olarak görülür. Sonuçta, Batı'yı yakalama yönünde harcanan “eksik” çabaların akabinde yeni bir modernleşme aşamasına geçme çağrıları yapılır. Oysa, ortada bir kusur varsa bu modernliğin olmayışı değil, modernliğin yerel şartlar ihmal edilerek ülkeye sokulmasıdır. (11-12)

Cemil Kavukçu'nun öykülerindeki kent ve taşra, modernleşme sürecinde yerel şartların ihmal edilmesinin yarattığı bunalımın birçok örneğini sunar. Kavukçu'nun öykülerinde kent geniş bir coğrafyadaki “gecikmişliği”, taşra ise aynı coğrafyanın kenti karşısındaki geri kalmışlığı temsil eder. Taşra ve kent arasındaki çizginin inceldiği durumları da yansıtır öyküler. Kentin kıyısında yaşayan, kentin çöplerinden geçimini sağlayan taşralılar kadar, çocukluğunu taşrada geçirmiş kentliler de Kavukçu'nun öykülerinde yer alır. Her iki durumda da bireyler, modern olma konusundaki gecikmişliklerinin giderilmesi için kendilerine sunulan projelerin sancısını çeker; ancak kentlinin taşralı karşısında görece olarak önde oluşu, taşralı üzerinde daha ağır bir bunalım yaratır. Modernleştirme projelerinin “uygarlaştırma” projelerini de beraberinde getirmesinin sonucunda yaralanır Kavukçu'nun taşralıları.

Uygarlaştırma projelerinin tasarlanma nedeni, sosyolojik olarak toplumsal bir yaşam biçimine karşılık gelen modernliğin belli bir örgütlenme tarzını zorunlu kılmasıdır. Anthony Giddens da, *Modernliğin Sonuçları* adlı kitabında modernliği

tanımlarken bu ilişkiyi değerlendirir. Giddens, modernliği belirli bir zaman ve mekânla ilişkilendirerek şöyle tanımlar: “Modernlik, on yedinci yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder” (11). Giddens’in “modernlik” tanımı, modernliğin kimi toplumlar için bir gecikmişlik durumu doğurmasının nedenini de açıklar. Belli bir zaman diliminde, belli bir coğrafyada kendini gösteren bu toplumsal yaşam ve örgütlenme biçiminin bütün dünyayı etkisi altına alması, değişime tarihsel ve yapısal bakımdan hazırlıksız toplumları çelişkilere boğmuştur. Giddens’a göre, modernliğin sonucunda geleneksel toplumsal düzenlerden bütünüyle ayrılan yaşam biçimleri ortaya çıkmıştır. Hem küresel düzeyde yaygın olan, hem de günlük yaşamın en özel alanlarında dahi etkili olan bu değişiklikler geleneksel ile modern arasında derin uçurumlar yaratmıştır (14). Giddens, bu uçurumların kaynağını modern toplumsal kurumları geleneksel toplumsal düzenlerden ayıran süreksizliklerde bulur ve ona göre kent yalnızca yanıtıcı bir sürekliliğe sahiptir. Bunun nedeni ise modern kentsel yerleşimlerin, çoğunlukla, geleneksel kent alanından yayılarak genişliyormuş izlenimi uyandırmasıdır. Oysa o, “modern kentçiliği düzenleyen ilkeler”in varlığında söz eder (15-16). Giddens’in sözünü ettiği ilkeler, modern olma durumunun en temel özelliğine işaret eder. Bu ilkeler “düzenleyicidir”; çünkü modern yaşam bir “düzen” üzerine kurulur. Temizlik ve güvenilirlik, modern yaşam düzenini tanımlayan niteliklerdir. Bu nedenle, düzenle bağdaşmayan kirlilik ve tehlike ortadan kaldırılmalıdır. Mekânlar güven verici biçimde inşa edilmeli, insanlar başkalarının güvenini sarsacak biçimde hareket etmemelidir. Kısacası, “dört duvar” arasında sürdürülen yaşamlar sunar modernlik. “Dört duvar”ın dışında ise insanların birbirlerini rahatsız etmemek için takındıkları güven verici tavır egemendir. Modern insan, kalabalık caddelerde yürürken

karşısındakine kendi işinin peşinde olduğunu, ona karşı düşmanca bir niyet taşımadığını hissettirir. Giddens da kitabında, modern toplumsal yaşamdaki etkileşimin niteliğini ortaya koyarken bu durumu ele alır. Modern insanın “güven verici” tavrının karşılığı olarak Giddens, Erving Goffman’ın “uygar ilgisizlik” (83) kavramını kullanır. Ona göre, “yabancı” terimi modernliğin ortaya çıkışıyla beraber anlam değiştirmiştir. Modern öncesi kültürlerde, yerel topluluğun dışında kalan, bu yüzden de potansiyel olarak şüpheli görülen “bütünlüklü [bir] kişi”ye karşılık gelen yabancı, modern toplumlarda “bütünlüklü bir kişi” olarak kendini göstermez; çünkü artık “göreceli” ve “geçici” etkileşimler söz konusudur. Giddens, kentte yürüyen iki kişinin birbirlerinin yanından geçip gitmelerini örnek olarak verir. Ona göre, birbirlerini gördükleri halde birbirlerinin yanından geçip giden bu iki insanın tavrı “kayıtsızlık” değil, “kibar yabancılaşma”nın bir gösterimi olan “ilgisizlik”tir (83). “Uygar ilgisizlik, ‘fon müziği’ biçimindeki güvendir; seslerin gelişigüzel bir araya getirilmesinden değil, dikkatlice sınırlanmış ve denetim altına alınmış toplumsal ritimlerden oluşur” diyen Giddens, uygar ilgisizliğin bir güven mesajı olduğunu altını çizer (84). Giddens’in kalabalık içindeki modern insanla ilgili bu tespitinin sözü geçen insanın karşısındaki insan için de geçerli olması kaçınılmazdır; yani uygar ilgisizlik bir karşılıklılık temeline dayanır. İnsanın karşısındakine güven mesajı vermesi, aslında kendini güvende hissetme arzusuna bağlıdır. Diğer bir deyişle, mesaj vermek bir yanıt beklentisini de doğurur. Böylece kent, karşılıklı olarak zırhlarını kuşanmış insanların uygar ama soğuk iletişimine sahne olur. Elbette, dostluklar ve paylaşımlar da yaşanır kentte; fakat dar çevrelere özgü bu tür ilişkiler kentin kuşbakışı görüntüsünü yansıtmaz. Bununla beraber, kimi zamanlar sadece kalabalık caddelerde değil, dar çevrelerde, sözgelimi aynı evin içinde de yabancılaşma söz konusu olabilir.

Kent yaşamındaki uygar ama soğuk iletişim Cemil Kavukçu'nun öykülerinde birçok boyutuyla sergilenir. Kavukçu öyküleri, bir arkadaş grubuna egemen olan yabancılaşma duygusundan kişinin kendine yabancılaşmasına kadar modern yaşamın bireye dayattığı iletişim biçiminin sonuçlarını yansıtır. Yazarın *Dört Duvar Beş Pencere* kitabında yer alan “Çizgi İçi” öyküsü bu açıdan önemlidir; çünkü öykü, Giddens'in modern yaşamla birlikte yeni bir anlam kazanan “yabancı”ya ilişkin belirlemesini doğrular niteliktedir. Diğer bir deyişle, “Çizgi İçi” öyküsü aynı evin içinde, hatta arkadaşlar arasında da bir yabancılaşma hissinin egemen olabileceğini gösterir. Öyküde, bir gemi kaptanı olan anlatıcı uzun bir seferin ardından kente döner ve eski dostlarını ziyaret eder. Anlatıcı, bu dost ziyareti konusunda isteksizdir; çünkü dostlarıyla aylar önceki görüşmesinden memnun kalmamış, aralarındaki iletişimin doğallığını yitirdiğine inanmıştır. “Uzun zamandır susuyorduk oysa. Üç-beş sözcükle dönen yoksul ve verimsiz konular üzerinde konuşmaya çalışıyor, onu da beceremiyorduk” (115) der anlatıcı. Bu uzaklaşmaya karşın anlatıcı, dostlarını bir kez daha ziyaret etmeye karar verir ve arkadaşı Erkan'ı arar. Anlatıcının, telefonda karşısına çıkan bayanın “[k]im arıyordun?” sorusuna verdiği yanıt, okuru öykünün gerilimli atmosferinin içine çekiverir. Anlatıcı, kadına “[b]en arıyordum” (116) yanıtını vererek modern yaşamın araya başka araçlar ve kişiler sokan mesafeli iletişim biçimine tepki gösterir. Dostlarını ziyarete gittiğinde de yapmacık, soğuk, alaycı tavırlara tepkisini sürdürür öykü kişisi. Erkan'ın “yabancı gülüşü, ‘Ooo buyur buyur’ları”, Füsün'un “şakacı olmaya çalışan sesi” (117) onu rahatsız eder. Eve diğer konukların gelmesi ise öyküdeki gerilimi iyice yükseltir. Büyük bir coşkuyla ve kahkahalarla içeri giren insanların yüzlerindeki gülücükler birden bire solup gider. Bu durumun nedeni, “[i]çeride bir yabancı vardı” (118) cümlesiyle açıklanır. Anlatıcı, ironik bir dille yapmacık gülüşleri, bütün tanışmalardan sonra nasıl

“memnun” olduklarını ve tanıştığı kişilerin isimlerini hemen unutuşunu anlatır; öylesine bir “yabancılık” hissine kapılır ki Erkan’ı ve Füsün’u da öykünün bir yerinden sonra “ev sahibi erkek” ve “ev sahibi kadın” olarak adlandırır. İlişkilerdeki yüzeysellik, “maske gibi” bir yüz (124) ya da o yüzdeki bir “sirk hayvanı gülüşü” (120) gibi benzetmelerle de açığa çıkar. Uzayıp giden bir diyalogdan alınan aşağıdaki bölüm, ilişkilerdeki sığığın güzel bir örneğidir:

“Nasılsın Tülay?”

“Çok mersi canım.”

“Sen Tunç?”

“İyilik canım. . .”

“Yine kilo almışsın galiba.”

“Deme! Zimba gibiyim, iğne deliğinden geçerim.”

“Aldı şekerim, aldı. İçkiden. . .”

“Aerobike başlayın.”

Kahkahalar. Küçümseyici kahkahalar mı? Belki.

“Siz bana taş atıyorsunuz Füsün Hanım, ama üstat da fena değil.”

Yine kahkahalar. Üstat, yani o; ev sahibi erkek:

“Mutad toplantılar efendim. . . Vazife. . .”

Yine kahkahalar. (119)

Öyküde bu kahkahaların sahipleri, “Bay Bilmemkim”, “masada, soldan ikinci sandalyede oturan adam” (120) gibi yabancılık hissini daha da belirgin kılan sözlerle anılırken, anlatıcı, konuklar arasında yer alan Sema’nın adını bilir; çünkü Sema’yla kendisinin orada bulunma nedeninin bir benzerlik taşıdığını düşünür (120). Sema da anlatıcı gibi, konuşulanlardan sıkılıyor gibidir; çatalıyla, kadehiyle oynayıp durmaktadır. Fakat anlatıcı, kendisine yakın hissettiği bu insandan da gözlerini

kaçırır; öyle ki, birbirlerinin gözlerine baktıklarını birilerinin fark etmesi olasılığı ürkütür onu (118). Bu durum, anlatıcının “güven mesajı” verme kaygısından kaynaklanır. Öykü boyunca insanların birbirleriyle kurdukları “gizli” iletişim de modern yaşama özgüdür. Aynı ortamda bulunan bu insanların kimi kez kahkahaların bastırıldığı ikili konuşmalar, hatta fısıldaşmalar, kimi kez saniyelik bakışlarla sağladıkları “özel” ilişkiler öykü kişilerinin samimi olmadıklarının bir başka göstergesidir. Konuşmalardaki alaylar ve imâlar da samimiyetsizlikten kaynaklanır. Bu hareketli akşam, anlatıcıyı öylesine bunaltmıştır ki Erkan’la Füsun’un evinden ayrılırken, “[a]rtık sizi hiç aramayacağım” der ama onlar bu sözü duymaz bile (126). Bir kentteki bu “arkadaş” toplantısı, modern yaşamın birbirlerine yabancı insanların iletişiminden bir kesit sunar. Ancak öyküdeki ilişkilerin sığılığı, öykü kişilerinin hepsinin “sığ” insanlar olduğunu göstermez. Olayın geçtiği mekânın atmosferi o mekânda bulunan herkesi bir ölçüde etkilemiş, insanların benlikleri o atmosfer içinde bulanık hâle gelmiştir. Sıkıntı, bunalım, kaygı biçiminde kendini gösteren bulanıklaşma durumu, kişilerin zorunlu olarak o mekânda, yani “çizginin içinde” yer almalarından kaynaklanır. Oysa, çizginin dışında da bir yaşam olduğu, anlık görüntüler ya da çeşitli sözlerle anımsatılır. Örneğin anlatıcı, sıkıldığı bir anda pencereden “uzaktaki tepelere yığılmış, kıpır kıpır oynayan gecekondu ışıklarına” bakar (117). Okura “dört duvar” a ek olarak, çizginin dışına açılan “pencereler” in de olduğunu duyumsatır bu görüntü. Bir başka örnek, öyküde yapay tavırlarıyla öne çıkan Füsun’un bir kaptan olan anlatıcının denizlere açılma olanağına özenmesidir. Açık denizleri, insanın kendinden ve başkalarından kaçması için bir fırsat olarak değerlendirir Füsun (121). Füsun’un sözlerine yansıyan bu kaçış isteği modern insanın çelişkilerinin güzel bir örneğidir. Modern insan bir yandan “çizgi içi”

yaşamların bir parçası olmaktan kendini kurtaramaz, öte yandan da uzaklara kaçmak, çizginin dışındaki yaşamlara açılmak ister.

“Çizgi İçi” öyküsünde anlatıcının pencereden dışarı baktığı an gözüne ilişen gecekondu ışıkları, modern kent hayatından bir kesit yaşayan gemi kaptanı için çizginin dışında bir yaşamı imler. Peki dört duvarla çevrilmiş olmanın yarattığı karabasanı kaldıracak bir “pencere” olabilir mi o yaşam? Cemil Kavukçu’nun öykülerinde kentin yarattığı yabancılaşma ve sıkıntılardan kaçıp yeni yaşamlara açılan insanların aradıklarını bulamadıkları görülür; çünkü bu kez de kişinin bir şeylerden kurtulmak uğruna yarattığı “yapay” bir yaşam söz konusudur. Diğer bir deyişle, kişi eskiden bir parçası olduğu yaşama dönse de kendisi de dahil hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını fark eder. İnsanların duvarlar arasında bulunduğu pencereler “boşluğa” bakmaktadır.

Cemil Kavukçu’nun *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* kitabında “Boşluğa Bakan Pencere” başlığı altında yer alan “Kovan” adlı öyküde, içinde bulunduğu ortamdan sıkılıp “yalnız kalma hakkını” (67) kullanmak isteyen biri, karısını, evini ve yaşadığı kenti bir süre için terk ederek bir tatil kasabasına gider. Öykü kişinin yalnız kalmaya ihtiyacı vardır; çünkü “su alan teknesi dibe vur[muştur]” (67). Kavukçu’nun öykülerinde, denize açılmanın çizgi dışı bir yaşamla ilişkilendirilmesinin bir örneğidir bu benzetme. Öykü kişinin tekneyi kurtarmak için kentten kasabaya gidişi ise kentin insanı çevreleyen kurallarının, insanın benliğinden sürekli ödün vermesine sebep olmasından kaynaklanır. Oysa kaçış da öykü kişinin benliğindeki bulanıklıkları gidermeyecektir. Nitekim, yolculuğunun ilk aşamasında bindiği taksinin şoförü, taksinin aynasından, yağmurlu bir gecede bir yerlere kaçtığı belli olan bu yolcuya bakarken yolcu, taxi şoförünün kendisiyle ilgili düşünebileceklerini hayal eder. Sözelimi, taxi şoförünün “[n]ereye kaçarsan kaç

hemşerim (ya da kardeşim ya da abi), sen seni sırtında taşıdıktan sonra hiçbir menzile varamazsın” (69) dediğini düşünür. Öykü kişinin bu düşüncesi, kasabadaki yaşama uyum sağlayamayacağını farkında olduğunu gösterir. Sonuçta, kent yaşamının öykü kişisine verdiği bir kimlik vardır ve onun kendi yaşam alanı olmayan kasaba, ancak yapay bir mutluluk sunabilir. Bir anlamda, insanın toplumsal kimliğinin oluşmasında yaşam sürülen mekân önemli bir rol oynadığı için mekân değişikliği kimlik bunalımının aşılmasında çözüm değildir. Belki de mekân değişikliğinin kimlik bunalımının aşılmasında bir çözüm yolu sunmadığının farkında olduğu için, “Kovan”da kentten kaçan kişi de “kentli” kimliğinden sıyrılma niyeti taşımaz. Bir türlü anlaşılmanın bıkkınlığıyla kentten ayrılan öykü kişisi, gittiği ilçede bir sıcaklık arayışı içinde değildir; tanıdık yüzlerle dahi karşılaşmak istemez (73). Öykü kişinin asıl isteği, bunalımlarından ve karabasanlarından kurtulmak için yalnız kalmaktır. Peki öykü kişinin yalnız kalmak için kalabalıklar içindeki yalnızlıkların mekânı olan kentten daha sıcak ve yakın ilişkilere olanak tanıyan ilçeye gitmesi nasıl açıklanacaktır? Bu soru, Kavukçu’nun öykülerinde birçok yönüyle sergilendiğini söylediğimiz kent ve taşra yaşamına ilişkin iki temel noktaya ulaştırır bizi. Birincisi, kentlinin yalnızlığının insanın kendisiyle baş başa kalmasına izin vermeyen bir yalnızlık olmasıdır. “Kovan”daki öykü kişinin, ilçeye gittiğinde telefonun çalması karşısında, “[t]eknolojinin çirkin sesi, burada da buldun beni” (78) cümlesiyle tepki vermesi, kentin bireylere sunduğu yalnızlığın modern yaşamın teknoloji gibi unsurlarıyla çevrelenmiş bir yalnızlık olduğunu ortaya koyar. Kentli sürekli olarak başkalarıyla etkileşim içindedir ve bu etkileşim, çoğunlukla, kentin, maskelerini takmış, zırhlarını kuşanmış insanları arasında sürdüğü için kentlinin yalnızlığı, benlik ve kimlik bunalımının aşılmasına yardımcı olmaz. “Kovan”da teknolojinin çirkin sesinin öykü kişisini kentten kaçarak gittiği ilçede de bulması,

bizi kent ve taşra yaşamıyla ilgili ikinci bir noktaya, kent ve taşranın kesin sınırlarla birbirinden ayrılmış yaşam alanları olmadığı gerçeğine ulaştırır. “Kovan”daki kişinin gittiği ilçe, yazlık evlerin bulunduğu bir kasabadır ve sessizlik arayışı içindeki biri için uygun bir mekân olmasının nedeni, öykünün kış mevsiminde geçmesidir. Doğal ortamı bakımından bir kentten farklı olan ilçe, insanların yaşam biçimi açısından önemli farklılıklar göstermez. Bu nedenle, bütün kentlerdeki insanların modern kent yaşamı, bütün kasabalardaki insanların da taşra yaşamı sürdürdüğü düşünülmemelidir. “Kovan”, kent ve taşra arasındaki ince çizginin güzel bir örneğini sunar. Öykü kişisi, kent yaşamının yarattığı bunalımı bir kasaba sıcaklığında giderme amacını taşımaz; yolculuğunun başından itibaren, sırtında taşıdığı yükün, yani geçmişinin, alışkanlıklarının, kentteki kurulu düzeninin farkındadır. Öykü kişisi kasabada dinlenirken asıl sorunun kendisine dayatılan “düzenler” olduğunun bilincine varır. “Yaşamıma hiçbir düzen vermeyeceğim ve elimden geldiğince de düzenlerimi bozacağım. Eskiye silip atmadan yeni bir şey kuramam” (80) diyen bu kişinin, düzene tepkisine karşın “yeni bir şey kur[maktan]” söz etmesi, kurallarını kendisinin belirlediği bir düzen kurma arzusundan kaynaklanır. Gördüğü bir arı kovanı karşısında da öykü kişisinin kovanın içindeki “akıl almaz” düzenle (80) ilgilendiği, bu düzenin dilini çözmek istediği görülür. Ona göre, böylesine bir düzen kurmanın bir iletisi olmalıdır (81) ve kovan, arıların kendi çabalarıyla kurduğu bir düzendir (84). O ise başkalarının kurduğu düzenin kurallarına uymak zorundadır; sessizlik de kimseyle konuşmamak da ona huzur vermez. Öyle ki, ilçede geçirdiği ilk saatlerde telefonun sesinden rahatsız olan kişi, zaman geçtikçe buzdolabının sesini “dostça bir sesleniş, bir merhaba gibi” algılar (83). Öykü kişisi, hayatta asla kendi kurallarıyla yaşayamayacağını anlamış, düzenin yarattığı karabasanlar sonucu huzurunu iyiden iyiye yitirmiş ve arı kovanına tabancasıyla ateş ederek onu

darmadağın etmiştir. Öykü kişinin arıların yapabildiğini kendisinin yapamayacağını anlamasından kaynaklanan öfkesinin sonucudur bu. Kovana ateş etmesi sırasında sürekli telefonun çalması ise öykü kişinin yeni bir düzen arayışının ancak yapay sonuçlara ulaşabileceğini ortaya koyar.

“Kovan”da bir benlik bunalımı yaşayan kişi, kent hayatının kendisine dayattığı düzenin kent sınırları dışında da etkili olduğunu görmüş, yüzeysel ve yapmacık ilişkilerin yarattığı bunalımdan kurtulmak için bakışını yönelttiği pencerenin bir “boşluğa” açıldığını fark etmiştir. Kişinin bütün kaçışlarına karşın kendini içinde bulduğu boşluk, Stephen Frosh’un “benlik duygu[sunun] dayanaklarını yitiri[ş]” (41) diye adlandırdığı ruh hâline karşılık gelir. Frosh, “Toplumsal Bir Yaşantı Olarak Kimlik Bunalımı” başlıklı yazısında, dış dünyanın, özellikle de modern kent ortamının güzelliklerin yanı sıra tehditlere de kaynaklık ettiğini söyler. Frosh’a göre, bu tehditlerin en temel alanının kişisel ilişkiler olması, insanın, benlik duygusunun dayanaklarını yitirmesine sebep olur; çünkü kent ortamı, insanın acımasız gerçeklik karşısındaki dayanma gücünü sağlayan ilişkilerini kolaylıkla kaybetmesine de çeşitli zeminler hazırlar. Bu nedenle Frosh, “kişisel bütünlüğümüzü korumanın ‘mücadele etmek ve sevmek’ dışında bir yolu” kalmadığını düşünür (41). Kavukçu’nun öykü kişilerinin mücadele yerine kaçışı tercih etmeleri, kişisel bütünlüklerini bir türlü kuramamalarından kaynaklanır. Elbette bu, Kavukçu’nun bütün öykü kişilerinin kent yaşamından nefret ettiği anlamına gelmez. Aksine, küçük dünyalar kuran ve kendi yaşam alanlarını sevmeye çalışan insanları da yazar Kavukçu. Ancak onlar, bu mücadelede çok başarılı olamaz; kentin diğer insanlarıyla sokaklarda, *café*lerde kesişen yaşamlar, insanlıklarını sergilemelerine izin vermeyen mesafelerle ayrılır. Örneğin, *Dört Duvar Beş Pencere*’de yer alan “Arakesit” öyküsünde anlatıcı, köpeği Topik’le

birlikte sabah yürüyüşüne çıkar. Yolda karşılaştığı küçük bir kız çocuğuyla ve fırına ekmek almaya giden bir kapıcıyla selamlaşan anlatıcı, yaya kaldırımının üzerinde bir ekmek, bir margarin, bir poşet içinde taze sebzeler ve bir paket hazır çorba görür. Anlatıcı, orada bir olayın “yaşandığını” düşünür: “Bir kavga mı olmuştu? Bunları akşam yemeği için almış, evine dönen yıpranmış bir yürek ansızın, tam bu noktada mı durmuştu? Yoksa, babasının markete yolladığı bir çocuk bu torbayla koşarak evine dönerken sapık ruhlu birinin saldırısına mı uğramıştı?” (93). Anlatıcı, yolda gördüğü nesnelere karşısında öylesine tedirgin olur ki hemen eve dönmek ister. Olayı yaşayan insanların akşam yemeği yemediğini, geceyi uykusuz geçirdiğini, üstelik o insanlarla aynı sokakta yaşadığını düşündükçe anlatıcının üzüntüsü artar. Öyküde anlatıcı, hiç tanımadığı insanların acısını içinde hisseder, onlara yardımcı olmak ister ama çaresizdir; ağaçlarını, evlerini, dükkânlarını bildiği sokağa, yaşadığı mekâna yabancılaşır. İnsanların kendilerini yaşadıkları mekâna ait hissetmelerinin en önemli koşullarından birinin yakın kişisel ilişkiler kurmak olduğunu söyleyen Stephen Frosh’u doğrular nitelikte bir öyküdür “Arakesit”. Anlatıcı, sokakta gördüğü poşetin ve yere saçılan “nesnelere” bir “dili” olduğunu söyler (93). Anlatıcının, hiç tanımadığı insanların başına üzücü bir olayın geldiğini düşünerek tedirgin olması, etrafındaki insanlara sevgisinden kaynaklanır. Fakat o, sevmekle kalmamış, olayı anlamak ve gerekirse üzücü olayı yaşayan insanlara yardım etmek için nesnelere kime ait olduğunu araştırmıştır. Önce fırıncıya olaydan haberi olup olmadığını sorar. Fırıncı bir şey bilmemektedir. Fakat olay, anlatıcının zihnini öylesine kurcalar ki akşam saatlerinde fırına bir kez daha uğrar ve fırıncıya bir şey öğrenip öğrenmediğini sorar. Fırıncı, “[h]em sen niye dert ediyorsun ki” diye yanıtlar anlatıcıyı (94). Anlatıcı, gördüklerinin etkisiyle gece uyuyamaz ve bir poşetten etrafa saçılan nesnelere gördüğü sokağa bir kez daha gider. Oysa artık nesnelere de yok olmuştur;

anlatıcı, nesnelere görmeyen insanların o sokakta bir olay yaşandığından haberdar olmayacağını söyleyerek (96) modern insanın paylaşımdan uzak yaşantısından duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Bütün insancılığına, olayın üstüne gitmesine, yani mücadelesine ve sevgisine karşın, kendisini çaresiz ve yalnız hisseden anlatıcının yaşadığı mekâna yabancılaşması “[b]irden, insanın çok iyi bildiği bir sokakta bile kaybolabileceğini anladım” (96) sözleriyle açığa çıkar.

“Kovan”daki öykü kişinin boşluğa açılan penceresi ve “Arakesit”teki anlatıcının çaresizliği, bu insanların kişilik ve benlik kurma savaşımındaki yenilgilerinden kaynaklanır. Kimi kez bu tür yenilgiler, Frosh’un ifadesiyle “sağlıklı depresyonlar” (41) yaratır. Frosh’a göre, bu tür yenilgilerin yarattığı depresyonların “sağlıklı” olmasının nedeni, modern düzenin insanlara sunduğu yaşamın insanların kendilerine eziyet edildiğine ilişkin “fantezilerini” meşru kılmasıdır (41). Diğer bir deyişle, depresyonun sebebi sevgidir ve insani ilişkilerin zedelenmesine ortam hazırlayan modern düzende yaşayan her “sağlıklı” insanın bu tür bir depresyon geçirmesi beklenir. Cemil Kavukçu’nun *Yalnız Uyuyanlar İçin* adlı kitabında yer alan “Parantezler” öyküsü de bu açıdan değerlendirilebilir. Öyküde anlatıcı, aynadan gözlerinin ne kadar anlamsız olduğunu görür ve kendisini “Boşluklar İmparatoru” olarak adlandırır. Kentte yıllardır bıraktığı izleri silmeyi arzulayan anlatıcıya adres defterindeki adlar, telefon numaraları, kimliğindeki fotoğraf, hepsi “yabancı” gelir (89). Hayatını hep “parantezler” biçiminde yaşadığı için üzgündür anlatıcı; evini ve karısını da bir “parantez içinde” terk etmiştir. Oysa, depresyonunun asıl sebebi sevgidir; hayatını bir bütün olarak ve istediği gibi yaşamamanın acısını hisseder:

Parantezlerimin nasıl da çoğalıp bütün yaşamımı kapladığını hiç anlayamadım. Düş diye anımsadıklarım hep yarım kalan işlerim; raflarda kitaplarım, dolaplarda tozlu, hiç bitirilmemiş

“Anlatmalarım”. . . İçki bardaklarımdan başka her şeyim yarım. . .
Birşeyler tamamlanınca ben yok olacaktım sanki. Korktum biliyor
musun? Korktum. . . Yapayalnızım. . . Kimseler yok. . . Ama ben,
özellikle böyle yalnızken, bütün gökyüzünü, yeryüzünü ve insanları
hücrelerimde duyuyorum. (93)

Anlatıcının, yalnızken gökyüzünü, yeryüzünü ve insanları hücrelerinde
duyması depresyonunun, yalnız kalma isteğinin, duygu ve düşüncelerinin
derinliğinden ve insanlara sevgisinden kaynaklandığını gösterir. Bu kez, “alıştığı
boşluk”tan kurtulmak ister anlatıcı (95). Yıllardır yüzündeki “maske” nedeniyle (94)
doyasıya yaşamadığı sevgiyi artık çevresindekilerle paylaşmaya karar vermiştir.
Kaçışlarının, unutulmalarının (93) işareti olan “parantezler” için pişmanlık duyar. Oysa
anlatıcı, boşluğu benimseyene kadar da acı çekmiş, ama bu boşluğun yaşaması için
gerekli olduğunu düşünmüştür (95). Diğer bir deyişle, anlatıcı yaşamın zorluklarına
göğüs germek için seçtiği “kendi[n]i abartma” (95) yönteminin işe yaramadığının
farkına varmıştır. Anlatıcının depresyonunun nedeni, geçmişteki “sorumsuz ve
bencil” (94) yaşamından duyduğu pişmanlıktır; şimdi, aşkla bağlandığı karısının
karşısında maskesini çıkarmak, sürekli ertelediği sevgisini olduğu gibi sunmak ister.
Ne var ki, “her-şeye-çok-geç-kaldım” (91) diyen anlatıcı için sonuç yenilgidir:
“[S]onra / yeni bir parantez açma pahasına / balkondan atlıyorum” (96).

Yalnızca pencereler değil, balkonlar da boşluğa bakar Kavukçu’nun
öykülerinde. Öykü kişilerinin karşılaştığı son, yani kaçışın anlamsız bir boşlukla
sonuçlanması, mutlu olma olanaklarının onları mutsuz kılan ortamın kendisinde
bulunabileceğini imler. Bu durumda kaçışın yerini mücadele alır. Mücadelenin
temelinde ise bireyin kendi “tarzını” ortaya koyması yatar. Bireyin tarzı, “kimlik” ve
“benlik” sözcükleriyle açıklamaya çalıştığımız insanî varoluşun en basit düzlemidir.

Ancak kent ortamı, doğası gereği, herkesin kendi tarzını ortaya koymasına izin vermez. Kentin “yerel” olanı büyük ölçüde sindirmesine koşut olarak kent ortamındaki insanların kendilerine özgü nitelikleri silikleşir. Kavukçu’nun öykülerindeki kişilerin bunalımlarının temel nedeni de kendi tarzlarına sahip olmalarına karşın bunu özgürce sergileyememeleridir; çünkü kent ortamında güven içinde yaşamak için kentin kuralları kişisel tarzların önüne geçmelidir. Bu noktada bir soru belirir: Kentlinin tarzı onun yaşadığı ortamın değerlerinden ayrı düşünülebilir mi? Diğer bir deyişle, yaşadığı mekân insanın kimliğini kurmasında en önemli rollerden birini oynuyorsa, kent ortamında yaşayan insanların tarzının da kent düzenine birçok bakımdan koşut olması beklenmez mi? Bu sorunun yanıtı, başlangıçta da belirttiğimiz gibi, modernliğin her yerde aynı biçimde yaşanmayacağı, kimi toplumlarda kent ve taşranın iç içe olabileceği, kentlinin ve taşralının ise birbirinden keskin çizgilerle ayrılamayacağı gerçeğine dayanır. Kavukçu’nun öykülerinde büyük şehirlerle temsil edilen kent ortamı ile kasabaya karşılık gelen taşra, insanlar arasındaki ilişkiler bakımından açıkça ayırt edilebilir; ancak sözgelimi, çocukluğunu taşrada geçirmiş birinin kentte sürdürdüğü yaşamı söz konusu olduğunda onun kimliğinin her iki yaşam alanından da etkilendiği görülür. Taşrada, başka hiçbir yaşam alanını tanımadan geçirilen çocukluk ya da gençlik dönemi kentte geçirilen yılların ardından dönüşü olmayan bir “sıcaklık” hâlini alır. Bu nedenle, Kavukçu’nun öykülerinde kentteki ilişkilerin yüzeyselliğinden bunalan insanlar eski yaşam alanlarına, taşraya kaçar, ancak artık oraya da ait olmadıklarını fark ederler.

Kavukçu’nun 1998 yılında yayımlanan romanı *Dönüş*, öykülerdeki “dönüş” izleğinin daha iyi anlamlandırılmasına olanak tanır. Roman türünü öyküden ayıran en önemli özelliklerden biri, roman kişilerinin öykü kişilerine göre daha uzun süreli

serüvenlerinin izlenebilmesidir. Bu nedenle *Dönüş*, romanın baş kişisi Vedat'ın kentten taşraya gidişini, taşrada yaşadıklarını ve hissettiklerini ayrıntılı olarak görmemizi sağlar.

Dönüş, siyasi bir mücadelenin içinde benliği ve kimliğiyle de yüzleşen Vedat'ın yaşadığı sarsıntıların ardından bir dinginliğe kavuşabilmek için geçmişine dönüşünü konu alır. Vedat mücadelesini, aşkını, arkadaşlarını kentte bırakarak çocukluğunun ve gençliğinin mekânı olan kasabaya gitmiştir. Ne var ki, Vedat'ın kendisi gibi, kasabası da değişmiştir. Bu nedenle ilkin, kasabadaki değişiklikleri gözlemler. Kavaklıklar, ayçiçekleri, yoncalıklar, yerlerini apartmanlara, marketlere, oto galerilerine bırakmıştır. Değişiklikler rahatsız eder Vedat'ı, “[o]tobüsten inince içi titre[r]” (9). Değişikliklerden duyduğu rahatsızlık, çocukluğunu geçirdiği sokağa girerken hissettiği tedirginlikle de açığa çıkar: “Korktuğu gibi değildi, birkaç yeni yapının dışında sokak eski görünümünü koruyordu” (10). Sokağın eski görünümünü kaybetmiş olabileceği ihtimalinin Vedat'ı korkutması, geçmişini yıllar öncesinde bıraktığı gibi bulmak istediğini gösterir. Vedat o geçmişin kendisini yeniden yaşama döndürebilecek bir sıcaklık sunacağını düşünür (15). Oysa, romanın başında kasabaya ilişkin ilk gözlemleriyle içi titreyen Vedat, fazla değişmeyen sokağında da huzur bulamayacak, kentten kasabaya yolculuğu bir dönüş yolculuğuyla sonuçlanacaktır. Kavukçu'nun öykülerinde olduğu gibi romanında da kasabada aranan sıcaklığın bulunamayışı, mekânlardaki ve kişilerdeki değişikliklerle ilgilidir. Örneğin, Vedat çocukluk arkadaşı İlhami'yle karşılaşır. Bir zabıta olan İlhami'deki değişiklikler Vedat'ın bir kez daha içini titretir. “[İlhami'nin] ses tonu, üzerindeki giysiye uygundu[r]; yapay ve buyurgan”. Bir zamanların “bıçkın” delikanlısı üniforması içinde güvensiz bir duruşa sahiptir (17). Oysa Vedat, eskinin “haydutu” İlhami'yi bir “kahraman” gibi gördüğü günleri anımsar; “sıtır”, “pısırık”,

“muhallebi çocuğu” olmamak için palto giymediği, ceketinin yakalarını kaldırdığı, ellerini pantolonunun ceplerine soktuğu, bir “varoluş savaşı” verdiği günlerdir onlar (19). Vedat o günlerde kural, nizam dinlemeyen, okula kravatsız giden, armasız şapkalar takan, gecelerini kahvelerde, sinemalarda geçiren bir insanın nasıl “çürüdüğünü” gördükçe (28) ilçeye tıklıp kalmadığı için mutluluk duyar. İşte bu noktada, çürümenin sebebi olan baskılar devreye girer; çünkü İlhami de, ilçede kalan diğer arkadaşları da “bir baltaya sap olabilmek” için, “[b]aşlarını önlerine eğ[ip], ellerini göbeklerine bağlayıp boyun kırm[ak]” zorunda kalmışlardır (26). Çocukluk ve gençlik dönemlerinde haylazlıkları yüzünden temiz bahçelerin dışında tutulan insanlar, ya “serseri” olmayı sürdürüp bahçenin dışında yaşamayı göze alacak ya da başlarını öne eğip başka bir biçimde ezilmeyi kabul edecektir. Vedat ise ilçenin dar sınırlarının dışına çıkmış, okumuş, farklı yaşamları görme olanağını elde etmiştir. Orada kalması hâlinde İlhami gibi olabileceğini, coşkularının söneceğini, kasabaya bağlanıp kalmanın bir “cehennemi” yaşamak olduğunu düşünür (28). Ancak, orada yaşamış biri olarak, bunun sorumlusunun hiçbir biçimde kasabalı olmadığını söyler: “Herkesin haklı olduğu bir dünya burası” (47). Bir anlamda, cehenneme gitmek değil, cehennemde doğmak söz konusudur; yani koşullar verilidir ve onları değiştirmek taşralının gücü dahilinde değildir. Başka yaşam alanlarına açılanlar ise taşra koşullarının izlerinden kolay kolay kurtulamazlar. Vedat, sevgilisi Neslihan’la sahilde yürüdükleri bir günü anımsar. O gün ona şöyle demiştir: “Taşralılar için ne büyük acılarla dolu büyük kentler. Bizi hiçbir zaman sindiremezler, gerçek kentli arkadaşlar edinemeyiz. Nasıl giyinirsek, nasıl konuşursak, nasıl davranırsak davranalım biz hep büyük taşralıyız” (73). Vedat, bir insanın kimliğinin oluşmasında yaşadığı mekânların etkisine anlamlı bir örnek sunar. O, çocukluğunu ve gençliğini geçirdiği taşrada serseri arkadaşlarıyla geçen güzel günlerinin ardından kentte yeni

bir yaşamla tanışmış, siyasi mücadelesine, aşkına, dostluklarına sahne olan yeni mekân, kimliğinin kurulmasında temel bir rol oynamıştır. Bu nedenle, “kendini dinlemek”, yani çalkantılı bir dönemin insanı olarak bulandığını gördüğü benliğini bulmak için mekânların izini sürer. Mekânlar bir tarihi de taşır çünkü. Vedat bir dönem rahatlıkla sığıldığı kasabaya artık sığamayacağını anlamıştır. Vedat’ın “Çember daralıyor. Burada biraz daha kalırsam onlar gibi olacağım” (146) sözleri, onun artık kasabanın bir parçası olmadığını gösterir. Kavukçu’nun, merkeze insanı alan ve küçükten büyüğe insanı çevreleyen yaşam alanları biçiminde tanımladığımız mekânları insanlara eşit olanaklar sunmaz. Bu nedenle, taşra dar bir çemberdir; ancak “darlık” daha büyük halkaları görenlerin nitelemesidir. Bununla birlikte, geniş halkalarda yaşayan, fakat dar çemberlerin içine hiç girmeyen insanlar da vardır. Bu nedenle, değişen birçok şeyden sonra taşrada yaşamayı göze alamasa da Vedat, taşralıyı anlayan, tanıyan bir “kentli” olarak koşulların belirleyiciliğinin farkındadır. Vedat’ın, kasabada kalması hâlinde kendisinin de “çürüyeceğini” söylemesi, koşulların belirleyiciliğine duyduğu inancın en büyük kanıtıdır. O, Yakup’un Kahvesi’nde dinlenen müziklerin, yani, “yarımı belirsiz bir yaşamın ezgileri olan kara sesler”in de “derin” bir anlamı olduğunu düşünür:

Siz bunları bilmezsiniz, diyor Nesli’ye, Mustafa’ya ve başkalarına.

Günlük yaşamınız bu tür müziklerin çalındığı yerlerin çok dışındadır.

Bunlar, ağır ve uzun gecelerde insanın içine işler, yaşamla olan

bağlarını zayıflatır. Bunları dinleyenlerle birlikte olmadınız. Yalnızca

yoz müzik dediniz, o kadar. Ama o kadar değil, inanın, çok daha

korkunç. (131)

Vedat, “yerinde görmenin” bakışlarda yapacağı değişikliği vurgular bu sözleriyle. “Yerinde görmek”, etik ötekilik de dahil olmak üzere her türlü ötekiliğin yerel şartlardan soyutlanmadan değerlendirilmesini sağlar. Bu anlamda, Cemil Kavukçu’nun da roman ve öykü kişilerini “yerinde görerek” yazdığı söylenebilir. Bu noktada, yazarın onlardan biriymiş gibi yazdığı taşralılarını ele almak yararlı olacaktır.

Kavukçu’nun taşralılarının kendi tarzlarını ortaya koymakta başarılı oldukları gözlemlenir. Kentte “uygar ilgisizlik” tavrıyla korunabilen güven duygusu, yazarın taşralıları arasında sıcak ilişkilerle sağlanır. Modern yaşamın dayattığı düzen, terbiye, çalışkanlık ve temizliğin yerini, taşra öyküleri söz konusu olduğunda “delikanlılığın raconu” alır (Güler 7). Ancak bu noktada, “Giriş” bölümünde ortaya koyduğumuz bir belirlemeyi hatırlatmak yararlı olacaktır. Kavukçu’nun öykülerinde kent ve taşra kesin sınırlarla birbirinden ayrılmaz; bu nedenle, Kavukçu’nun taşralıları kentin ya da kasabanın kıyısında kalan insanlara karşılık gelir. Yazarın taşra öykülerinde de yukarıda sıraladığımız ahlâki değerlere sahip ve onları savunan kişiler vardır; ancak bu öykülerin merkezindeki insanlar, çoğunlukla, Mehmet Güler’in ifadesiyle “delikanlılığın raconu”nu benimseyen ve bu doğrultuda “ulu terbiye”yle alay eden kişilerdir. Onlar görgü kurallarına uymaz, üşüseler bile palto giymez, kravat takmazlar. İçlerinde iş olanakları olanlar vardır; ama buna karşın çalışmazlar. Evlilik, onlar için bir ayak bağıdır. Delikanlılık raconunun temeli, “vitesten atma” ilkesidir; çünkü bu ilke öykü kişilerinin kendi tarzlarını özgürce sergilemelerine olanak tanır.

“Vitesten atma”, *Uzak Noktalara Doğru*’da yer alan “Ormanın İçlerine Doğru” başlıklı öyküde Ercü’nün insanların bunalımdan kurtulması için önerdiği yöntemdir. Öyküde tıpkı “Parantezler” öyküsünde olduğu gibi aynadaki

görüntüsünü “Boşluklar İmparatoru” diye adlandıran (61), yaşamın anlamsızlığını ve kendisinin “ölmeye başladı[ğın]” (62) fark eden anlatıcının yaşadığı kentten ayrılıp ormanın içlerine doğru çıktığı yolculuk anlatılır. Yolculuğu sırasında Recep adlı sürücünün kamyonuna binen anlatıcı, Recep’in bir Volvo kamyonunda süren, kimi kez de işsiz geçen yaşamına nasıl katlandığının hikâyesini dinler. Recep, bir gün Yakup’un Kahvesi’nde, sıkıntılı bir biçimde düşünüp dururken Ercü’nün, köşede bir “peygamber” gibi oturduğunu görür. Ercü de şofördür ama, ne arabası vardır, ne işi, ne karısı, ne de kurulu bir düzeni. Hap, esrar ve içkiyle sürdürdüğü yaşama karşın dünyaları yaratmışçasına rahat görünür. Recep, Ercü’ye işin sırrını sorduğunda, Ercü “vitesten atacaksın” yanıtını verir. O günden sonra Recep, Ercü’nün yöntemini, onun kadar başarılı olmasa da, uygular. Recep’in anlattığı bu hikâye, anlatıcıyı derinden etkiler ve anlatıcı, vitesten atmanın anlamı üzerine düşünmeye başlar: “Ne demekti bu? Düşük vitesle inilen bir yokuşta birden boşlamak mı? O zaman ne olur, dişlilerin denetiminden çıkmış bir mekanizma kendi başına buyruk olur, araç sürekli hız kazanır ve sen artık hiçbir şey yapamaz duruma gelirsin” (65). Denetimden kurtulmak, çeşitli mekanizmaların işleyişinin bir parçası olmaktan sıyrılıp özgürleşmektir “vitesten atmak”. Anlatıcının “kendi sistemlerinin güneşi olup”, yaşamı “yörüngelerine oturt[anların]” aksine, “yaşamın bir başka yüzünü” araması (73), Cemil Kavukçu öykücülüğü açısından büyük önem taşır. Kavukçu, öyküleriyle, kendi sistemlerinin güneşi olan insanlara, o sistemin dışında kalan yaşamlar olduğunu gösterir. “[P]alas pandiras” içine düştükleri dünyada “iyice zil kal[an]”, “sakata gelmemek” için “piyizlenerek” yaşayan, “kelle” olup kendilerine yapılan “keleğe kafayı tak[mayanların]” öykülerini yazar (“Küçük İşler” 108, 110, 111; “Demokor” 51, 53; “Parakete” 70). Bu insanların adları ve lâkapları, yaşamın başka bir yüzünde olduklarını hissettirir okuyucuya. Ayı Nuri, Dingil, Eran (adı

Erhan'dır ama "h" harfini aralarında yutmuşlardır), Gop Gop Nuri, Katana Muharrem, kazma gibi bir dişi olan tek gözlü kalaycı Haydar Baba, Kıvırcık Selahattin, Koyuncu Salih, Kuzu, Sıçan Ahmet, Sıkıntı Vedat, sırtınca tilkiye benzeyen Hayri, Peçeteci Recep, Pırasa bıyıklı dev Alibo, Telsiz Ruhi, Vız ve Yıkıntı Seyfi, Kavukçu'nun öykü kişilerinden bazılarıdır. Kimilerine göre, "bir baltaya sap olamamış", "içki mezesi şarlatan[ları]" olan bu insanlar, birbirlerini "üstün bir yetenek", "son peygamber" gibi sözlerle tanımlarlar ("Raci'ye Selâm" 15). Mehmet Güler'in, *Dört Duvar Beş Pencere*'deki öyküler için yaptığı, "Bu itilmiş, kakılmış takımın bağlı olduğu alt kültür, bir üst kültür olan öykü dilinin içinde varsıllaşarak kendini var ediyor" (7) tespiti, Kavukçu'nun diğer kitaplarındaki taşra öyküleri için de geçerlidir. Güler, "alt kültür" ve "üst kültür" terimlerini kullanarak bir kültürel tabakalaşmaya işaret eder. Bu noktada, çalışmamızın "Giriş" bölümünde ortaya koyduğumuz bir ilişkiyi hatırlatmak yararlı olacaktır: Kısa öykü, yazılı kültürün üst basamaklarından biridir; çünkü kısa öykünün gizleri okuru da üretim sürecine davet eder. Diğer bir deyişle, kısa öykünün okuru da tıpkı yazarı gibi belli ölçüde bir entelektüel birikime sahip olmalıdır. Semih Gümüş, "Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü" başlıklı yazısında "[b]ir sonucu imlemesi ya da saptaması beklenmeyen bir tür" olan kısa öykünün okurunun da öyküden bir son, çözüm ya da bildiri beklemediğini söyler (22). Gümüş, "Öykünün Dünyası ve Eleştirisi" başlıklı yazısında da öykünün "alımlama sürecinde" okurun oynadığı önemli rolü şöyle değerlendirir:

Öykünün alımlama süreci boyunca okurun bilişsel yetilerini daha üst düzeye çıkarması; entelektüel birikimi daha çok gereksinmesi; soyutlama edimini daha çok içselleştirmiş olması; metnin susku noktalarını ve yeniden üretilebilir anlamlarını algılamaya açabilmesi, ucu açık öykü metninin anlamlarını çoğaltabilmesi, ama bu alımlama

etkinliğini doğru saptamalarla varsıllaştırabilmesi, dolguyu kendisinin tamamlaması gerekir. . . (43)

Öyleyse, kısa öyküyü bir “üst kültür” türü olarak tanımlarken, “kültür”ü, yorumlama ve eleştirme yeteneklerinin gelişimine olanak tanıyan bilgi ya da deneyime sahip olmak anlamında kullandığımız belirtilmelidir. Kısa öykü yazarı, okuruna farklı katmanlarda okuma olanağı sunabilir; ancak okur, kısa öykünün gizlerini çözebildiği ölçüde okuma zevkine ulaşacaktır. Bu nedenle, çoğunlukla belli bir bilgi ya da deneyime sahip olan “üst kültür” insanına hitap eden öyküde “alt kültür”ün varoluşunu sergilemenin ayrıcalıklı bir önemi vardır. Okurların büyük bir çoğunluğunun yabancı olduğu bir dünya yazar tarafından okura sunulur. Yazarın başarısı ise öykülerinde yarattığı atmosfere bağlıdır. Cemil Kavukçu’nun önemi bu noktada daha da belirginleşir. Kavukçu’nun, mekânların betimlenmesi, öykü kişilerinin görüntülerinin, kişilik özelliklerinin ve düşlerinin aktarılması, dilin, özellikle de argonun kullanılmasındaki başarısı, okura öykü kişileri arasındaki iletişimi, kişilerin niyetleriyle eylemleri arasındaki farkları ve daha da önemlisi onları “vitesten atmaya”, “delikanlılığın raconu”nu benimsemeye iten nedenleri gösterir. Diğer bir deyişle, Kavukçu, bir şey söylemeden ama öykü kişilerini “konuşturarak” ve “yaşatarak” hayatın farklı bir yüzünü sergiler. Bu noktada, Kavukçu öykücülüğü açısından büyük önem taşıyan, iyinin ve kötünün tarihsel değerler olduğu ve toplumsal koşullarla belirlendiği inancı devreye girer.

İyinin ve kötünün tarihsel değerler olduğu inancı, insanların eylemlerinin o eylemleri doğuran koşullardan ayrı düşünülemezliği görüşünü temel alır. Bu görüş ise herkesin içinde bulunduğu konumdan, bir insanın eyleminin “iyi” ve “kötü” olduğuna dair yargılarda bulunmasının önüne geçer. İçinde bulunulan konum, yaşamın farklı yüzlerini görmeye fırsat verecek bir görüş alanından yoksun olabilir

ve topluma böyle bir konumdan bakmak, eylemleri “yerinde görerek” değil de belli bir konumdan görüldüğü kadarıyla değerlendirme sonucunu doğurur. Eylemleri “yerinde görmek” ise bize “serseri”, “ayyaş”, “hırsız”, “küfürbaz”, kısacası belli bir konumdan bakıldığında “hiç kuşkusuz ahlâksız” diye nitelendirilen insanların da kendilerine ait bir dünyaları olduğunu ve bu insanların eylemlerinin onları olumsuzluklara iten koşullarla birlikte değerlendirilmesi gerektiğini gösterecektir. Anthony Giddens, insanların eylemleriyle o eylemlerin nedenleri arasındaki ilişkiye “düşünümsellik” adını verir ve şu belirlemede bulunur: “Düşünümsellik temel bir anlamda tüm insan eylemlerinin tanımlayıcı bir karakteristiğini oluşturur. Tüm insanlar, rutin olarak, yaptıkları şeyin nedenleriyle onu yapmanın ayrılmaz bir parçasını oluşturacak biçimde ‘bağlantılı kalırlar’” (41). Giddens, modernlikle ilgili düşünümselliğin ise bu temel anlamla doğrudan ilişkili olmadığını söyler. Ona göre, geleneksel kültürlerin geçmişe bağlılığı önceki kuşakların deneyimlerine verilen değerden kaynaklanır; bu nedenle de bu toplumlarda düşünümsellik, çoğunlukla, geleneğin yeniden yorumlanması anlamına gelir. Giddens, modernliğin düşünümselliğinin ise toplumsal uygulamaların yeni bilgiler ışığında sürekli olarak yenilenmesi ve düzeltilmesi temeline dayandığını söyler (41-43). İşte Giddens’ın “modernliğin düşünümselliği” diye adlandırdığı ilerlemeci görüşün zorunlu olarak belirlediği “geri” ve “ileri” kategorileri, insanların eylemleri için de “iyi” ve “kötü” sıfatlarına bürünerek kullanılabilir. Bu durumun sonucu, temiz, düzenli ve güvenli yaşam alanlarının korunması için “kötülerin” temizlenmesi, düzenlenmesi ve güvenli hâle getirilmesi çabalarının ortaya çıkmasıdır. Oysa asıl sorun, “kötü” diye nitelenen insanlarda değil, onları olumsuz sıfatlarla anılma durumuyla karşı karşıya bırakan koşullardadır. Modernliğin geride kalanları “uygarlaştırmak” amacıyla bir “proje” olarak sunulması söz konusu olabilir; fakat bu tür projelerin geride kalanları var eden

temeller üzerinde uygulanması o insanları yaralamaktadır. Diğer bir deyişle, bireyleri modernlik karşısında küçülten ve çaresiz bırakan neden, doğal yaşam alanlarından koparılmaya çalışılmalarıdır. Cemil Kavukçu ise öykülerinde bir değerlendirme yapmadan, yaşamın birçok “modern” insan için yabancı sayılabilecek bir yüzünü, modern düzeni tehdit ettiği düşünülen insanları “yerinde gören” bir gözle yazmıştır.

Kavukçu’nun bilinen sokaklarda kaybolan kentlileri, çıkış yolu olarak gördükleri pencerelerin boşluğa baktığını fark ederken, taşralıları kolları, kanatları kırıldığı için mutsuzdur. Diğer bir deyişle, “serseri takımının” üyelerinin kendi yaşam alanlarında sağladıkları mutluluk ve özgürlük, temizlik operasyonlarına dahil edilmeleriyle birlikte sona erer. Örneğin, yazarın *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* adlı kitabının “Kanatsız Kuşlar” bölümünde yer alan “Cezam Bitiyor Ceza” öyküsünde anlatıcının annesi, çocuğunun “hayoşlarla” arkadaşlık etmesini istemez (27) ve ona göre, anlatıcının amcası da bir hayoştur; çünkü o, “hayta hayta sokaklarda, kırlarda dolaşmış, itle, kopukla düşüp kalkmış, içki içmiş” (27), hiç çalışmayarak, evlenmeyerek, hayatı uzaktan uzağa seyretmiştir. Anlatıcının annesi, bu insanları “seyirci” sözcüğüyle tanımlar (28). Oysa onlar, kendi yaşam alanlarının tam ortasındadırlar, kendilerine başka yaşam biçimlerinin dayatılması karşısında ise bir seyirci gibi kenara çekilirler. Anlatıcının amcasının kendi yaşam alanında gördüğü saygı, yaşamını uzaktan uzağa seyretmediğinin kanıtıdır. Anlatıcı büyüdüğünde, söze “[b]enim büyük amcam var ya” diye başlar ve sözün devamını amcanın arkadaşları getirir:

Aaa, diyorlar, kimi elini saygıyla göğsüne bastırıyor kimi de, ‘işte orada duracaksın’ anlamında ileri doğru uzatıyor; büyük adamdı. Her şeyden önce sanatçıydı. O, insanın içine işleyen sesiyle bir şarkı

söylerdi (arada mevlüt okurdu, arada Kur'an), benim diyen şarkıcıya taş çıkartırdı. Konuşmayı sevmezdi, konuşunca da iyi konuşurdu. Derin adamdı. Ama pis içerdi. Kimseye zararı yoktu ha, yanlış anlama, bütün derdi kendinleydi. Bazen şiirler okurdu. Ne kalın kafalı adamlarız ki, bir kelimesini bile hatırlamıyoruz. Ulan hayvan, al bir kalem yaz işte, değil mi? O anda aklına geliyor herifin, döktürüyor. Beş dakika sonra sor, o da tek kelimesini söyleyemiyor.

(28)

Anlatıcının amcasının, arkadaşları arasında “büyük adam” olarak anılması, sanatçı ruhu taşıdığına inanılması, onun kendine ait bir dünyası olduğunu gösterir. Onu biraz olsun özgürleştiren, belki de yaşamın acımasız, dışlayıcı tarafına karşı geliştirdiği bir direnç biçimi olan şiirleri, şarkıları, yine de yaşamını bir “ceza” gibi sürdürmesine engel olmaz; çünkü o ve arkadaşları, “yanlış bir yerde olduğumuzu düşünüyoruz da ‘doğru’ denen yere asla varamayacağımızı biliyoruz” (31) diyen insanlardır. İşte, yaşamın kıyısına itilen öykü kişileri, kendilerine “doğru” bir yerin gösterilmesiyle yaralanır, kendi yaşam alanlarında da “kanatsız kuşlar” hâline gelir ve özgürlüklerini yitirirler. Onların “doğru denen yere” asla varamayacaklarını düşünmeleri o yerin düzenini de alaya almalarına, “düzenin” yerine kendi “düzeneklerini” kurmalarına sebep olur. Sözgelimi, “Cezam Bitiyor Ceza”da anlatıcının amcası, ölümünün iyice yaklaştığı günlerde kravat takmaya başlar. Amcanın kravat takmasının sebebi ise efendi görünmek değil, içkiden titreyen ellerini kravatın yardımıyla kullanılabilir hâle getirmektir; içkinin bir yudumunu bile ziyan etmeden ağzına götürmesini sağlayan bir “düzenektir” bu (29). Düzenle düzeneğin yer değiştirmesinin bir başka örneği, yazarın *Pazar Güneşi* kitabında yer alan “Demokor” adlı öyküde bulunabilir. Sürekli giydiği paltosu, uzun saçı ve

sakalıyla mahallenin eğlencesi hâline gelen gizemli adamın, kendisine ısınması için verilen yeni bir paltoyu giyerek değil de onu yakarak ısınması (54) düzene karşı kişisel bir tarzın ortaya konmasıdır. Aynı kitapta yer alan “Sarı” öyküsünün kahramanı ise düzene karşı bir düşe sahiptir. O, kent meydanındaki saat kulesine çıkıp saatin ayarını bozmayı düşler hep (36). Duruşları, oturuşları, içtikleri sigara ve şarabın markası, hayatı ve kendilerini tiye almaları, bir varoluş biçimidir onlar için. Örneğin “Raci’ye Selâm” öyküsündeki Raci, ne zaman motosikletine binse kamburunu çıkarır, boynu görünmez olur ve yüzü kavgaya hazırdır. “Bu, onun tarzı[dır], motosiklet sürüyorsa başka türlü olması mümkün değil[dir]” (9). Sigaraları Birinci, şarapları Güzel Marmara ya da Çubuk’tur. Onlar için diploma “siktirname” (“Yosun Tuttu Gözlerim” 27), para “kış silmeye bile değmeyecek boktan kâğıt parça[sıdır]” (“Dört Duvar Beş Pencere” 30) ama sözgelimi, Austin marka bir kamyonun kaputlarına takılan armalar birer “şeref madalyası” gibidir (“Cemse Ölüyor” 46).

Kavukçu’nun taşralıları için şeref, her şeyden önce kendi tarzlarına, yaşam biçimlerine saygıyı ifade eder. Bu nedenle onlar, kirlenen çevreye, sanayileşmenin ve teknolojinin yaşam biçimlerine yaptığı müdahalelere, iletişimsizliğe, dostlukları yaratan değerlerin tükenip gitmesine tepki gösterirler. Örneğin, *Uzak Noktalara Doğru* kitabında yer alan “Cemse Ölüyor” öyküsünde, gördüğü bir düş üzerine, Azrail’in canını almak istediğine inanıp evine kapanan Cemse’nin asıl derdinin yitip giden değerler olduğu anlaşılır. Cemse, cenaze töreni için yapılacak hazırlıkları yazdığı defteri Raci’ye verir. Cemse’nin ölümüne tanık olmasını istediği kişiler de, ölümü için seçtiği yer de onun tepkilerini yansıtır. Kendi tarzlarına saygılı olanlar, dostluğa, arkadaşlığa verdiği değeri yitirmeyenler, Austin marka kamyonu saygısını koruyanlar katılacaktır Cemse’nin ölüm törenine. Yer ise bozulmamış, kirlenmemiş,

etrafında inşaatlar yükselmemiş mekânlar arasından seçilecektir. Oturdıkları yerden yol görünmemelidir; çünkü “beklenmedik bir otomobil, hızla ve saygısızca yolu tozularak, hem de müzik sesi sonuna kadar açılmış olarak geçebilir. O zaman da ‘zaman’ bombok olur” (49). Cemse’nin zamana ayak uyduramaması, ilerleyen zamanla beraber önemseydiği değerlerin de yitip gitmesinden kaynaklanır. Anlatıcı, “[Cemse], değişen, kabuk değiştiren, değişirken de yozlaşıp çirkinleşen bir dünyaya, iletişimsizliğe tepki gösteriyor” (46) der. O, eski değerlerin bozulmasına dayanamadığı için eve kapanarak, bir anlamda, değişimi yaratan zamanı durdurmaya çalışmıştır. Oysa Cemse yalnızca kendi değişimine engel olabilmıştır; dışarıda ise ne onun makam arabası olarak seçtiği “FK minibüs” kalmıştır, ne de ölümüne tanık olacakları taşımasını istediği kamyonlar (53). Değişime gözlerini kapayan Cemse gibi öykü kişileri çocukluklarının, gençliklerinin o doğal ve temiz ortamını özlemle anarlar. ““Yosun Tuttu Gözlerim”” öyküsünde anlatıcı ve arkadaşı oturdukları bir tepeden çocukluklarını geçirdikleri kasabayı izlerler. Anlatıcı, kasabadaki değişimin kendisine hüznü verdiğini söyler: “Şu kente bak, diyorum gözlerimi düellodaki bir kovboy gibi kısarak. Şu fabrika bacalarına, şu yüksek yapılara, organize sanayinin kuşattığı şu yerlere bak! Buraları bir zamanlar bize can vermiş, çocukluğumuza, ilk gençliğimize tanıklık etmiş yer mi? Bir bak!” (22). Anlatıcının arkadaşı ise değişenin yalnızca kasaba olmadığını, kendilerinin de değiştiğini düşünür (22). Kavukçu’nun taşralıları tam da bu noktada, değişimin kendilerini de etkilemesi noktasında yaralanır. “Dereler kirlenirken uyanmalıydık; sıra bize geliyordu” diyen Rıfat bu yaralanmanın güzel bir örneğini sunar (“Adı Yok” 98). Yazarın *Gemiler de Ağlarmış* kitabındaki “Adı Yok” başlıklı öyküde, gençlik günlerini düşünen Rıfat, organize sanayi sitesindeki fabrikanın bacasından çıkan dumanın “canım” kasabalarını örtmesinin onları ne kadar hüznlendirdiğini anımsar. “Can çekişen”

dereler için üzülen gençlerden biri şöyle demiştir: “Biz de böyle bir derede yaşıyoruz, burada kalırsak ölürüz” (96-97). Gençlerin “canları” kadar sevdiği kasabalarında ölme korkusu taşımaları, o kasabanın onları “var eden” ortamını yitirme tehlikesinden kaynaklanır. Kasabaları, onu kuşatan dev sanayi sitesiyle, boşlukları dolduran yüksek binalarla, üzerini örten siyah bir duman kütleleriyle artık bir değişim sürecine girmiştir. Bu süreç ise insanların yaşadıkları mekânlardan büyük ölçüde etkilenmesinin sonucu olarak orada yaşayanları da bu değişim atmosferine sokmuştur. Modernlik, toplumsal bir yaşam biçimini de örgütlediği için değişim yalnızca binalarla, fabrikalarla sınırlı kalmayacaktır. “Adı Yok” öyküsündeki gençler için ölüm, var oluş nedenlerini yitirmek, toplumda “adı olmayan” insanlar olarak yaşamaktır.

Cemil Kavukçu’nun taşralıları kimi ortamlarda “serseri, ayyaş, hırsız” nitelendirmeleriyle yaşayıp, adlarını yitirseler de birbirleri için ise birer kahraman olmayı sürdürürler; biri “şair ruhlu”dur (“Dört Duvar Beş Pencere” 34), diğeri “roman gibi bir gülüşe” sahiptir (32). Zaman zaman karşılaştığımız aşağılayıcı lâkaplar da onların hayatı ve kendilerini tiye almalarıyla ilişkilidir. *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak*’ta yer alan “O Güzel Günler” öyküsündeki Sıçan Ahmet, bu durumun güzel bir örneğini sunar. Çocuklar, tıpkı bir sıçana benzeyen ve hırsızlığıyla da meşhur olan Sıçan Ahmet’i aralarına almak istemezler, ama onu bütünüyle de dışlayamazlar. Sıkıntı Vedat en önde gider, “hem de önünde kokarca gibi kokan ve bağıra bağıra şarkı söyleyen Sıçan’ı taşıyarak” (20). Sonuçta herkes mutludur, öykü de “o güzel günler”in öyküsüdür.

Sıçan Ahmet’in bir sıçana benzemesi, grotesk öğenin Kavukçu öykücülüğünün en belirgin özelliklerinden biri olduğunu öne süren Sevinç Özer için bir kanıttır. Özer, “Ulusal Karakterin Belirlenmesi Üzerine Öyküler: Cemil Kavukçu

Taşrası” başlıklı yazısında, Kavukçu’nun öykülerinin “terörize edilmiş” bir çocukluğun bıraktığı izleri yansıttığını düşünür. Özer’e göre, Kavukçu “grotesk ve fantezi”den yararlanarak, “bir türlü çağdaşlaşamayan” Türkiye’nin sancılarını ortaya koyar. Sıçan Ahmet örneğinde olduğu gibi baskılar sonucu hayvansı görüntüler kazanan insanlar, Sevinç Özer’in gözünde, toplumun geleceğini tehdit eden unsurlardır. Bu noktada, Özer’e yöneltilmesi gereken soru, öykünün neden “o güzel günler”in öyküsü olduğudur. Kavukçu’nun öykülerinde grotesk ve fantastik öğeler yer alabilir; ancak, yazarın hiçbir öyküsünde taşra kültürüne duyulan bir “öfke ve sevgisizlik”ten (106) söz edilemez. Elbette, “taşraya sığamama” olgusu Kavukçu’nun öykülerinde gözlemlenir. Yazar, kendi çocukluğundan söz ederken de yaşadığı kasabayı çok sevmesine karşın, başka yerlerde başka yaşamlar düşlediğini söyler ve ekler: “O ortamda yitip giden arkadaşlarım olduğu gibi, oraya sığmayanlar da vardı” (“Ben Yaşamadığım, Duyumsamadığım Şeyleri Yazamıyorum” 69). Kavukçu gerek bu sözleriyle, gerekse öyküleriyle taşrada yaşamın kısıtlı olanaklarla sürdüğünü gösterir. Ancak yazar, öykü kişilerinin eylemlerini o eylemleri doğuran koşullarla birlikte sunar okuyucuya. Böylece, iyinin ve kötünün tarihselliği belirleyici olur Kavukçu öykücülüğünde. Özer ise Cemil Kavukçu’nun öyküleriyle ilgili olarak şöyle der:

Gerçekten de Cemil Kavukçu öyküsünü okumak bir resmin önünde çarpılmak, durup kalmak gibi bir şey. O resim insanın kafasını duygu ve düşüncelerle dolduruyor: resimdeki hüznü çocuğu korumak, ruhundaki yaraları onarmak, yanlış iklimde ve toprakta boy gösteren nadide bir çiçeği, doğru bir yaşam alanına aktarma isteği uyanıyor içinizde. (96)

Özer, “bir türlü çağdaşlaşamayan” Türkiye’yi çağdaştırmanın yolunun taşralıyı değiştirmekten geçtiğini düşünür. Oysa nadide bir çiçek yanlıı iklim ve toprakta yetişmez. “Türk taşrasının siyasal ve toplumsal anlamda geleceğimizi nasıl yok ettiğini Cemil Kavukçu kadar açık bir biçimde gören ve radikal bir biçimde eleştiren az sayıda yazarımız vardır” (106) diyen Özer’e Kavukçu’nun “serserilik” mesaileri sırasında ansızın karşlarına çıkan bir kediyi ezmek için elektrik direğine çarpan insanları hatırlatılmalıdır (“Raci’ye Selâm” 14). “Serseri, ayyaş, hırsız, küfürbaz” sözcükleri dahi onlara “uygar” insan konumundan yakıştırılan sıfatlardır. Oysa Kavukçu, okuyucuya onları en iyi onların içinden insanların anlayabileceğini hissettirir. Örneğın, “Dört Duvar Beş Pencere” öyküsünde “Tabut” adlı meyhane için oranın şair ruhlu müdavimi, “Bu öyle bir tabut ki. . .” der ve susar; çünkü bu şiirsel cümlenin sonunun nasıl geleceğini orada yaşayanlar zaten bilecektir. Meyhanenin sahibi Tahsin, “Tabut dediğın ölünün son defa yattığı, insan yapısı tahtadan bir yataktır. Burada ise ne ölü var ne de yatan. Burası ölüme kafa tutar” (28) der. Tabut, “kaybedenlerin dergâhı”dır (29) ama, “ufaktan bir aile ortamı” (41) vardır orada. Tahsin, Tabut’un patronudur; fakat “patron” sözcüğünü sevmediğı için ona “bando şefi” (29) denir. Her an hizmet veren bir “müessese”nin (30) şefidir o. Modern yaşamın insanları “hizaya sokma” amaçlı müesseselerinin aksine, “sapına kadar delikanlı[ların]” (31) birbirlerini ağırladıkları bir mekândır Tabut. Tahsin’in köpeğı Korsan’la ilişkisi Tabut’taki sıcak iletişimin bir örneğidir. Tahsin’in arkadaşı Ağır Abi, Korsan’ın kuyruksuz olmasının nedenini soranlara “beş-altı sene kadar önce” deyip öyküyü anlatmaya başlar:

[Y]ine kahvedeyiz, sokakta bir köpek gördük. Yerde acı içinde kıvrıyor, ayaklarıyla havayı tekmeleye tekmeleye debeleniyordu. Tahsin hemen fırladı, kahvecinin odun ufalamakta kullandığı nacağı

kaptığı gibi sokağa çıktı. Arkasından da ben tabii. Bir vuruşta köpeğin kuyruğunu kesip attı. O acıyı duyacak durumda değildi hayvan, canıyla uğraşıyordu. Kan aktıkça kendine geldi, debelenmesi yavaşladı. “Puştlar,” dedi Tahsin, “zehirlemişler hayvanı.” “Kurtulur mu?” dedim. “İnşallah,” dedi. Kurtuldu. . . Bir daha da ayrılmadılar. Çünkü, ne kadar farklı türden iki canlı olsalar da yazgıları bir noktada keşişiyordu. Kendini düşünmez, onu düşünürdü; hem de en zor günlerinde. . . (32-33)

Bir yandan tükenişin ve dışlanmışlığın, öte yandan varoluşun ve dostlukların, yani insanı sınırlayan, boğan dört duvara karşın özgürleştiren, yaratıcılığı geliştiren beş pencerenin öyküsüdür “Dört Duvar Beş Pencere”. “Artık hiçbir şarkı beni söylemiyor” (34) diyen Tahsin’e onu söyleyen şarkıların da olduğunu, onun insanlığını yazarak kanıtlar Kavukçu.

Tabut’ta, Yakup’un Kahvesi’nde, Hamza’nın Yeri’nde, Niyazi’nin Sineması’nda, karşılıksız aşklar mezarlığı olan Kavaklaraltı Parkı’nda öyle dostluklar yaşanır ki “uzak noktalara doğru” çıkılan tek kişilik yolculuklardan geri dönülür. “Dönüş”, taşralı için daha hedefe varmadan gerçekleşir; çünkü tek başına yolculuklara çıkarak kendini dinlemek isteyen kentlinin aksine taşralının hayalleri dahi tek kişilik değildir. “Bu yolculukta yarım kalan birşeyler var; neden tek başına gidiyor, neden onlar da yok!” (31) haykırışı, “Yosun Tuttu Gözlerim” öyküsünde Doni Ramazan’ın uzak noktalara açılma düşlerini arkadaşlarının paylaşmamasının yarattığı eksiklik hissinden kaynaklanır. Sonunda, yolculuktan vazgeçer Doni, gemisi saydığı Kavaklaraltı’ndan her yere gidebildiğini görmüştür çünkü (36). Kavukçu’nun öykülerinde “kendi gemilerine” sahip olan herkes düşleriyle, kendilerine kurdukları dünyalarla mutlu, o gemilerin yüzmesini engelleyen ya da

karaya oturmasına sebep olan müdahalelerle mutsuz olur. “Gemiler de Ağlarmış” öyküsünde anlatıcı, demirleyerek günlerce hareket etmeden duran bir geminin içindeki insanların “davranış bozukluğu” göstermelerinin doğal olduğunu söyler: “Yüzmeyen ya da yüzdürülmeyen bir gemide yaşamının doğal sonucu olmalıydı bu” (39). Anlatıcının bu cümlesi, yüzmek üzere yola çıkan bir geminin yüzmesine engel olunması hâlinde doğacak sonuçlara işaret etmesi bakımından önemlidir.

Kavukçu’nun öykülerinde tehlikeli bulunduğu için açık denizlerden kıyıya çekilen insanların kendilerini özgürce sergileyemedikleri için gitgide yaşamdan uzaklaştıkları görülür. Kasabada yaşayan taşralı da, kentte yaşayan yoksul kesim de kıyılarda süren yaşamlarının sonucu olarak üst sınıflarca uzak durulması gereken insanlar olarak belirlenir. Dirk Schubert ise daha açık bir ifadeyle, çevredeki insanın merkezdeki insanlar üzerinde “tiksinti” ve “şaşkınlık” (61) yarattığını söyler.

Schubert, “Yenileme ya da Onarma: Kentleri Modernleştirmede Madalyonun İki Yüzü” başlıklı yazısında, İngiltere ve Almanya’da 19. yüzyılın son çeyreğinde yaşanan kentleşmeden söz ederken koku ve pisliğin, kanalizasyon aracılığıyla “görünmez” kılınması gibi tiksinti ve şaşkınlık uyandıran insanların da “buharlaştırılabileceğine” duyulan inançtan söz eder (67). Kentleşirme modernleşirmenin en önemli aşamalarından biri olarak, Schubert’in sözünü ettiği türden bir temizlik sürecini başlattığında elbette kent, iki yüzlü bir madalyonu simgeleyecektir. Onun sözleriyle, “Şehir yenileme, ‘yukardakilerin’ modernleşirme girişimlerinin ‘başarıları’ açısından okunabileceği gibi, ‘kaybedenlerin tarihi’ olarak da yazılabilir” (82).

Kaybedenlerin tarihi, bir toplumun tarihinden dışlanamaz. Bu nedenle, Cemil Kavukçu’nun öyküleri belgesel değeri taşır. *Dört Duvar Beş Pencere*’de yer alan “Bir Masanın Eksik Tarihi” öyküsünde modern bir kent mekânındaki bir masada

bayan arkadaşıyla birlikte oturan anlatıcı bir ara pencereden dışarı bakar. Kadın, anlatıcıya nereye baktığını sorduğunda “sokağa” yanıtını verir anlatıcı: “İçerideki yaşam başkaydı, dışarıdaki yaşam başka. Bu, bir filmin karesi olsaydı, içerideki müzik dışarıdaki görüntüye ne kadar uyardı?” (110). Öyküde anlatıcının bir anlık bir görüntü sonucu zihninde beliren soru, Cemil Kavukçu öykülerinin zihinlerde uyandırdığı temel sorudur. Kavukçu, bir masanın tarihine onu çevreleyen her şeyin dahil olduğunu duyurur okuyucuya. Yazarın her biri bir film karesi sayılabilecek öyküleri anlamlı bir bütün oluşturarak bir toplumun kenti ve taşrası, merkezi ve çevresi hakkında sosyolojik ve psikolojik veriler sunar. Anlar, durumlar, duygular ve düşler, Kavukçu’nun başarılı öykü dünyasında öylesine gerçektir ki okur, tanımadığı, bilmediği dünyalara yaklaşır ve kaybedenlerin de bir tarihi olduğunun farkına varır; çünkü tıpkı bir madalyon gibi o dünyaların da sabit bir duruşla asla görülemeyecek yüzleri vardır.

BÖLÜM II

CEMİL KAVUKÇU'NUN MODERNLİK KARŞISINDAKİ YAZINSAL TAVRI

“Uzak noktalar”, Cemil Kavukçu'nun öykülerinde düşlerde kalır; çünkü o, bakışlarının ulaşamayacağı noktaları görmeye çalışmaz. “Ben yaşamadığım, duyumsamadığım şeyleri yazamıyorum” diyen Kavukçu'nun yaşadığı ve duyumsadığı şeyleri “nasıl” yazdığı ise onun yazınsal tavrını belirler. Yazınsal tavır, yazarın öykü tekniğini temel almakla beraber, insana ve topluma ilişkin duyarlılıklarının da bir sağlaması gibidir. Diğer bir deyişle, bir yazarın öykü dünyasıyla öykücülüğü arasındaki bağ ne kadar sağlam olursa yazarın okur üzerindeki etkisi de o denli yüksek olur. Kavukçu'nun modernlik karşısındaki yazınsal tavrı da onun, kenti kentli, taşrayı taşralı “olarak” yazdığı noktasındaki savımızın temel dayanağıdır. Diğer bir deyişle, yazarın yazılı kültürün en üst basamaklarından biri olan, bu nedenle de kentlinin türü kabul edilen kısa öyküde taşralıyı ve alt kültürü kendi yaşam alanlarındaki duruşlarıyla yansıtabilmesi, ancak, Kavukçu'nun metnin coğrafyasında kurduğu dünyayla mümkün olmuştur. Bu bölümde Cemil Kavukçu'nun metinleri arasındaki ilişkilerin, öykülerindeki fantastik unsurların ve argonun yazarın öykü dünyası içindeki anlamları ele alınacaktır.

Metnin coğrafyası, Kavukçu öykücülüğü söz konusu olduğunda, metinler arasındaki sınırların kalktığı, geniş bir alanı ifade eder. Yazarın ürettiği her yeni yapıt, metinlerin alanını biraz daha genişletmektedir. Bu bakımdan, Kavukçu'nun

romanı *Dönüş* de öykülerin bir parçası olarak onlarla aynı coğrafyada yer alır. Bir başka söyleyişle, Kavukçu, metinleri arasında kimi kez açıkça görülebilen, kimi kez ise ancak silik ipuçlarının izleri sürülerek ulaşılabilen ilişkiler kurmuştur. Peki metinler arasındaki ilişkiler, yazarın modernlik karşısındaki tavrına dair ne söyleyebilir? Bu sorunun yanıtlanabilmesi için öncelikle metinlerarası ilişkilerden ne anladığımızı açıklığa kavuşturmak gerekir.

“Metinlerarasılık” kavramı, birçok eleştirmen ve kuramcı tarafından farklı anlamlarda kullanılmıştır. Ne var ki kavram, büyük ölçüde, metni merkeze alan biçimci yaklaşımların ortaya koyduğu tanımla özdeşleşmiştir. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* başlıklı çalışmasında, “metinlerarasılık” kavramının biçimci yaklaşımlarca yapılan tanımla özdeşleşmesinin sebebini açıklar. Ona göre kavram, metnin özerk olduğu düşüncesine paralel bir biçimde ortaya çıkmıştır; çünkü özellikle Rus Biçimcilerinin yaklaşımlarından esinlenerek dilin kendisini bir problem olarak ele alan eleştirmenler, bir metnin daha önceki metinlere ve söylemlere bir göndermede bulunduğu noktasında birleşmişlerdir. “Metinlerarasılık” kavramının öne çıkarılması ise yazarın yapıtın üretilmesindeki rolünü arka plana atmıştır. Bunun sebebi, bu yöntemi kullananların kendi başına anlam üretebilen metinsel bir görünüm sunmayı amaçlamasıdır. Ancak Aktulum, metin dışı her türlü ilişkinin aslında metne özgü gerçek ilişkiler olduğu görüşünün de metinlerarasılık tanımları arasında yer aldığını söyler (9-13). İşte Aktulum’un sözünü ettiği bu tanımla beraber “metinlerarasılık” son derece geniş bir anlam kazanır. Bu anlama göre, her metnin ardında o metnin dayandığı başka metinler vardır ya da her metin bir “yeniden üretim”dir ve her metnin ardındaki metin dışı ilişkiler de o metnin üretiminin bir parçasıdır. Öyleyse, gerek biçimcilerin yazarı arka plana atan metinlerarasılık tanımı, gerekse kavramın neredeyse bütün metinler için geçerli olabilecek “geniş”

tanımı “yazınsal tavır” olgusunu dışlamaktadır. Bu nedenle, Kubilay Aktulum’un metinlerarasında yazarın katkısından hiç söz edilmemesine yönelttiği itiraza katılmamak mümkün değildir. Aktulum, postmodern eleştirmenlerin metinlerarası çerçevede yazarı ve okuru yok saymalarını eleştirir ve ekler: “Çünkü onları okura belli bir ileti vermek için belli bir anlamsal strateji doğrultusunda yapıta sokan yazarın kendisi olduğundan, bir başka yapıttan yapılan alıntılar, göndergeleri, anıştırmaları yazarın rolünü göz ardı ederek ele almak son derece yetersiz olurdu” (267). Cemil Kavukçu’nun metinleri arasında kurduğu ilişkiler de bizi en çok yazar ve okur bakımından ilgilendirmektedir. Kavukçu, elbette bir öykü geleneğinden beslendiğini, Füzûzan, Selim İleri, Onat Kutlar, Orhan Kemal, Sabahattin Ali, Sait Faik gibi yazarlardan etkilendiğini hissettirir. Ancak bizim konumuz bu anlamdaki bir metinlerarasılık değildir. Bizi asıl ilgilendiren, yazarın kendi öyküleri arasında kurduğu bağlardır. Sait Faik öykücülüğüne bir selam gibi de algılanabilecek olan bu tavır bizi Kavukçu’nun bütün yapıtlarının birlikte bir anlam ifade ettiği sonucuna götürür. “Anların”, “durumların” türü olan kısa öykü, Cemil Kavukçu’nun öyküler arasında kurduğu bağ ile parçadan bütüne ulaşmış, böylece, bir toplumun kentinin ve taşrasının modernliği yaşama biçimine dair sosyolojik ve psikolojik veriler sunmuştur. Diğer bir deyişle, onların toplamı bir döneme ışık tutar. Yazarın kendi metinleri arasında kurduğu ilişkinin bir yazınsal tavır olarak adlandırılmasının nedeni ise Valerie Shaw’un şu sözleriyle açıklanabilir:

İnsanın, kişisel inançlarını, sanatsal açıdan kişilikten arınmış yöntemlerle iletmeyi seçmesiyle, nesnelliği ifadesiz bir yüzü örtecek bir maske gibi kullanması arasında dünyalar kadar fark vardır; burada söz konusu olan, gerçekten anlam taşıyan boşluklar ve eksiltmelerle, yazar tarafından, suskun olsa da temel nitelikte olan önermeler yerine

kaçamaklar oluşturan, doldurulmamış alanlar, boşluklar arasındaki farktır. (35)

Doğası gereği boşluklar içeren kısa öykü bu boşlukların “anlamli” olmasıyla değer kazanır. Yazarın, sanatı gereği arındığı inançları, bu arınmayı gerçekleştirmek için seçtiği yöntemlere de yansır. Sanat, slogan ya da propagandaya kapalıdır; bu nedenle sanatçının bildirisi ortaya koyduğu yapıtı sanat eseri kılan niteliklerde aranmalıdır. Sonuçta, sanat eserlerinde kullanılan teknikler ve yöntemler de bir seçime bağlıdır. Bu nedenle, Cemil Kavukçu’nun metinler arasında kurduğu ilişki bir “yöntem” olmasına karşın aynı zamanda da bir tavidir; çünkü “anlar” birbirlerinden kopuk olsalar da belli bir bütünlük oluşturup yaşama dair önemli şeyler söyleyebilir; ancak, birbirlerine bağlı olan anların kurduğu bütünlük, neden ve sonuç ilişkilerini, yani koşulların belirleyiciliğini de sergiler. Koşulların belirleyiciliği ise Kavukçu’nun öykülerinin temelini kurar. Yazarın öykü dünyasının iyinin ve kötünün tarihsel değerler olduğunu ortaya koyması da onun koşulların belirleyiciliğine duyduğu inançtan kaynaklanır. Bu inancı duyuran, yazarın “sözü” değil, yazınsal tavidir. Kavukçu’nun sözünü nasıl söylediğini açıklığa kavuşturmak için “İşte Bu” adlı öyküden yararlanabiliriz. Yazarın *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* adlı kitabında yer alan “Nolya” öykülerinin sonuncusu olan “İşte Bu” öyküsünde anlatıcı karşısındaki kişiye bir “öykü” anlatır. Öyküyü bitirince anlatıcı susar, dinleyici ise öyküde kalan boşlukları doldurabilmek için ona sorular yöneltir. Anlatıcının soruları yanıtı bırakması karşısında dinleyici sinirlenir ve anlatıcıya “Pis!” diye haykırarak sözlerini şöyle tamamlar: “‘İşte bu!’ dememi bekliyorsun değil mi? Demeyeceğim işte” (166). Öyküde “işte bu!” demek, belirli bir soru olarak insanın zihnini meşgul etmeyen ama yanıt ortaya çıktığında, aslında ortada bir soru olduğunu hissettiren boşluğun bir anla, bir görüntü ya da bir sesle dolmasına

karşılık gelir (164). Cemil Kavukçu'nun metinleri arasında kurduğu bağlar da okuyucunun "işte bu" demesine hizmet eder. Çoğunlukla, yanıtlanması zorunlu sorular olarak belirmez öykülerdeki boşluklar; ancak bir başka öyküdeki bir mekân, bir cümle ya da tanıdık bir isim, okurun daha önce zihninde belirmeyen sorulara yanıtlar verir.

Kavukçu'nun öyküleri arasındaki ilişkilerin okura "işte bu" dedirtmesi, yazarın ürünlerinin teker teker okunmasıyla bir bütün hâlinde okunması arasındaki farkı belirler. Okunan öykü sayısı arttıkça Kavukçu'nun öykü dünyası da daha tanıdık bir hâl alır. Artık okur, Yakup'un Kahvesi'nde, Niyazi'nin Sineması'nda, Kavaklaraltı Parkı'nda kimlerle karşılaşabileceğini tahmin eder. Kişiler ve mekânlar sadece aynı kitap içindeki öykülerde değil, farklı kitaplarda da tekrar tekrar çıkar okurun karşısına. Sözgelimi, Kavukçu'nun *Yalnız Uyuyanlar İçin* başlıklı kitabında yer alan "Eyyup" adlı öyküsüyle *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* kitabındaki "Suzi'nin Rüzgârı" ve "Her Şey Boçka İçin" adlı öyküleri metinlerarası çerçeveyi kurma biçiminin güzel bir örneğini sunar. "Eyyup" adlı öyküde anlatıcı, bir gazete ilânı aracılığıyla, yıllar öncesinden tanıdığı Eyüp'ün öldüğünü öğrenmiştir.

Eyyup Baba öldü. Tanıyanların başı sağolsun.

Kasımpaşalı İBO (102)

Anlatıcının "Eyüp" ya da ilândaki adıyla "Eyyup Baba"yla ilgili olarak geçmişte yaşadığı acıklı olay, bu ilânın onu derinden etkilemesine sebep olur. Eyüp, anlatıcının üçüncü kaptan olarak çalıştığı Taşova gemisinde aşçıdır. Hamburg'dan aldığı şişme bebeği Helga'yla ilişkisi gemide alay konusu olmuş, Helga'yı İbo'yla paylaşması, adını "pezeven[ge]" çıkarmıştır. Eyüp'ün bu olaydan etkilenip denizi bırakmasının anlatıcının vicdanında yarattığı sızı ve yıllar sonra karşılaştığı ölüm ilânıyla anlatıcının acısının tazelenmesi öykünün ana konusudur. Ancak okuyucu bir

taraftan “Eyyup”un öyküsünü okurken, diğer taraftan da ölüm ilânını veren “Kasımpaşalı İbo”nun “ilgiye değer” biri olduğunun farkına varır; çünkü anlatıcı, Taşova gemisinin serdümeni olan İbo’nun “ilginç bir geçmişi” olduğunu söyler (103). İbo, denizle geç tanışmış, gençliğini ve servetini Beyoğlu’nda tüketmiştir. Asıl mesleği ayakkabıcılık olan İbo koyu Beşiktaşlıdır. Bir süre Dinyakus’un kalfası olarak çalışmıştır ve o yıllarda futbol ayakkabısı diken tek dükkân onlarınkidir. Dinyakus, Yunanistan’a giderken her şeyini İbo’ya bırakmıştır. İbo işini sürdürmeyi başarmıştır fakat, dili olsa onu en iyi anlatacak yer Çağlayan Pavyonu’dur. Hayattan zevk alan, pişmanlık duymadan yaşayan biridir İbo. “İbo adam olsaydı (bu ‘adamlık’ başkalarının yakıştırmaması tabii) Beyoğlu’nun yarısı onundu şimdi. Ama umurunda değil. Yeniden dünyaya gelse aynı yollardan yürümeye hazır” (106) der anlatıcı. Yazar bu olasılığı gerçekleştircesine İbo’yu farklı “öykü dünyalarında” yeniden karşımıza çıkarır. “Suzi’nin Rüzgârı” başlıklı öyküde anlatıcı, “İbo Abim” dediği kişiden dinlediği bir çapkınlık macerasını anlatır. Öyküdeki İbo Abi’nin “Eyyup” öyküsündeki Kasımpaşalı İbo olduğu açıktır. İbo’nun, Tarlabası’nda Dinyakus Usta’nın kalfalığını yaptığını ve Dinyakus Usta’nın Türkiye’de futbol ayakkabısı diken tek dükkânın sahibi olduğunu öğreniriz (42). Anlatıcının İbo’nun “iflah olmaz bir Beşiktaşlı” olduğunu söylemesi (43) ise “Eyyup”taki İbo’yla “Suzi’nin Rüzgârı”ndaki İbo’nun aynı kişi olduğunu kesinleştirir. Üstelik, her iki öyküde de İbo, Beyoğlu, Çiçek Pasajı, İmroz gibi mekânlarda görülür (“Eyyup” 106; “Suzi’nin Rüzgârı” 43). Sözü geçen öykülerde anlatıcılar İbo’nun ayakkabıcılık yaptığı döneme tanıklık etmemiş, o dönemin anılarını İbo’nun kendisinden dinlemiştir. Onun anı anlatma yeteneği de vurgulanır öykülerde. Anılarını anlatan İbo Abi başka bir öyküde yine karşımıza çıkar. “Her Şey Boçka İçin” adlı öyküde “Yıllar önceydi,” diye başlayıp “daha o zamanlar gemici memici değilim” (36)

cümlesiyle devam eden anıyı anlatanın “Eyyup” ve “Suzi’nin Rüzgârı” öykülerindeki İbo olduğunu anlamak zor değildir. Denizci olmadan önce futbol ayakkabıları diktiği, pavyonlarda servetini ve gençliğini yitirdiği (35) bu öyküde de belirtilen İbo’nun anı anlatmaya düşkünlüğünü de anlatıcının şu sözleri ortaya koyar:

O zamanları çok iyi biliyoruz; çünkü hep anlatır, aynı şeyi kaç kez dinlediğimizi biz de anımsamıyoruz. Bu anı da kimbilir kaçınıcı baskı olacak. Anlattığı bütün olaylarda olduğu gibi bu da Tarlabası’nda başlıyor. O zamanlar çok tatlı para kazandığı dükkândan çıkıyor. İçini bir sıkıntı basmış ki, kendini dışarı atmasa patlayacak. Dinyakus Usta (babamız kadar iyi tanıyoruz artık onu) bu konuda çok anlayışlı.

(36)

İbo’nun anılarının Dinyakus Usta’yı anıları dinleyenlere bir baba kadar yakınlaştırması gibi, Cemil Kavukçu’nun farklı mekân ve zamanlarda karşımıza çıkardığı, bazen en özel anlarını okuduğumuz öykü kişileri de okurun tanıdığı, bildiği insanlar hâline gelir. Bu nedenle bu kişiler “çizgi dışı” yaşantılarına karşın okurun “bizden” diye tanımlayabileceği insanlardır. Ali Balkız, “[ö]yle bizden ki o insanlar, hatta zaman zaman öyle biz ki hemen ahbab oluyoruz. Onlarla erik çalıyor, sansar arıyor, beyaz peynirle rakı, leblebiyle bira içiyor, kenevir ekiyor, panayırda her derde deva ilaç satıyor[uz]” der (8).

Kavukçu, birçok okurun yabancı olduğu, toplumun kıyısında kalan insanların eylemlerini, duygu ve düşüncelerini yazarken onları yaratan koşulları da okuyucuya sunduğu için bu yaşantılar hırsızlık, serserilik, tembellik gibi toplum düzenini tehdit eden unsurlar içerse de okur, öykü kişilerine sempati duyar, yani onların eylemlerinin, duygu ve düşüncelerinin sebeplerini anlar. Örneğin Kavukçu, *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* adlı kitabında yer alan “Amca İhsan’ın Tarlaları” ve

“Kanaryadaki Kafes” öykülerinde ortak bir gerilim noktası yaratır. Bu gerilim noktası okurun söz konusu olan iki öykü dışındaki öykülerde bulabileceği toplumsal bir zemin üzerine oturtulur. Amca İhsan ve Vız, her iki öyküde de yer alan kişilerdir. Öykülerde gerilimli bir atmosfer yaratan temel nokta Amca İhsan’ın yumuk gözlerine ve zayıf belleğine yapılan vurgulardır. “Amca İhsan’ın Tarlaları” öyküsünde anlatıcının Amca İhsan’a yönelttiği “[t]arlaların yerini unutmuş olamaz mısın?” (48) sorusuyla okur birden bu atmosferin içine çekilir. Amca İhsan tarlalara ektiği “malların” uyanık kişilerce talan edildiğini düşünür (48-49). Anlatıcı tarlaların talan edildiği düşüncesini akla yatkın bulmaz ve bunun “her şeyi birbirine karıştıran Amca İhsan’ın yıpranmış beyninin işi” (50) olabileceğini de göz önünde tutar. Arkadaşı Vız ise talan hikâyesine hiç inanmaz. O, Amca İhsan’ın malı çoktan kaldırdığını, cam bir kavanoza yerleştirip toprağa gömdüğünü düşünmektedir. Vız’ın fikrini söylemesi üzerine anlatıcı da kendi fikrini açıklar. Ona göre, Amca İhsan başı hep “dumanlı” olduğu için malları nereye ektiğini hatırlayamamaktadır (54). “Kanaryadaki Kafes” öyküsü ise şu cümlelerle başlar: “Amca İhsan’ın gözleri yine yok; zaten hiç olmadı ki, ama belki çocukluğunda, kimsenin doğru dürüst anımsamadığı Kur’an kursuna gittiği yıllarda vardı da çoktan unutuldu. O yılları kendi de anımsamıyor şimdi” (55). Öykü boyunca da Amca İhsan’ın belleğinin zayıflığı ve gözlerinin kapalı oluşu okura hatırlatılır. Örneğin, Vız’la birlikte kanaryalar için yapacakları kafesle uğraşırken Amca İhsan testereyi nereye koyduğunu unuttur (58) ve o anda testerenin yerini hatırlasa bile onu bulamayacağı gerçeği ortaya çıkar; çünkü Amca İhsan’ın gözleri yoktur (59). Her iki öyküde de Amca İhsan’ın uyuşturucunun etkisiyle içine düştüğü durumun tekrar tekrar okura sunulması, Amca İhsan’ın “bir türlü hatırlayamadığı geçmiş” konusunda bir merak uyandırır. Tam o noktada, yani Amca İhsan’ın bellek kaybının anlatıldığı bir

bölümde okuyucu Amca İhsan'ın geçmişi hakkında ipuçları elde edebileceği öykülere yöneltilir. Kavukçu bunu Amca İhsan'ın geçmişindeki bir kişiyi “Kanaryadaki Kafes” öyküsüne katarak yapar. Bu kişi Eko'dur ve öyküde başka öyküleri anımsatmanın dışında hiçbir işlevi yoktur. Amca İhsan'ın Eko'nun arkadaşı olduğunu öğrenen okuyucu, Kavukçu'nun *Uzak Noktalara Doğru* kitabındaki öyküleri anımsayarak Amca İhsan'ın geçmişi hakkında da ipuçlarına ulaşabilir. Diğer bir deyişle, yazar, Amca İhsan'ın anımsayamadığı geçmişini o geçmişte kalan bir kişi aracılığıyla yansıtır. “Kanaryadaki Kafes” öyküsünde Eko'nun adı, Amca İhsan'ın unuttukları sıralanırken geçer: “Ya garajları, sabahçı kahvelerini, yanında cigara patlatan Eko'yu; her şeyin bir aspirini olduğunu söyleyen, hiç bilmediği bir cenneti önüne seriveren Eko'yu? Hepsini unutmuş, hepsini. . .” (58). Eko'yla ilgili başka bir bilgi yoktur öyküde; bu yüzden, yazarın *Uzak Noktalara Doğru* adlı kitabındaki “Yosun Tuttu Gözlerim” öyküsünde yer alan Eko'nun “Kanaryadaki Kafes” öyküsündeki Eko olduğunu ancak elimizdeki ipuçlarıyla doğrulayabiliriz. “Yosun Tuttu Gözlerim” öyküsünden müzisyen olduğunu öğrendiğimiz Eko'nun “narkozlu” olduğunda daha iyi çalıp söylediği bilgisi (37), onun esrar aldığını ve her şeyin bir aspirini olduğunu söyleyerek insanı adeta bir cennete götüren Eko'yla aynı kişi olduğunu gösterir. Bu durumda, Amca İhsan'ın geçmişi, en azından içinde yetiştiği ortam, Eko'nun geçmişine, esrar aldığı dönemlere bakılarak anlaşılacaktır.

“Yosun Tuttu Gözlerim” öyküsünde anlatıcı, arkadaşına gençliğinde yaşadığı üç anıyı aktarır. Onlar, Yakup'un Kahvesi'nde pisyedili oynayarak, Niyazi'nin sinemasında film izleyerek, Kavaklaraltı Parkı'nda müzik dinleyerek geçirilen günlerde Eko'yla (Ekrem), Alibo'yla (Halil İbrahim), Doni Ramazan'la paylaşılan anılardır. Zar zor geçilen dersler, içilen şaraplar, alınan esrarlar, uzak noktalara kaçış hayalleri, Kiklop adlı bir köpekle kurulan dostluk, aradan yıllar

geçtikten sonra “bir öykü”, “bir masal” (24) tadında anlatılır. Bu öyküde Amca İhsan yoktur; ama onun, babasının baskıları nedeniyle köyden ilçeye kaçışlarından (“Kanaryadaki Kafes” 55) haberdar olan okuyucu, ilçede nasıl insanlar arasında bulunduğunu görür ve esrara küçük yaşlarda başladığını, Eko’nun öyküdeki varlığı sayesinde fark eder.

“Kanaryadaki Kafes” ve “Yosun Tuttu Gözlerim” öyküleri arasında Eko’yla kurulan bağ, Kavukçu’nun kişiler aracılığıyla kurduğu metinlerarası çerçevenin yalnızca bir örneğidir. Yazar, birçok öyküsünü kimi zaman belirgin, kimi zaman silik ilişkilerle birbirine bağlayarak, aslında bir bütünün parçalarını anlattığını gösterir. Bu bütünlüğün ne denli kapsamlı olduğunu anlamak için bir öyküden başlayıp öykünün diğer öykülerle bağlarının izini sürmek yeterli olacaktır. Örneğin, *Uzak Noktalara Doğru* kitabında yer alan “Raci’ye Selâm” öyküsündeki Raci, aynı kitaptaki “Cemse Ölüyor” öyküsünde bir kez daha çıkar karşımıza. Sepetli motosikletini kamburunu çıkararak ve her an kavgaya hazır bir yüzle (9) süren, yaşamı ciddiye almayan, macera ruhlu Raci, “Cemse Ölüyor” öyküsünde de delicesine sürdüğü motosikletiyle macera peşindedir. Öyküde, gördüğü bir düş üzerine, öleceğini söyleyip eve kapanan Cemse adlı yaşlı şoför, içinde ölümüne tanık olacakların listesinin bulunduğu bir defteri Raci’ye verir. Listede yer alanlar, Cemse’nin çok önem verdiği eski değerlere saygısını sürdürenlerdir. Öyküde sadece adı geçen bu kişileri başka öykülerden tanıyan okuyucu, Cemse’nin listesinde yer almayı hak etmelerinin nedenini anlamakta zorlanmaz. Örneğin, listenin ilk sırasında yer alan Yıkıntı Seyfi, yıllarca 1954 model Austin kamyonun kahrını çekerek eski değerlere duyduğu saygıyı kanıtlamıştır. Yıkıntı Seyfi, “Ormanın İçlerine Doğru” öyküsünde anlatıcının babası olarak okuyucunun karşısındadır. Geçmişin ağır hüznünü yansıtan öyküde gam ve kasvetten kurtulmanın yolu

Ercü'den öğrenilir. “Raci’ye Selâm” öyküsündeki Filo’nun, yani yaşamı ciddiye almayanların bir üyesi olan Ercü’nün (15) “Ormanın İçlerine Doğru” öyküsünde yaşamda “vitesten atmanın” yollarını öğreten kişi olarak belirmesi, “Raci’ye Selâm” öyküsünü bilen okuyucu için şaşırtıcı değildir. Cemse’nin listesinde yer alan Alibo’nun listeye girme şerefine ulaşmasının nedenini *Uzak Noktalara Doğru*’daki “Yosun Tuttu Gözlerim” ve *Pazar Güneşi* kitabındaki “Bıldırcın Yağmurları” öykülerinden çıkarabiliriz. “Yosun Tuttu Gözlerim” öyküsünde arkadaşlarıyla hayallerini paylaşan, eşi az bulunur bir dostluk örneği sergileyen Alibo, “Bıldırcın Yağmurları” öyküsünde de yine dostlukla, samimiyetle şekillenen değerlerin savunucusudur. Arkadaşına “İnsanlar da bi tuhaflaştılar agam, bahçelerinde çiçekler açan, dut, erik, kiraz ağaçları olan güzelim evlerini yıkıp kafes gibi dairelerine tıklıyorlar” (59) diye şikâyet eden Alibo’nun, Cemse’nin listesinde yer alması doğaldır. Listedeki bir başka kişi, Demokor, Kavukçu’nun bir öyküsüne adını vermiştir. Yazarın *Pazar Güneşi* adlı kitabında yer alan “Demokor” öyküsünde Cemse’nin ölümüne tanık olmasını istediği Demokor’un ölüm haberi gelir. Farklılığı ve kural dışılığı nedeniyle kasabadaki kahvede birçok kez alaylarla karşı karşıya kalan Demokor öldüğünde kahveye egemen olan yas havası da Cemse’nin onu listesine alma nedenini açıklar. Kasabanın delisi, kendisine verilen yeni paltoyu giymeyecek kadar bağlıdır kendi tarzına (54) ve kasabalıyla iletişim kuramasa da ölümüyle Yakup’un kahvesindekileri yasa sokacak kadar kasabalıdır o da (55). Cemse’nin listesinde yer alan Katana Muharrem’in kim olduğunu öğrenmek için Kavukçu’nun *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* kitabındaki “O Güzel Günler” ve “Cezam Bitiyor Ceza” öykülerine gitmek gerekir. İki öyküde de Katana Muharrem’in çocukluk dönemini okuruz. Birinci öyküde, arkadaşları Nuri, Miskoye, Sıçan Ahmet, Sıkıntı Vedat, Ramiz ve İbrahim’le yaşadığı iki anı, “dere zamanı” ve

“erik zamanı” başlıklarıyla okuyucuya sunulur. İkinci öyküde ise Katana Muharrem’in yalnızca bahsi geçer. Daha önce de belirtildiği gibi, anlatıcının annesi, çocuğunun “hayoş”larla arkadaşlık etmesini istememektedir ve bu hayoşlardan biri de Katana Muharrem’dir (27). “O Güzel Günler” öyküsünde Katana Muharrem’in bisikletiyle ilgili bir konuda bisikletçi Sülo’nun adı geçer (17). Cemse’nin, ölümüne tanık olmasını istediği kişilerden biri de Sülo’dur. Sülo’nun asıl adının Süleyman olduğunu, *Dört Duvar Beş Pencere*’de yer alan “Kopuk Uçurtmalar” öyküsünden öğreniriz (48). “Kopuk Uçurtmalar”da Süleyman Usta’ya kaporta boya için bırakılan bir otomobil, sahibinden ve ustadan habersiz olarak alınarak Kalfa Selo’nun arkadaşlarıyla yaptığı bir kaçamakta kullanılır. Kavukçu okuyucusu Selo ismine yabancı değildir; çünkü yazarın *Pazar Güneşi* başlıklı kitabında Selo’nun çocukluğundan bir kesit okumuştur. Zor koşullarda, sokaklarda, “onun bunun yardımıyla” büyüyen Selo (19), büyüdüğünde Sülo’nun kalfası olarak okurla tanıştırmıştır.

Cemil Kavukçu’nun bir öyküden başlayıp diğerlerine açılan öykü dünyasının kurulan bağlarla nasıl genişlediği daha birçok örnekle gösterilebilir. Ancak, öykülerde mekânların ve insanların tekrar tekrar karşımıza çıkması, kent öyküleri için değil, taşra öyküleri için söz konusudur. İşte bu durum, Kavukçu’nun teker teker öykülerde yaşananlara uygun olarak kurduğu atmosferi öykülerin bütününde de kurmasından kaynaklanır. Diğer bir deyişle, taşralının dar bir yaşam alanında, aynı mekânların içinde ya da etrafında, aynı yüzleri görerek sürdürdüğü yaşamının aksine kentli, daha geniş bir alanda, her gün bambaşka yüzleri görerek yaşar. Bu nedenle, yazarın kent öyküleri kentin kalabalığına karşın az sayıda insandan, taşra öyküleri ise arkadaş gruplardan, “filo”lardan, yani kent öykülerinin aksine kolektif topluluklardan oluşur. Kent öyküleri çoğunlukla bir odada, bir masa başında, bir arabada ya da bir

balkonda gezerken taşra öykülerinin mekânları doğayla iç içe olan, dört duvarın ötesindeki mekânlardır. Kentin bütün evlerinde ve o evlerin odalarında birbirlerini tanımayan ama belki de birbirine çok benzeyen yaşamlar süren insanlar varken, bir kasaba kahvesinde herkes birbirini tanır. Bu nedenle Cemse'nin listesindeki kişiler de okura yabancı değildir. Bu durum, temelde, Kavukçu'nun yaşamadığı, duyumsamadığı şeyleri yazamamasından kaynaklanır. Kavukçu'nun taşra öykülerinin çoğunlukla çocukluk ya da gençlik dönemine, kent öykülerinin ise daha sonraki dönemlere ait olması da öykülerin, büyük ölçüde, yazarın yaşantısından kaynaklandığına işaret eder. Ne var ki bu tespit, Kavukçu'nun bütünüyle kendi yaşamını yazdığı anlamını içermez. “Yaşama”nın yanında “duyumsama”nın da yazarın temel ilkesi olması tesadüf değildir. Gerçekten de Kavukçu, öykü sanatının bilincinde bir yazar olarak öyküsünde kurduğu sağlam alt yapı sayesinde kendi yaşamının dışındaki yaşamları da yaşanmışlık hissi uyandırarak okura sunar. Kavukçu öykücülüğünde yaşamak ya da duyumsamak bu noktada iç içe geçer. Kavukçu'nun sağlam bir atmosferle okura sunduğu öyküler, okurun kendi yaşadıklarını ve duyumsadıklarını da öyküye katmasına olanak verir. Cemil Kavukçu, nesnelliği “ifadesiz bir yüzü örtecek bir maske gibi” kullanmaz. Yazarın öykülerinde bıraktığı boşluklarla okuru da yazma sürecine katması, başkalarının yaşamlarına duyduğu ilgi ve sevginin bir kanıtıdır. Bununla beraber yazar, okuruna farklı katmanlarda okuma olanakları sunar. Okur, yazarla ve öykülerle konuştuğu ölçüde okuma zevkine ulaşabilecektir.

Kavukçu'nun öykülerinin verdiği zevk öykülerde bırakılan boşluklar doldukça artar; çünkü yazarla ve öykülerle konuşabilen okur bir süre sonra “işte bu” diyebilmektedir. Kavukçu'nun öykülerinde soruların ve yanıtların bir arada gelmesi ise yazarın, bıraktığı boşluklarla okuru rahatsız etmemesinden kaynaklanır. Bir

anlamda, öyküler en yüzeysel düzlemde dahi okura belli bir oranda okuma zevki verir; bu nedenle yalnızca kültür düzeyi yüksek olan okuyuculara hitap etmez. Şârâ Sayın “Yazın Metni ve Okur” başlıklı yazısında kişinin eylemlerinin sahnesi olan ve üzerinde yaşadığı deneyim dünyasından kurmaca dünyaya geçişinin dil yetisinin artmasına koşut olarak düş gücünün taşıyıcısı olan sözcüklerin kurmaca alanlara girmesiyle gerçekleştiğini söyler (65). Sözcükleri düş gücünün taşıyıcıları olarak tanımlamak ise yazın metninin deneyim dünyasıyla birebir örtüştüğü görüşünün önüne geçer ve böylece, yazar-yapıt-okur arasında bir çeşit iletişim başlar. Sayın’a göre, “[i]letişim, ‘açık’ bir yapısı olan metinle, metnin anlamını her döngü sonunda daha bir üst düzlemde üretebilecek okur arasında sürekli söyleşi sonunda gerçekleşir” (66). İşte Kavukçu’nun öykü sanatının bilincinde bir yazar olmasının temel sebebi de yazdıklarının, yazarın yaşantısından kaynaklansalar da, artık düş gücünün taşıyıcısı olmaları ve okuru da kurmaca alanının bir parçası yapmalarındır. Öyleyse okur, öykülere emek verdiği ölçüde onların birbirleriyle bağlarını kuracak ve Cemil Kavukçu öykücülüğünü daha iyi kavrayacaktır. Kavukçu’nun öykülerine emek vererek yazarın üç öyküsü arasındaki bağları ortaya çıkaran Zerrin Eren’in çalışması bu açıdan önem taşır.

Zerrin Eren, “Cemil Kavukçu’nun Üç Öyküsünde ‘Metinlerarası Çerçeve’ Uygulaması” başlıklı yazısında Kavukçu’nun “Aslangöz”, “O Güzel Günler” ve “Cezam Bitiyor Ceza” adlı öyküleri arasında kurduğu ve her okurun göremeyeceği ince bağları ortaya koyarak birbirlerinden bağımsız olarak da okurun düş gücünü harekete geçirebilecek öykülerin, aralarındaki bağların ortaya çıkmasıyla düş alanını ne derece genişleteceğini sergilemiştir. Eren “Aslangöz” öyküsünün “bilinmeyenlerle” dolu bir metin olduğunu söyler. Bu nedenle de Eren’e göre okur, öyküdeki soruları “kendi birikimlerine, sosyal ve kültürel konumuna göre

yanıtlamaya çalışacaktır” (105). Zerrin Eren, “O Güzel Günler” öyküsünün “Dere Zamanı” başlıklı ilk bölümünde “Aslangöz”e herhangi bir gönderme yapılmadığını, bu nedenle de okurun ilk anda iki öykü arasındaki ilişkiyi fark edemeyeceğini söyler. Ancak Eren, “O Güzel Günler” öyküsünün “Erik Zamanı” başlıklı ikinci bölümünün ilk paragrafında geçen bir cümlenin okura iki anahtar sunduğunu düşünür; bu anahtarlar öykünün “Aslangöz”le ilişkisi konusunda okuru uyarmaktadır. Eren’in, içinde iki anahtar bulunduğu cümle şöyledir: “Bu yaz sokaklarda sürtmek yok zaten, babanın fırınında çalışacaksın, hayatı öğreneceksin. Büyük amcan gibi olursun yoksa” (106). Cümledeki anahtar sözcükler ise “babanın fırını” ve “büyük amca”dır. “Aslangöz” öyküsünde anlatıcı babasının bir fırını olduğunu söylemiştir ve anlatıcının büyük amcası Aslangöz’dür. Eren, dikkatli bir okurun “O Güzel Günler” öyküsündeki anahtar sözcükler sayesinde “Aslangöz” öyküsünü anımsayacağını düşünür. “Aslangöz”ü anımsayan okur ise “O Güzel Günler” öyküsünde bahsi geçen “büyük amca”nın Aslangöz, “Aslangöz” öyküsünün anlatıcısının ise “O Güzel Günler” öyküsünün “Erik Zamanı” başlıklı bölümünün baş kişisi Miskoye İbrahim olduğunu sezecektir (106). Zerrin Eren, okurun “Aslangöz” ve “O Güzel Günler” öyküleri arasında sezgileriyle kurduğu bağın sağlamasını yapabileceği üçüncü bir öykünün varlığını da ortaya koyar. Bu öykü “Cezam Bitiyor Ceza” başlıklı öyküdür. Eren, “Cezam Bitiyor Ceza” öyküsünde gerek “Aslangöz”, gerekse “O Güzel Günler” öyküsünden kimi parçaların “referans verilmeden” kullanıldığını söyler (107). Öyküde kullanılan parçalar “O Güzel Günler”deki annenin büyük amca hakkındaki düşüncesi ve “Aslangöz” öyküsündeki babanın ve ortanca amcanın, dedenin ekmek fırınında çalıştıkları bilgisidir (107). Eren, “Cezam Bitiyor Ceza”daki anlatıcının büyük amcasının Aslangöz olduğunu kesinleştiren bilginin ise öykünün sonunda verildiğini söyler. Bu bilgi “Aslangöz” öyküsünün gizlerinden

birine ilişkindir. “Aslangöz” öyküsünde anlatıcının amcası olan Aslangöz’ün gözünü kaybedişinin nedeni belirsizdir. “Cezam Bitiyor Ceza” öyküsünde de Ceza, anlatıcının amcasına gözünü kaybedişinin nedenini sorar. Soru yine yanıtız kalmıştır ama Zerrin Eren, bu sorunun “Cezam Bitiyor Ceza” öyküsündeki anlatıcının amcasının Aslangöz olduğunu kesinleştirdiğini söyler (108). Zerrin Eren yazısını şu cümlelerle bitirir:

Bu çerçeve içerisinde yer alan her üç öykü de, ayrı ayrı okunduklarında, Kavukçu’nun yalın dili ve bilinçli olarak yanıtız bıraktığı sorularla okuyucuyu etkilemektedir. Ancak ‘metinlerarası çerçeve’ fark edildiğinde, okuyucunun düş gücü metinlerin arasında hoş bir gezintiye çıkmaktadır. (109)

Zerrin Eren’in de ifade ettiğı gibi, Cemil Kavukçu, metinleri arasında kurduğı bağlarla okurun düş sahasını genişletir. Ne var ki, metinlerarası ilişkiler, Kavukçu öykücülüğünde okurun düş sahasını genişleten tek etken değildir. Öykülerdeki fantastik unsurlar da okurun yorumunu ve düş gücünü devreye sokar. Bu nedenle, yazarın öykülerindeki fantastik unsurları değerlendirmek yararlı olacaktır.

Cemil Kavukçu öykücülüğünde fantastik unsurlar okura çeşitli yorumlara açık bir alan sunar, metinlerarası ilişkilerin bir parçası olarak da düşünölebilecek bağlar kurar. Diğer bir deyişle, tek bir öykü söz konusu olduğunda sıradan bir ayrıntı olarak görülüp geçilebilecek bir an, bir görüntü ya da bir ses, öykülerin bütününde gözlemlendiğinde sözü geçen ayrıntının bir “anlamı” olduğu düşünölmür ve ayrıntı gizemli bir hâl alır. Örneğın, öykülerin birçoğunda öykü kişisinin bir kedi, bir köpek ya da bir kargayla göz göze gelmesi ya da yaşadığı bir olay sırasında bulunduğu yerden sessizce bir kedinin, bir köpeğın geçmesi ya da bir karga sesinin duyulması

sıradan bir ayrıntı olmanın ötesine geçer. Bir kez daha Sait Faik'i selamlar Kavukçu. Bu selamı Sait Faik'in "Son Kuşlar" öyküsünde art arda gelen üç cümleyle örnekleyebiliriz: "Kedi sustu. Köpeğim gözünü kapadı. Karga sesleri geliyor şimdi de" (134-35). Kavukçu'nun öykülerinde kedilerin, köpeklerin ve kargaların taşıdığı anlam ancak öykülerin izi sürülerek yorumlanabilir. Yazarın *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* adlı kitabında yer alan "Sansarlar" başlıklı öyküsü kedilerin, köpeklerin ve kargaların öykülerdeki anlamını yorumlayabilmek için bir başlangıç noktası olarak alınabilir. Öyküde anlatıcı dışarıyı izlerken geceleri her şeyin bütün çıplaklığıyla görülebildiğini düşünür:

Bir sokağın ya da bir avlunun dili anlaşılacaksa, bu saatlerde, sessizce, gözünü kırpmadan ona bakılırsa anlaşılabilir, diye düşünüyorum.

Köpekler, kediler, sonra da insanlar sokakta görülmeye başladıklarında, avludaki asmaya serçeler üşüştüğünde her şey kendi içine kapanır ve ne kadar dikkatli bakılırsa bakılsın bir şey görülmez. Belki çok şey görülür de, hiçbiri insanı onun gizemli diline götürmez.

(88)

"Sansarlar" öyküsünde anlatıcının yaşamın gündüzleri süren doğal akışı içinde her şeyin kendi içine kapanmasına karşın o gizemli duruşların birer dili olduğuna inanması gibi, Kavukçu öykülerinin okuyucusu da kediler, köpekler ve kargaların öykülerin içindeki gizemli duruşunun çözülebilecek bir dili olduğunu hisseder; çünkü onlarla karşı karşıya kaldığı anlar, benzer sözcükler ve imlerle örülüdür. Örneğin, "Kovan" da öykü kişisine "[o] kadar da yalnız değilim" diye düşündüren, öykü kişinin sahilde "hiçbir amacı olmadığı anlaşılabilir ve büyük olasılıkla canı sıkılan" bir köpekle karşılaşmasıdır (82). *Pazar Güneşi*'nde yer alan "Tekdüzeliği Bozamayan Küçük Bir Ayrıntı" öyküsünde ise bir pazar sabahı gazete

almak üzere evinden çıkan biri apartmanın çöp bidonu üzerinde oturan bir kediyle göz göze gelir; ama kedinin hemen yanında çöp bidonlarını karıştıran bir çocuk vardır. *Temmuz Suçlu* kitabındaki “Patika” öyküsünde anlatıcı perdeyi aralayıp sokağa baktığında “bomboş” sokakta yalnızca, köşe başından çıkıp gelen bir köpeği görür (41). *Uzak Noktalara Doğru*’da yer alan “WLO Üyesi” öyküsünde ise anlatıcı, çoğu kez onu bunaltan yalnızlığını bir ayrıcalığa dönüştürdüğü gün WLO’ya, yani World Lones Organization – Dünya Yalnızlar Örgütü’ne üyelik koşullarını öğrenme kararı alır; WLO’nun bayrağında “karga” amblemi vardır (108). Bu örneklerden de anlaşıldığı gibi öykülerde kediler, köpekler ve kargalar, çoğunlukla bomboş bir sokakta ya da kenarda kalmakla, yalnızlıkla ilişkilendirilir. Bu nedenle, “Cezam Bitiyor Ceza” öyküsünde anlatıcının annesi çocuğunun hayata seyirci kalmamasını isterken ona aksi takdirde sokak köpeğinden bir farkı kalmayacağını söyler (28). Öykülerde yaşamın kıyısında kalan insanların sokak köpekleriyle ve kedileriyle kurduğu dostluklar da temelde böyle bir ortaklığa dayanır. Bir anlamda, çöp bidonu üzerindeki kediyle çöp toplayan çocuk, birçok insanın evinde uyuduğu bir saatte aynı mekânı paylaşır. Bu yüzden, çaresizliğin en uç noktasında yaşadıkları söylenebilir. Yazarın *Dört Duvar Beş Pencere* kitabındaki “Sessizlik” öyküsü, en uç noktadaki yaşamlara ilişkin güzel bir örnek sunar. Öyküde bir çocuk hiç bıkmadan, saatlerce denize bakar. Bir kadın, birer birer sönen coşkularını düşünerek deniz kenarında dolaşır. Bir adam ise birahane penceresinden denizi izler. Alıp başlarını gitme isteğinin, kırgınlığın, korkunun, hiçbir geminin onları beklemediğini bilmenin hüznü vardır üzerlerinde. Kuyruğu dimdik bir kedi ise “ciddi ve biraz kırgın” onlara bakar. Hep beraber bir sokağa yönelirler. Kadın, adam ve çocuk sokakta bir eve girer, kedi ise dışarıda kalır. Öykü şu cümleyle biter: “Kedinin upuzun gölgesi sokakta kalır; çok ciddi, biraz da kırgın” (12). Yaşanan hüznü, kırgınlıklara karşın gidecek bir

yerleri olanların yanı sıra, hep dışarıda kalan ve boş sokakları mesken tutanların olduğunu imler bu öykü. Yazarın romanı *Dönüş*'te de kediler ve köpekler yalnızlığı ve kenarda oluşu simgeler. Örneğin, romanın baş kişisi Vedat geçmişini düşündüğü bir anda pencereden dışarı bakar. “Boş ve zor bir sokak”ta kediden başka bir canlı yoktur (39). Vedat, yağmurlu bir günde yine “boş sokağa” baktığında ise sırlısklam bir köpek görür (54). Kavukçu'nun yapıtlarında kedileri, köpekleri ve kargaları gizemli kılan, yaşamla bağlarının zayıf olmasıdır. Bu nedenle, kargalar “boşlu[ğu] ve hüz[nü]” (*Dönüş* 113) simgeler, “günü akşama taşı[r]” (119). Onlar, yaşamın kargaşası içinde görülmeyenleri, yanlarından geçip gittiklerimizi imler. Geceler nasıl gariplerinse (“Gecenin Ardında Kuyruk” 41) “giz bahçesi”nin efendileri de başıboş köpekler, kediler ve kargalardır (“Giz Bahçesi” 53-54). Park, “en kendi, en dingin görünümü[nü]” (53) kedilerin, köpeklerin ve kargaların kabuklarına çekilmedikleri, kendilerini bütün çıplaklıklarıyla sergileyebildiği zamanlarda kazanır, tıpkı toplumun kıyısına itilmiş insanların kendilerini özgürce sergileyebildikleri ölçüde yaşadıkları mekânın doğal bir parçası olabilmeleri gibi. Bu nedenle, Kavukçu'nun öykülerinde kenarda kalan insanlar, kedileri ve köpekleri kimi insanlardan daha yakın bulurlar kendilerine. “Her Şey Boçka İçin” başlıklı öyküde bir köpeğin oturdukları birahanenin açık hava bölümünden kovulmasına canları sıkılan ve orayı terk eden öykü kişileri de (34-35), “Kanaryadaki Kafes” öyküsünde kendisini dinlemediği için bir köpeğe sinirlenen ve bira şişesini köpeğin başına fırlatan Vız'ın vicdan azabı çekmesi de kenarda kalan insanın köpeklerle ve kedilerle kurduğu dostluğun örnekleridir. Vız'ın “[Köpeğin] çıkardığı o acayip ses değil de, birkaç adım sonra dönüp bakışı mahvetti beni. Tarihte böyle bakış yoktur aga” (59) demesi, çektiği vicdan azabının derinliğini gösterir. Her iki öyküde de öykü kişileri, kimi mekânlardan kovulmanın, haksız yere hırpalanmanın ne olduğunu bilen insanların

tepkisini verirler. Bu anlamda, öykülerde tekrarlar yoluyla birer ayrıntı olmanın ötesinde anlamlar taşıdığı hissettirilen kedi, köpek ve kargaların da Cemil Kavukçu öykücülüğünün üzerine kurulduğu duyarlılıklar konusunda kimi pencereler açtığı söylenebilir. Diğer bir deyişle, bir kez daha yazınsal tavır, yazarın sözüne dair ipuçları verir.

Öykülerde sıkça geçen simgelerin Cemil Kavukçu'nun duyarlılıklarına ilişkin ipuçları vermesinde bu simgelerin yazar için taşıdığı anlamın payı büyüktür. Diğer bir deyişle, kimi simgelerin yazarın geçmişiyle, yaşantısıyla, duygu ve düşünceleriyle, belki de bilinçaltıyla ilişkili olması kaçınılmazdır. Öykülerde aynı simgelerin benzer bağlamlarda tekrar tekrar okur karşısına çıkması, sözü geçen bağlamların yazarda yaptığı çağrışımlarla açıklanabilir. Bu durumu daha iyi anlayabilmek için yine Kavukçu'nun bir öyküsünden yararlanabiliriz. “Kargalar Rotası” öyküsünde karganın iki ayrı kişi için iki ayrı anlam taşımasının onların geçmiş yaşantılarıyla ve korkularıyla ilişkisini görmek mümkündür. Öyküde anlatıcının annesi ölmek üzere olan yatalak bir hastadır. Hastanın huzursuz görüldüğü bir gün anlatıcı, annesinin huzursuzluğunun dışarıdan gelen karga seslerinden kaynaklandığını düşünür. Hasta konuşamadığı için anlatıcı, bunu hastanın alnındaki kasılma, gözkapaklarındaki titreme gibi belirtilerle kendince doğrular. Anlatıcıya göre hasta, kargaların kendisine bir şey söylediğine inanmaktadır. Anlatıcı, küçüklüğünde de annesinin kargalarla konuştuğunu söyler: “Bir suç işlemiş ve gizlemeye çalışmışsam, gelir yüzüme vururdu. Yadsıyacak olsam, kargalar söyledi, derdi” (90). Bu nedenle anlatıcı için kargalar, “haber”in simgesidir. Kargaların, annesine, işlenen ama gizlenmeye çalışılan bir suçu haber verdiğini düşünmesi ise anlatıcının bilinçaltındaki suçluluk duygusundan kaynaklanır. Anlatıcı, kargaların, annesine “somya gıcirtılarını” (90) haber verdiğini

düşünür. Somya gıcırtiları, anlatıcının evdeki üçüncü kişiyle, Ziyet’le ilişkisine işaret eder. Anlatıcı, Ziyet’e “Bu gece olmaz” diye fısıldar; çünkü “kapkara bir karganın odada bir yere sindiğine emindi[r]” (90). Ziyet içinse karga sesleri “dügün” çağrışımı yapar. Öyküde Ziyet tam üç kez kargalar için, “gak gak gak, sanki dügün varmış gibi” der (90, 92, 93). Karga seslerinin Ziyet’e neden dügünü çağrıştırdığına dair bir ipucu yoktur ama anlatıcı için kargaların taşıdığı anlam göz önünde tutulduğunda, kargaların öykü kişilerinde uyandırdığı farklı çağrışımların o kişilerin geçmişlerinden ve o geçmişin kişiler üzerindeki izlerinden kaynaklandığı söylenebilir. Aynı durumun yazar için de geçerli olması kaçınılmazdır. Diğer bir deyişle, yazarın aynı simgeleri aynı bağlamlarda okura sunması, bu simgelerin yazarda uyandırdığı çağrışımlarla ilişkilidir.

Cemil Kavukçu’nun öykülerinde tekrarlar nedeniyle sıradan birer ayrıntı olmanın ötesinde bir anlamı olduğu hissedilen ve gizemli bir hâl alan simgelerin yazarın yaşantısından ayrı düşünülmemesi, edebiyatın gerçeklik ve düş alanlarındaki sınırları inceltmesinden kaynaklanır. Kurmaca bir alanda gerçekliğin yeniden üretimi söz konusudur; bu nedenle, Neil Cornwell’in söylediği gibi, edebiyat yapıtları birer fantezidir (25). Cemil Kavukçu’nun *Gemiler de Ağlarmış* kitabında yer alan “Unutulamayan” başlıklı öyküsü gerçeklik ve kurmaca ilişkisine dair güzel bir örnek sunar. Öyküde, bir yazar olan anlatıcı gençlik yıllarını geçirdiği yere gittiğinde o yıllardan bir arkadaşıyla karşılaşır. Arkadaşı anlatıcıya kendisini yazdığı için teşekkür eder; ama öykülerdeki kimi “yanlışları” da düzeltmek ister: “Şimdi, orada diyorsun ya, Semra (hikâyedeki adıyla Sema), Faruk’la (hikâyedeki adımız Ferruh) parkta göz göze kesişmiş, ona gülücükler yollamış ve onunla sırf Kerim’i (yani seni) kıskandırmak için eğlenmiştir; eksik biliyorsun” (67). Anlatıcının arkadaşı, kurmaca ile gerçeği birbirinden ayıramayacak denli “gerçek” bulunduğu

öyküye eksik ve yanlış bilgiler nedeniyle içermiştir biraz. Oysa anlatıcı, öykünün sonunda böyle bir öyküyü hiç yazmadığını söyler (69). Bu belki de anlatıcının arkadaşının hikâyesidir. İşte bu noktada, edebiyat-fantezi ilişkisinden öykü kişilerinin fantezilerine bir geçiş söz konusudur. Öykü kişileri de yaşam biçimlerinden ayrı düşünülemez ve geçmişlerinin izlerini taşıyan fantezilere sahiptir.

Cemil Kavukçu'nun öykü kişilerinin fantezilerinin yaşam biçimleriyle ilişkisi, öykülerdeki kadın ve aşk temalarında bulunabilir. Kentli öykü kişilerinin düzenli hayatlarının bir parçası olarak öykülerde yerini alan eşler ya da sevgililer, yazarın taşralı gençleri için uzak ve erişilmezdir. Onlar, dikiş-nakış kursu verilen bir evin penceresinden gülüşerek dışarı bakan kızları görür, bazen bir görüşte âşık olur ama ortamın izin vermediği aşklarını “karşılıksız aşklar mezarlığı”na gömerek yaşarlar. Taşra hayatının dar sınırlarında yaşanan karşılıksız aşklar bir taraftan da “delikanlılık raconu” gereği taşralı gençlerin kurtulmak istedikleri gereksiz “bağlar” olarak görülür. Örneğin, “Yosun Tuttu Gözlerim” öyküsünde edebiyat öğretmeni Perihan Hanım'a âşık olan Alibo'nun aşkı arkadaşları arasında fazla saygı görmez. Sözelimi, Doni'ye göre “[aşk], dünyanın en aptalca şeyiydi: Adamın elini kolunu bağlardı” (27). “Sulu gözlü” kadınlar ya da “sensiz yapmam” (27) diyen bir ses, Doni için katlanılmazdır. Kavukçu'nun öykülerinde kadın, hayalleri süslese de, ayak bağı olarak görülse de taşralı gençlere uzaktır.

Kentlinin her gün iş yerinde, otobüste, alışveriş merkezlerinde yan yana olduğu kadın, Kavukçu'nun ergenlik dönemi gençlerinin gittiği mekânlarda görülmez. Bu noktada, Nilüfer Göle'nin mekânların sağladığı “sosyalizasyon”la ilgili sözleri önem kazanır:

Geleneksel kahvehaneler [. . .] yerel cemaat yaşamının sınırları içinde

unutulmuş bir şekilde, geçici modern heveslere dirayet göstererek, kâğıt, okey, tavlâ oynanan, politika muhabbeti yapılan, futbol seyredilen, böylece bir tür sosyalizasyonun sağlandığı erkek mekânları olarak varlıklarını sürdürmektedir. Son yıllarda İstanbul’da mantar gibi türeyen “café”ler ise erkeklerle kadınların sosyalizasyonu için kamusal mekânlar olarak modern yaşam tarzını simgelemektedirler.

(173)

Cemil Kavukçu’nun öykülerinde de taşralı gençler Yakup’un Kahvesi’nde sohbet ederken, Niyazi’nin Sineması’nda “dört film birden” izlerken, okurun taşralı genç kızlar hakkında bildiği, aralanmış bir perdeden görünen başlarıdır. Aynı lisede okuyan kız ve erkek öğrenciler ayrı gruplar hâlinde okula gelip giderler. *Dönüş*’te “kızlara uzak duran haydut öğrenciler” (129), öykülerde tarzları gereği kızlarla mesafeyi korurlar. Mesafeler ise fantezileri doğurur. Sözelimi, kadın sinema oyuncularını süsler düşleri. *Dönüş*’ün baş kişisi Vedat’ın, kasabada geçen gençliğiyle ilgili olarak anımsadığı bir olay, fantezilerin ne denli uç noktalara ulaştığını gösterir. Vedat’ın arkadaşları Ayı, İlhami ve Macit, ilk cinsel deneyimlerini kadın sinema oyuncularının adlarını verdikleri dişi köpeklerle yaşamışlardır (44-45). Onlar bir taraftan Tommiks, Teksas, Kinova gibi çizgi romanlar okuyarak kahramanlığın ve haydutluğun “raconunu” kavramaya çalışırken, diğer taraftan da izledikleri filmlerle genişleyen düş dünyalarında ergenlik dönemi sancılarını yatıştırmak için uğraşırlar. Artık, dinledikleri müzik de ne kadar uzak durmaya çalışırlarsa çalışsınlar karşılık bulamadıkları aşklarına yöneliktir. Erkin Koray’ın “Yalnızlar Rıhtımı” şarkısını, marş gibi hep bir ağızdan söylerler (“Yosun Tuttu Gözlerim” 25). “Agora Meyhanesi” ise kendilerine göre değiştirdikleri sözleri nedeniyle büyük ilgi görür: “Burası Kavaklaraltı Çay Bahçesi / Burda yaşanır aşkların en şahanesi, en

divanesi. . .” (37).

Kavukçu'nun taşralılarına yalnızlığı duyumsatan, ulaşamadıkları kadınlar ken kentliler yaşadıkları ilişkilerden sıkıldıkları için düşler kurarlar. Örneğin, *Temmuz Suçlu*'daki “Patika” öyküsünde öykü kişisi, karısı Gül'le geçirdiği sıkıcı günler nedeniyle, komşu apartmanlardan birinin balkonunda gördüğü genç bir kız üzerine fanteziler kurar. Gül uyur (17), Gül televizyonda “Pazar Sineması”na dalar (18), Gül burun büküp omuz silker (19), o ise “[y]eter ki bir şeyler değişsin” (19) diyerek oturuşunu ve duruşunu “kuraldışı” bulduğu kızın balkondaki görüntüsüne âşık olur ve bu aşk, öykü kişisini düşlerin içine alıverir.

Cemil Kavukçu'nun öykü kişilerinin aşka ve yaşama dair düşleri, “kuraldışı” olanın peşinde gitmeleri, kimi zamanlar yazarın da bu düşleri desteklemesiyle “fantastik öyküler” biçiminde kendini gösterir. Diğer bir deyişle, öykülerdeki kedi, köpek ve karga örnekleriyle açıklanmaya çalışılan fantastik unsurlar da, öykü kişilerinin fantezileri de bir yazın biçimi olarak fantastiğin dışında kalabilir. Ne var ki, Kavukçu'nun yazınsal açıdan fantastik olarak değerlendirilebilecek öyküleri de vardır. Öykülerin yazınsal açıdan fantastik olması, büyü bir atmosferin öykülerdeki egemenliğiyle açıklanabilir. Kavukçu'nun bu tür öyküleri, “fantastik unsurlar” diye nitelediğimiz bir anlık görüntüler ve gizemli olaylardan farklı olarak öykünün tamamında gözlemlenen esrarengiz atmosfere karşılık gelir. Ancak, Kavukçu'nun öykülerinde atmosfer ne denli esrarengiz olursa olsun, okur gerçekliğin alanından fazla uzaklaşmaz. Diğer bir deyişle, yazar, fantastik öyküleri de, fantastik unsurları da okuru yaşam gerçeklerinden uzaklaştırmak için kullanmaz. Aksine, öykülerdeki fantastik unsurlar, okuru gerçek yaşama dair sorular üzerinde düşünmeye iter. Bu noktada Brian Attebery'nin fantastik edebiyat üzerine sözlerini anımsamak yararlı olacaktır. Attebery, fantezinin gerçekte rastlanabilecek

karakterler, olaylar ya da mekânlar içerebileceğini, fakat önemli olanın, anlatılan şeyin dünyayı radikal bir biçimde değiştirme ya da çoğaltma hissi uyandırması olduğunu söyler (15). Sheila A. Egoff da Brian Attebery'den farklı düşünmez. Egoff'a göre fantezi, yazarların toplumdan yana hoşnutsuzluklarını dile getirmeleri, insan doğası üzerine yorumda bulunmaları ve görünenle görünmeyen arasındaki boşluğa bir köprü kurmaları için kullandıkları bir araçtır (1).

Cemil Kavukçu'nun fantastik öyküleri de bir taraftan modern insanın kuşandığı zırhların ardındaki karmaşık psikolojiyi, diğer taraftan ise yaşamın kıyısında kalan insanların düşlerin dünyasında gezinmeye başlamalarını imler. Örneğin, *Temmuz Suçlu* kitabındaki "Gemide" öyküsünde anlatıcı, uyandığında kendini bir gemide bulur. En son cuma gecesini konuklarıyla birlikte evinde geçirdiğini anımsayan anlatıcı, gemide tek başına kalışının düş mü gerçek mi olduğunu anlayamaz. Öykünün sonunda, gemide biri belirir ve anlatıcıya, onu götüreceklerini, ellerini ve kollarını bağlayacaklarını söyler (103). Yaşananlar düş de olsa gerçek de "Gemide", tam bir karabasan öyküsüdür. Kavukçu'nun öykülerinde özgürlüğü temsil eden denizin o özgürlüğe hazır olmayan bir psikoloji için nasıl bir yalnızlık korkusu yarattığını simgeler öykü. Tek başına kalmanın çaresizliğiyle "[s]es bekliyorum" (102) diye bağırarak anlatıcı, sonunda tutsak olur. Dolayısıyla "Gemide", tutsaklığın ve özgürlüğün insanın ruhunda başlayıp ruhunda bittiğini imleyen bir öykü olarak yorumlanabilir. Kalabalıktan, kentin yorucu ve bunaltıcı havasından kaçmak isteyen nice "modern" insan, kentte kurduğu yaşamın bağlarından kopamadığı için yalnızlığı bir tutsaklık gibi algılayabilir. Yaşamın tam ortasında olup kendini dinleyemediği için yalnızlığından korkar hâle gelen insanlar, bu yüzden aynı zamanda da dışındadır yaşamın. Bununla beraber, kimi insanlar da kendi seslerini dinlemek isterken hep başka sesleri dinlemeye zorlandıkları için iç

dünyalarının tam ortasına yerleşip bir türlü dışarıdaki yaşama yaklaşamazlar. İşte Kavukçu'nun *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* başlıklı kitabında yer alan “Nolya”adlı öyküsünde gerçek dünyaya katlanabilmek için kurulan fantezi dünyasını okuruz. Anlatıcı, Dostların Yeri'nde yine bira ve sigara içmekte, yine vaktini boşa harcamaktadır; yani yine “ipin ucunu” kaçırmıştır (120). Aslında ipin ucu, gerçek dünyanın tam ortasındadır ve anlatıcı ona ulaşamayacağını fark ettikçe biraz kendisiyle, biraz etrafiyla alay ederek eğlenmeyi sürdürür. Eline aldığı dolgun bir leblebiyi uzun uzun inceleme “ayini”, Dostların Yeri'nin tek müşterisi olma “gururu”, garson Arif'le karşılıklı susmanın “huzuru” derken, anlatıcı yoldan geçen bir kızın peşine takılıverir. “[K]ızların, kadınların karşısında eli ayağı[n]a dolan[an]” (121) anlatıcı kıza yaklaşmayı başarır ve kızla aralarında bir konuşma geçer:

Canım çok sıkılıyor, dedim.

Benim de öyle, dedi.

Onun da canı sıkılıyormuş demek ki, ama eminim, başını sertçe çevirip yoluna devam ederken daha çok sıkılacak.

Birlikte yürüsek mi? dedim.

Birlikte sıkılmak için mi? dedi. (122)

Sıkıcı bir hayatta yaşanan dostlukların, aşkların parodisi gibidir bu diyalog. Birlikte yürüyen, yürüdükçe de birlikte sıkılan, birbirlerine “abi”, “abla” diye hitap eden insanlara sunulan bir seçenek gibidir fantezi. Bu yüzden öyküde anlatıcı, adını bile kendisinin verdiği bir hayalin, Nolya'nın peşinden gider; Arifabi, Samiabi, Çakalabi'yle dost olur ve birlikte sıkılmak için bile olsa, düşlerinde yaşamayı tercih eder; çünkü düş dünyasında sıkılma da gerçek yaşamın tanımladığı türden bir sıkılma değildir. Bu yüzden, ölüp sonra ölümünden “cayan” (138) Çakalabi, bu işin nasıl olduğunu soranlara, “ne kadarımızla yaşamın içindeyiz ya da dışındayız [. . .]” (139)

yanıtını verir. Yaşamın içine bütünüyle giremeyenlerin kendilerine kurdukları düşsel dünyalar, Çakalabi gibi yaşayan ölüleri yaratmaktadır. Kavukçu'nun öykülerindeki Dead Bar'lar ("Nolya"), Tabut'lar ("Dört Duvar Beş Pencere") ya da tabuta benzeyen çadırlar ("Ormanın İçlerine Doğru"), karşılıksız aşkların mezarlıkları ("Yosun Tuttu Gözlerim"), yaşayan ölüleri, Ceset'leri ("Kopuk Uçurtmalar") barındırır. Bu yüzden, o mekânlarda "uzak noktalara" yolculukların düşleri kurulur. Cemil Kavukçu ise bu düşleri öykülerindeki fantastik unsurlarla ortaya koyar; gerçekliğin acımasızlığına ise ironik bir dille direnir.

Şârâ Sayın'ın "düş gücünün taşıyıcısı" olarak tanımladığı sözcükler, Kavukçu'nun öykülerinde yalnızca yazarın ve okurun düş gücünü taşımakla kalmaz, öykü kişilerinin düşlerini de taşır. Öykü kişileri, özelde sözcükler, genelde dilleriyle hem yaşam biçimlerini, hem de arzuladıkları yaşamı ortaya koyarlar. Bu noktada, Semih Gümüş'ün "Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor" başlıklı yazısındaki şikâyetinin haklı gerekçesini anımsamak yararlı olacaktır. Gümüş, yaşadığımız dünyada kısa öykünün insanı tedirgin etmeden yazılamayacağını düşünür. "Genç öykücülerin yazdıkları yalnızca kendilerini tedirgin ediyor. Kendisiyle baş başa kalmakla yetinen genç öykücü, başkalarının dünyalarında yaşamaya gönül indirmiyor" (54) diyen Gümüş, çok önemli bir toplum gerçeğini, dilin tedirgin edici özelliğini vurgular. Dil, kimliğin, varoluşun en önemli unsurlarından biridir; çünkü insanın kendini ifade etmesinin temel aracıdır. Kendini rahatlıkla ifade edebildiği sürece insanlar "ortak" bir dille konuşur. Bu nedenle dil, egemen grupların, zayıf grupları baskı altında tutmasının da bir aracı olmuştur. Bununla beraber, kimliğini özgürce ortaya koyamayan insanlar "kendi" dillerini yaratmayı bilmiş, böylece toplumlar "argo" sözcüğüyle karşılanan dil bölünmelerine sahne olmuştur. Mesleğe, yaşa, cinsiyete ya da toplumsal sınıfa bağlı olarak beliren argo, insanların

“kendilerinden” olanlarla iletişimlerini sağlayan ama grubun üyesi olmayanları dışlayan bir koddur. Ahmet Oktay, “Argo Üzerine Düşünceler” başlıklı yazısında argonun toplumdan dışlananların oluşturduğu birliğe işaret ettiğini söyler:

“Toplumsal yaşamın dışına sürülmüş ve kendi aralarında bir birlik oluşturmuşlar için bir *savunma* aracıdır argo. Çünkü sürenlerin anlamaması gereken bir dildir. Abdal ya da hırsız fark etmez çözümleme düzleminde; bağımsızlığını bu dille kanıtlar kendi gözünde: *Onlardan değildir*” (98). Bir toplumsal sınıfın ya da grubun “bağımsızlığını” kanıtlama aracı olarak argo, bir varoluş biçimidir. Theodor W. Adorno’nun, “[y]oksullar karınlarını doyurmak için sözcükleri çiğnerler. Dilin nesnel ruhundan bekliyorlardır toplumun kendilerine vermediği güçlü besini; ağızları sözle dolu olanların dişlerinin arasında başka bir şey yoktur” (105) sözleri, insanların, yaşam koşullarına bağlı olarak, dili nasıl şekillendirdiğini gösterir. Toplumun kıyısına itilen gruplar, sözcükleri, cümleleri, kısacası dili, toplumun kıyısına itilme sebeplerini ortaya koyacak biçimde şekillendirerek kendilerini “var” ederler. Cemil Kavukçu’nun “ağızlarını bıçak açmayan” öykücülerin aksine öykü kişilerini sürekli olarak konuşturması da onların kendilerini nasıl tanımladıklarını, ne ile “var” ettiklerini ortaya koyduğu için okuru tedirgin eder; okur, haberdar olmadığı ya da tek bir açıdan gördüğü için yeterince tanımadığı “zor” yaşamlar karşısında irkilir. Diğer bir deyişle, “başkalarının dünyalarında yaşamaya gönül indirmek”, o dünyanın, üzerine kurulduğu düşlerden ve o düşlerin taşıyıcısı olan sözcüklerden haberdar olmaya bağlıdır. Kavukçu, birçok okura yabancı olan bir dünyayı o dünyanın sözcükleriyle yazarak taşranın iç yüzünü gören bir göze sahip olduğunu göstermiştir. Yazarın, “çizgi dışı” insanların dilini kullanmaktaki başarısı ise okurun da o insanları “bizden” diye tanımlamasına sebep olur. Örneğin, “Raci’ye Selâm” öyküsünde Raci, bir anısını anlatır:

Bi gece kaptırmış gidiyorum (eller hemen olmayan bir direksiyon simidini kavırıyor) vızzt, yanımdan hususinin biri (sol el bu kez yılan gibi bükülüp bir aracı solluyor) baktım herifin arka tampon yanlış; lan Ercü dedim (parmak şakakta, gözler ceviz gibi) on dakkaya kalmaz tamponu sıçar bu hırt. O basıyor, ben basıyorum. Herif bir ara şarampole girip çıktı (gözler ansızın büyüüp kısıyor) tamam dedim, herif narkozlu! Demeye kalmadı, yoldan çıkıp tarlaya daldı. Ercü de peşinde tabii (sol el yine tarlaya dalan bir kamyon). Bırakır mıyım? İşin ucunda bir tampon var. Sonra baktım hazret malı düşürmüş, frene asılıp durdum. (18)

Anlatılan bir hırsızlık anısıdır ama Kavukçu, hırsızlığı yapanların dilini, yani dünyasını yansıtmakta öylesine başarılıdır ki okur da o insanlara sempati duyar. Artık okur, “kopillerle” (“Derelerde” 65), “çakallarla” (“Bıldırcın Yağmurları” 60) tanışır, yolda “fi tarihten gebe olduğu safranin tekine rastlayan” (60) öykü kişisiyle beraber o safradan kurtulmaya çalışır, “kıyak bir tantanada” (“Demokor” 51) “keneyi cebe indirenleri” (54) desteklemekten kendini alamaz. Kaba söz ve sövgü de o insanların ayrılmaz bir parçası olmuştur. Örneğin, “Parakete” öyküsündeki anlatıcı öykü kişilerinden Hasan için sövgünün yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğunu söyler: “Sövgü, ama özellikle geçmişe yönelik sövgü günlük yaşamın bir parçası olmuş; şaşkınlık, beğeni, övgü ya da beklenmedik bir gelişme karşısında Hasan’ın tepkisi bu; aşağılamak gibi bir amacı yok” (65). Kavukçu’nun öykü kişileri “yağmur artarsa boku yiyeceklerini” (“Raci’ye Selâm 11) bildikleri için “bilmem neresine ne yaptıkları” (10) motosikletle hızla “ibne benzinciye” (10) giderler. Raci’nin “dişleri arasından” çıkan ve belki de kendine yönelen sövgü (10), Adorno’nun söylediği gibi,

o dişlerin arasında bulunması gereken yemek kırıntılarının yerini alır. Onlar gerçekliğe söverler aslında. Bu yüzden, kendileri de bu sövgüden pay alabilirler. Yaşamlarını taşımak zor gelir onlara. Kavukçu'nun öykü kişileri, kendilerine ağır gelen yaşamı hafifletmenin yolunu, kendilerini o yaşamın dışında hissettirecek sövgülerde, kaba sözlerde, ağızlarında çiğnedikleri sözcüklerde bulurlar.

Bir taraftan acımasız gerçeklikle karşı karşıya kalan, diğer taraftan ise “niteliksiz” buldukları için toplumdan dışlanan insanlar, Cemil Kavukçu'nun öykülerinde okuru “varlıklarıyla” sarsacak denli etkili olur. Kavukçu, bir yazınsal tavır ortaya koymuş, kendi sözünü sessizliğe terk ederek öykü kişilerini konuşturmuştur. Bu konuşmalar hem gerçekliği, hem de düşleri yansıtmış, böylece toplumun farklı kesimlerinden insanların modern yaşam düzenindeki duruşları gözler önüne serilmiştir. Kentlinin yapay ve soğuk ilişkileri, taşralının kendine özgü dili, bu dilin dışladığı ve kucakladığı gruplar, yazarın değil, öykü kişilerinin sözlerinden anlaşılır. Kavukçu ise öyküleri arasında bağlar kurarak ortaya koyduğu neden-sonuç ilişkileri, yaşama yönelik ironik öykü dili ve fantastik unsurları yaşamın gerçek yüzünü yansıtmak için kullanmasıyla, okuru alt kültürün dünyasıyla tanıştırmış ve “yerinde görerek” yazdığı öykülerle okurun o dünyayı anlamasını sağlamıştır. Yazarın öykü içinde sessizce duran sözünü, yazınsal tavrı duyurur. Cemil Kavukçu'nun sergilediği yazınsal tavır sayesinde, şarkıların söylemediği insanları, öyküler yazmıştır.

SONUÇ

Öykülerin şarkıların söylemediği insanları yazması, “söz”ün yazı içinde “anamlı” bir sessizliğe sahip olmasıyla olanaklıdır. Yazılı kültür sözlü kültürün yerini aldıkça sessizliğe terk edilen söz, kendini başka biçimlerde göstermiş ama varlığını daima sürdürmüştür. İnsanın kendini ifade etmesinin aracı olan dil, kurmaca alanlarda, kulağa hitap eden ve bir şeyler söyleyen sözcüklerin söylenme biçimi açısından da önem kazanmıştır. “Söylenme biçimi”, sözün içeriğini arka plana atmış, yazılı kültürün temel unsuru olan yazın alanında yeni söylem biçimleri kendini göstermiştir. Kısa öykü ise boşlukları, yoğunluğu, okuru da yazma sürecine davet etmesiyle yazılı kültürün sözü sessizliğe terk etme özelliğini en iyi yansıtan türlerden biridir. Bu durumda, yazılı kültürün bir başka önemli unsuru olan edebiyat eleştirisinin de, temelde, “söylenme biçimi”ni değerlendirmesi beklenir. Böylece, edebiyat tarihi yazın tekniği değerlendirmelerinden oluşur. Oysa öykülerin şarkıların söylemediği insanları yazması bir tercihin sonucudur. Diğer bir deyişle, yazar, sözünü, seçtiği türle, kurduğu öykü dünyasıyla ve takındığı yazınsal tavırla söyler. Bu çalışma da Cemil Kavukçu’nun metinlerinde sessizce duran sözüne tercihlerinin izini sürerek ulaşmıştır. Peki, yazarın sözüne ulaşmak, edebiyat eleştirisi ya da tarihi bakımından ne ifade eder?

Jean-Paul Sartre, insanın kendisini ifade etme aracı olan dilin bir yazar için, ifade aracı olmanın ötesinde bir anlam taşıdığını söyler. Sartre’a göre, dile bir ifade aracı olarak bakıldığında yazar da “söyleyecek şeyleri olan biri” biçiminde tanımlanacaktır. Oysa Sartre, sözgelimi, bir kazanın raporunu tutan trafik polisinin

de söyleyecek bir şeyleri olduğunu hatırlatarak bu tür bir şeyin bir yazar tarafından ifade edilmesinin beklenmediğini söyler. Sartre, kimi insanların roman olabileceğini düşündükleri yaşamlarını bir yazara anlatarak yazardan yaşamlarını romanlaştırmasını istemelerinin ise yazarı bir taraftan da “söyleyecek bir şeyi olmayan biri” olarak kabul etmek anlamına geldiğini düşünür; çünkü bu durumda, yazarın bir anlatı becerisine sahip olması önem kazanır. Oysa o, her yazarın, becerisini kullanarak her içeriği yazmayacağını söyler ve devam eder: “Mesela, ‘Victor Hugo, içeriğini arayan bir biçimdir’ diyenler, biçimin bazı içerikleri zorunlu kılarken, bazılarını da çıkarıp attığını unuturlar” (62-63). Sartre’ın, biçimin bir yandan da içeriği belirlediğine ilişkin sözlerine katılmamak mümkün değildir; çünkü biçim, yani yazınsal tavır yazarın tercihlerine bağlıdır ve bu tercihler yazarın yaşam içindeki duruşundan bağımsız düşünülemez. Yazarın yaşam içindeki duruşu ise onun duyarlılıklarıyla ilişkilidir. Bu nedenle, yazar anlatılan herhangi bir yaşamı romanlaştıramaz. O, sanatını kendisini yazmaya iten sancıyla var eder. Cemil Kavukçu’nun kurduğu öykü dünyası da bir sancıdan kaynaklanır. Kavukçu, şarkıların dışladığı insanları yazarak o dünyayla ilgili duyarlılıklarını ortaya koymuştur. İşte bu noktada, edebiyatın birbirinden uzak noktalardaki insanlara farklılıkları ve benzerlikleri gösterme işlevi önem kazanır. Diğer bir deyişle, Kavukçu, bildiği, tanıdığı bir dünyayı okuru o dünyanın tam ortasına alacak denli başarılı bir teknikle yazarken, kulağa hitap eden binlerce sözün insanlar üzerinde bırakamayacağı bir etki yaratır. Bu etki ise okura, bir masanın dahi tarihi olduğunu ve o tarihe, masanın ortasındakiler kadar çevresindekilerin de dahil olduğunu düşündürür.

Edebiyat, kaybedenlerin tarihini toplum tarihine dahil etmekte etkili bir alandır. Kısa öykü ise modern yaşamdan çeşitli sahneler sunar okura. Ancak,

bakışlarını görebileceği alanlara yönelttiği ölçüde içten olan ve içtenliği sayesinde okurla sıcak ilişkiler kurabilen yazar, bir “üst kültür” insanı olduğu için onun öykü dünyası da ister istemez kültür seviyesi yüksek olan insanların yaşantısından anlar sunacaktır. Elbette, öykü yazarı uzaktan uzağa gözlemlediği yaşantıları da öykü dünyasına dahil edebilir. Nitekim, modernleşmenin ileri aşamalara gelmediği toplumlarda üst kültür, alt kültürü uzaktan uzağa izlemek için çok sayıda olanağa sahiptir. Sözelimi kent, geçimini çöplerden sağlayan yoksul ve eğitimsiz insanların da mekânıdır. Ancak, bu insanları uzaktan gözlemleyerek öykü dünyasına dahil etmek, madalyonun yalnızca görünen yüzünün sergilenmesine hizmet edecektir. Madalyonun görünen yüzünü yazmak da bir tavır, bir duyarlılığın yansımasıdır. Ne var ki böyle bir tavır, edebiyatın farklı dünyaları bütün gerçekliğiyle okura sunma işlevini yerine getirmez. Cemil Kavukçu öykücülüğünün ayırt edici yönü de bu noktada belirir. Yaşamadığı, duyumsamadığı şeyleri yazamadığını söyleyen Kavukçu, bahçesi hem kente hem de taşraya açılan bir yazar olarak, madalyonun iki yüzünü de okura göstermeyi başarmıştır. Çocukluğunun geçtiği taşra yazarın sancısı olmuş, orada yitip giden arkadaşlarının onları tüketen koşulların kurbanı olduğunu, onların insanlıklarını, yaratıcı ve sanatçı ruhlarını yazarak ortaya koymuştur. Cemil Kavukçu, Türk edebiyatında bu tavrı sergileyen ne ilk, ne de tek kişidir. Her ne kadar günümüz öykücüleri arasında taşralı kimliğini ve duyarlılığını yansıtmak bakımından ayrıksı bir konumda dursa da bundan böyle Kavukçu gibi öykücülerin çıkmayacağını iddia etmek de mümkün değildir. Öyleyse Kavukçu’nun sözünün önemi nedir?

Kemal Tahir, Orhan Kemal, Sabahattin Ali, Sait Faik, Yaşar Kemal gibi yazarların öykülerini hatırlamak, Türk edebiyatının köy, kasaba ve alt kültür öyküleri bakımından ne kadar zengin olduğunu anlamaya yetecektir. Kavukçu’nun öyküleri

de bu geleneğe eklenmiştir. Bu noktada, edebiyatın uzak noktalarındaki insanlara farklılıkları gösterme ve okurun duyarlılık evrenini genişletme işlevi içeriğin de ötesine geçerek yazınsal bir boyuta ulaşır. Diğer bir deyişle, modern yaşamın bireye duyumsattığı yalnızlığın türü olarak doğan kısa öykü, bütün dillerin edebiyatlarında aynı biçimde doğup aynı yollardan geçerek gelişmemiştir. Bu durumun temel nedeni ise modernliğin insanlara her yerde geçerli olan bir yaşam tarzı sunmamasıdır. Bu nedenle, Türk edebiyatına Batı edebiyatlarından geçen kısa öykünün kentin yanı sıra kasabayı ve köyü de başarıyla konu edinmesinin temelinde hem kentli, hem taşralı olan öykü yazarlarının varlığı yatar. Bir başka söyleyişle, Cemil Kavukçu gibi taşrayı da kenti de “yerinde görerek” yazanlar, yalnızca kent yaşamını tanıyanların gözüyle yazıldığında tek bir açıdan görülebilecek bir yaşantıyı okura farklı açılardan sunabilir. Bu durum ise bizi, yapıtların yalnızca biçimsel özellikleri değerlendirildiğinde edebiyat eleştirisinin gerçekçi olmayacağı sonucuna götürür. Edebiyat eleştirisinin gerçekçi olması, bir edebiyat yapıtının onu doğuran koşullarla birlikte değerlendirilmesiyle olanaklıdır. Bu nedenle, Türk edebiyatında öykü alanında verilen ürünler de diğer bütün etkenlerden soyutlanarak yapılan tür eleştirileriyle sonuçlandırılmamalıdır. Gregory Jusdanis’in “Edebiyat eleştirisinin totalize edici stratejileri, milliyetçi kültürlerin farklılıkları kendi toprakları ve simgesel mekânları içinde türdeşleştirme çabalarına çok benzer bir biçimde işler” (18) biçimindeki saptamasına katılmamak imkânsızdır. Batı edebiyatlarının Türk edebiyatında öykü türüne kaynaklık etmesi farklılıkların göz önünde tutulmaması tehlikesini doğurabilir. Bu türden bir tehlikenin sonucu ise edebiyat eleştirisinin yönlendirici niteliğinin de katkısıyla, yapmacık, yerel renklere uzak, yani yazarın evinin kapısının açıldığı bahçeyle uzaktan yakından ilgisi olmayan ürünlerin ortaya çıkmasıdır. Bugün “kısa öykü nasıl yazılır?” sorusuna yanıt veren yazıların birçoğu

Türk edebiyatında öykü geleneğini hesaba katmayan yöntemler sunar. Bir tür kategorisinin varlığı inkâr edilemez; ancak, Harold Blodget’in sözleriyle, “öyküler kuraldan daha büyüktür” (82) ve tür kategorilerinin büyüklüğüne inanan eleştiriler edebiyatın evrensel olduğu görüşünü temel alır. Jusdanis’e göre, edebiyatlar yerine tek bir edebiyattan söz etmek, merkezdekilerin çevredekilerin farklı gelişme olanaklarına sahip olabileceğini reddetmesi anlamına gelir; böylece, merkezdekiler çevredekilerin kendi taleplerine uymalarını da bekler. Jusdanis, sözlerine şöyle devam eder: “Minör ya da çevresel olan tanım gereği ‘taşralı’dır, çünkü dertleri evrenselleştirilmemiştir” (23).

Dertleri evrenselleştirilmeyen taşralının edebiyatının evrensele ulaşması beklenemez. Türk edebiyatında öykü, zaman zaman toptancı bakışların eleştirilerine uğrayabilir; çünkü türün bir doğuş “merkezi”, bir kaynağı vardır ve bu kaynağın verdiği ürünler türün ölçütleri olarak kabul edilir. Türk edebiyatının öykü yazarları da bir türün kıyasına itilmiş olur. Bu durumlarda bir “taşralı” sayılan yazarın evrenselleştirilmeyen “dertleri”, yani sözü büyük önem taşır. O söz, yazarın içinde yaşadığı toplumun merkezdekilerce belirlenen ölçütlere uygun ürünler vermemesinin nedenidir çünkü. Cemil Kavukçu öykücülüğü de taşranın, en az kent kadar, yazarın içinde yaşadığı toplumun gerçeği olduğunu gösterir. Bu nedenle Kavukçu, kentlinin türü olan, bireyin yalnızlığı üzerine odaklanan öykülerin yanı sıra taşranın da kısa öykünün mekânı ve konusu olabileceğini ortaya koyar. Üstelik yazar, bir taraftan geleneği takip edip diğer taraftan yeniliklerin izini sürmekte öyle başarılıdır ki sözünü söyleme biçimi de önyargısız bir bakışın takdirini kazanacaktır. Yazarın sözü öykücülük sanatında gizlidir.

Bu çalışmayla Cemil Kavukçu’nun tutarlı bir öykü yazarı olduğu ortaya koyulmuştur. Kavukçu’nun kent ve taşraya bakışı öykülerini yazma tekniğine de

yansır. Kuşkusuz, yazarın bütün öykülerinin teknik bakımdan dört dörtlük olduğu iddia edilemez. Ancak Kavukçu'nun farklı teknikler deneyen ve kendini yenileyen bir yazar olduğu açıktır. Yazarın üretkenliği de sürekli olarak kendini yenilemesine bağlanabilir. Bir başka söyleyişle, Kavukçu, birbirine benzeyen öykü dünyalarını, kimi kez aynı insanları ve mekânları yazsa da bir yineleme durumu söz konusu olmaz. Bunun iki temel nedeni vardır. Birincisi, yazarın ayrıntıları yansıtmaktaki ustalığıdır; ayrıntılar, Kavukçu'nun öykülerindeki canlı atmosferi kuran en önemli unsurlardandır. İkincisi, yazarın anlatıcı ve anlatı zamanı seçimlerindeki çeşitliliğidir. Kavukçu'nun öyküleri ya çocukluk ve gençlik dönemini konu alır, ya da yaşanan günü anlatır. Ne var ki, dünün ve bugünün tek bir öykü içinde birlikte yer aldığı da olur. Anlatı zamanı ile anlatılan olay arasında yıllar olabileceği gibi iki zamanın kesiştiği öyküler de vardır. Taşra öykülerinde çoğunlukla çocukluk ya da gençlik döneminin konu edildiği ve anlatı zamanıyla anlatılan olay arasında uzun bir zaman dilimi olduğu söylenebilir; ancak bu durum da bütün taşra öyküleri için söz konusu değildir. Kavukçu'nun öyküleri anlatıcılar açısından da çeşitliliğe sahiptir; bazen tek bir öykü içinde de farklı anlatıcılar kullanılır. Yazarın öykülerindeki bu çeşitlilik benzer olayların farklı gözlerle anlatılmasına olanak tanır. Böylece, Kavukçu'nun öyküleri kendini yineleyen değil, yenileyen öyküler olarak okurla buluşur. Yazarın ilk kitabı *Pazar Güneşi*'yle son kitabı *Gemiler de Ağlarmış* arasında öykücülük sanatı açısından gözlemlenen gelişme, Kavukçu'nun öykücülüğü üzerine düşündüğünü, öykücülük tekniğini önemseydiğini gösterir. Bununla beraber, Cemil Kavukçu yıllar önce yazdığı öykülerinin üzerinde çalışmayı da sürdürür. Örneğin, yazarın 1988 yılında *Yazıt* dergisinde yayımlanan "Tuz ve Biber" başlıklı öyküsü, 1999 tarihli *Dört Duvar Beş Pencere* adlı öykü kitabında "Avludaki Tren" başlığıyla yeniden yayımlanır. Yazar aradan geçen yıllarda öyküsünü gözden geçirmiş, kimi

eklemeler ve başlıktaki değişlikle birlikte öyküyü tekrar okurlarıyla buluşturmuştur. Bu örnek, Kavukçu'nun “montaj çalışması” adını verdiği çalışma sürecinin uzun bir zaman dilimine yayıldığını gösterir. Yaptığı “montaj çalışması”nı şöyle tanımlar Kavukçu:

En keyif aldığım an, öykünün son tümcesini bulduğum andır.

Öykünün çatısı kurulmuştur artık. Geriye yazdıklarımın bir düzene konması kalır; fazlalıkları ayıklarım, eklemem gereken yerler olursa eklemeler yaparım, anlatımda bütünlük sağlamaya çalışırım. Bu aşamaya “montaj çalışması” diyorum. (“Cemil Kavukçu” 251)

Cemil Kavukçu “montaj çalışması”nın amacının anlatımda “bütünlük” sağlamak olduğunu söyler. Yazar, anlatımdaki bütünlüğü tek bir öykü içinde sağlamakla kalmaz, bütün yapıtları arasında da bir “bütünlük” kurmayı başarır. Bu nedenle, Kavukçu'nun yaptığı “montaj çalışması”nın geniş bir zaman dilimini kapsamaya doğaldır. Bir anlamda, yazar çalışma sürecinde de öykülerine bir “bütün” olarak bakar ve geçmişte yazdığı öyküler üzerine düşünmeyi sürdürür.

Bu çalışmada da Cemil Kavukçu'nun öykülerine bir bütün olarak bakılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda, öykülerle ilgili yorumlar ve değerlendirmeler, yazarın öykülerin büyük bir çoğunluğunda sergilediği tavır göz önünde tutularak yapılmıştır. Elbette Kavukçu'nun öyküleri arasında diğerlerine göre ayrıksı duran öykülere rastlanabilir; ancak yazarın hiçbir öyküsü onun duyarlılık evrenini zedelemeyebilir. “[Ö]ykünün gizemli dünyasına kapıldığı[nı]” söyleyen Kavukçu, duyarlılıklarını öykünün “gizemli dünyasında” okurla paylaşır (“Cemil Kavukçu” 251).

Öykücülük sanatının temel öğelerinden biri olan “gizler”, Cemil Kavukçu öykücülüğünde belirleyicidir. Kavukçu, bir taraftan metinleri arasında kurduğu ilişkiler, diğer taraftan fantastik unsurları ve dili kullanma biçimiyle öykü sanatının

gizlerini devreye sokar. Böylece, teker teker öyküleri için kurduğu atmosfer, öykülerin bütünü için de söz konusu olur. Yazarın, öykülerinin tamamını, hatta romanı *Dönüş*'ü de kapsayan bütünlüklü bir metin coğrafyasına ulaşması, bizi iki temel sonuca ulaştırır: Birincisi, Kavukçu'nun parçadan bütüne ulaşan öykülerinin birbirlerinden bağımsız birer metin olarak okunduğunda anları öykülemesi; metinler arasındaki ilişkiler ortaya çıktığında ise öykü kişilerinin eylemlerinin ya da yaşanan durumların neden-sonuç ilişkilerinin de belirmesidir. Böylece yazar, insanların eylemlerinin o eylemleri yaratan koşullarla birlikte değerlendirilmesi gerektiğini, bu nedenle de iyinin ve kötünün tarihsel değerler olduğunu, kurduğu öykü dünyasına ek olarak öykü tekniğiyle de ortaya koymuştur. Kavukçu'nun bütünlüklü bir metin coğrafyasına sahip olmasının doğurduğu ikinci sonuç ise yazarın okuruyla iletişimine ilişkindir. Metinleri arasında kurduğu ilişkiler, Kavukçu'nun, okuruna farklı düzlemlerde okumalar sunması anlamına gelir. Onun bütün yapıtlarını okuyan okur, yazarın bir öyküsünü ya da bir kitabını okuyan okurdan daha yüksek derecede bir okuma zevkine ulaşacaktır. Bununla beraber, metinler arasındaki bağlar, kimi kez açıkça görüldüğü halde, kimi kez o bağlara ancak silik ipuçlarının yardımıyla ulaşılabilirdiği için okurun da yazma sürecine katılması söz konusudur. Böylece Kavukçu, okurundan da emek beklediğini hissettirir. Kavukçu öykücülüğünde bırakılan boşluklar, okuru rahatsız etmeyecek niteliktedir. Ancak okur, o boşlukları dolduran ipuçlarına ulaştığında okuma zevki daha da artar. Kimi zamanlar ise, fantastik unsurlarda olduğu gibi, boşluklar daha belirgindir ve aslında öykü, o boşluk hissi üzerine kurulmaktadır. Bu durumlarda boşluk hissini kendisi bir gerçekliğe karşılık gelir. Diğer bir deyişle, insanların gerçek yaşamda sahip olamadığı ya da onları bunaltan şeyler düşlere yansır ve bu düşler Kavukçu'nun öykülerinde fantastik unsurlarla kendini gösterir. Ne var ki, yalnızca fantastik unsurlar değildir düşlerin

taşıyıcısı. Kavukçu öykücülüğünde sözcükler de düşleri taşır ve böylece, temelde insanların kendilerini ifade etme aracı olan dil, öykülerdeki insanların üzerinde yaşadıkları dünyanın dışında kendilerine kurdukları iç dünyayı da yansıtır. Gerçek yaşamın acımasızlığına, onları yaşamın kıyısına iten koşullara, hatta bir gerçeklik oldukları için kendilerine de küfreden insanların konuştukları o özel dil, argo, Cemil Kavukçu öykücülüğündeki başarılı kullanımı sayesinde bir varoluşu imler.

Cemil Kavukçu, yazar için bir ifade aracı olmanın ötesinde anlam taşıyan öykü diliyle, “başka” dillerin olduğunu da göstermiştir. Modernleşmeye çalışan bir toplumun yazarı olarak Kavukçu, öncü entelektüel rolüne bürünmeden bir gerçeği, modernliğin her yerde aynı biçimde yaşanamayacağını ortaya koymuştur. Yazar, bunu iki şekilde gerçekleştirmiştir. Öncelikle, o, bir toplumun kentlisinin ve taşralısının modernlik karşısındaki konumunu yazmış, taşranın kent karşısında görelilik olarak “geri” oluşunu sergilemiş ve taşralının, uygarlaştırılmaya çalışıldığı anlarda nasıl yaralandığını ortaya koymuştur. Kavukçu’nun öykülerinde kentli, dört duvarın arasında kalışının, dışarıda ise zırhlarını kuşanmış kalabalık içinde hissettiği yabancılaşma ve yalnızlığın bunalımını yaşarken, taşralı, onu dört duvardan kurtaracak pencerelere sahip olmasına karşın, “uygar, temiz, düzenli, ahlâklı” olmaya davet edilerek kolu kanadı kırıldığı için gerçeklikten kaçır. Bu sonuca öykülerin sunduğu sosyolojik ve psikolojik verilerin izi sürülerek ulaşılmıştır. Bu verileri şu şekilde özetleyebiliriz: Kent ve taşra kesin sınırlarla birbirinden ayrılan yaşam alanları değildir. “Kovan” öyküsünde örneklendiği gibi yazlık evlerin bulunduğu bir sahil kasabası, insanların yaşam biçimi bakımından kentten çok farklı olmayabilir. Bununla beraber, “Çizgi İçi” öyküsünde anlatıcının bir apartman dairesinin penceresinden gördüğü gecekondu ışıkları, kent sınırları içinde de taşra yaşamı süren insanların olduğunu gösteren bir örnektir. Bu durumda, kentlinin ve taşralının da

birbirinden açık bir biçimde ayrılmadığı söylenebilir. Kavukçu'nun taşradan kente göç ettiği için taşranın değerlerinden bütünüyle kopmayan kentlileri olduğu gibi, taşrada yaşadığı halde kent değerlerine sahip öykü kişileri de vardır. Öykülerde kentin çöplerini toplayan insan görüntüleri ya da taşrada yaşayan ama çocuğuna kent değerlerini aşılamaaya çalışan anneler, kentlinin ve taşralının kesin olarak birbirinden ayrılmadığının örnekleridir. Kent ve taşra ile kentli ve taşralı arasında mutlak farklılıklar olmamasına karşın, toplumun kıyısına itilen insanlar, Cemil Kavukçu'nun taşralıdır. Kavukçu'nun taşralıları, “tembel, ayyaş, serseri” insanlardır; fakat onlar böyle olmayı seçmişlerdir. Kuşkusuz bu seçimde en büyük etken olanaklardır; ancak aynı olanaklara sahip olduğu halde bu yolu seçmeyen kişiler olduğu da gözden kaçırılmamalıdır. Öykülerde bu durum, babasının fırınında çalışabilecekken bunu reddeden, bir düzen kurmak için evlendiği halde evlilik yaşamını bir türlü benimseyemeyen kişilerle örneklenir. Bu kişiler “doğru denem yer”e asla varamayacaklarını düşündükçe hüzünlenirler. Hüzün, melankoli, hatta depresyon, Kavukçu'nun kentlilerinin de taşralılarının da ayrılmaz bir parçası gibidir. Ancak, taşralıların müdahalelerden uzak doğal ortamlarındaki mutlulukları, modernleşmek zorunda bırakılmanın o insanları yaraladığının en önemli kanıtıdır. “Dereler kirlenirken uyanmalıydık; sıra bize geliyordu” diyen öykü kişileri, doğal yaşamlarından koparılan sancısını çekerler. Bu tabloyu sergileyerek yazar, modernleşmenin tarihsel bir sürece bağlı olduğunu, bu süreci tamamlamayan toplumların insanların modernlik karşısında yaralandıklarını göstermiştir. Yazar, kendisinin değişime, gelişime açık öykücülüğünden de anlaşılacağı gibi, kesinlikle modernlik karşıtı bir tavır içinde değildir; o yalnızca, modernliğin bir proje olarak “yukarıdan” sunulduğu toplumların yaşadığı çelişiklere, bunalımlara örnek niteliğinde bir tablo sunmuştur. Bu noktada, yazarın, modernliğin her yerde aynı

biçimde yaşanamayacağını gösterdiği ikinci alan belirir. “Yukarıdan” sunulan projeler, edebiyat alanında da kendini gösterir. Kavukçu ise Türk edebiyatında kısa öykü türüne Batı edebiyatları kaynaklık ettiği halde, öyküsünde öncelikle yerel renklere yer vermiş, bakışlarını uzak noktalara yöneltmemiş, Türk edebiyatının öykü geleneğini selamlamayı ihmal etmemiştir. Bir taraftan yeni tekniklerle değişime açık bir öykücülük anlayışı ortaya koymuş, diğer taraftan ise yalnızca Türkiye’de yaşayan birinin yazabileceği öyküler yazmıştır. Tülin Er’in Kavukçu öykülerine ilişkin tanımına katılmamak mümkün değildir: Onlar, “yaşamın doğasında kendi yatağını çizen öyküler”dir (116).

Cemil Kavukçu’nun metnin coğrafyasında kurduğu dünya, “öykü nasıl yazılır?” sorusuna yanıt arayan ve “ağızlarını bıçak açmayanlara” öykünün yaşayarak ve duyumsayarak yazılacağını gösterir. Yaşayarak ve duyumsayarak yazılan öyküler, boşluğa bakan pencereleri, bilinen sokaklarda kaybolanları, kanatsız kuşları, dört duvar arasında bunalanları, şarkıların söylemediği insanları yaşatmış ve duyumsatmıştır. Bu yüzden, Kavukçu’nun öyküleri, bir “mektup gözüne” sığmayacak denli büyüktür.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Adorno, Theodor W. “Karnı Zil Çalmak”. *Minima Moralia*. Çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan. İstanbul: Metis Yayınları, 2000. 65.
- Akatlı, Füsun. “1996’da Öykücülüğümüz”. *Öykülerde Dünyalar: Eleştiri Yazıları*. İstanbul: Boyut Yayınları, 1998. 178-82.
- Aktulum, Kubilây. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınları, 1999.
- Aktunç, Hulki. “Dilin Yarılışı: Argonun Savaşçılığı Üzerine Bir Deneme”. *Defter* 11 (1990): 7-13.
- Andaç, Feridun. “Feridun Andaç ile Dünden Bugüne”. Söyleşiyi yapan: Semih Gümüş. *Adam Öykü* 22 (Mayıs-Haziran 1999): 77-85.
- Aslankara, M. Sadık. “Kavukçu Öykücülüğünü Ele Veren Eksenler”. *Cumhuriyet Kitap* 517 (13 Ocak 2000): 5-7.
- Attebery, Brian. “Fantasy and the Narrative Transaction”. *State of the Fantastic: Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film*. Der. Nicholas Ruddick. Westport: Greenwood Press, 1992. 15-27.
- Balkız, Ali. “Cemil Kavukçu’dan Yeni Öyküler: Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak”. *Cumhuriyet Kitap* 408 (11 Aralık 1997): 8.
- Barlas, Orhan. “Tabutta Çift Vuruş”. *Adam Öykü* 21 (Mart-Nisan 1999): 133.
- Bates, H. E. “Kısa Öykünün Kökenleri: Gogol ve Poe”. Çev. Gökçen Ezber. *Adam Öykü* 24 (Eylül-Ekim 1999): 51-60.
- Bauman, Zygmunt. *Postmodern Etik*. Çev. Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.

- Berman, Marshall. "Giriş: Modernlik – Dün, Bugün ve Yarın". *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999. 27-59.
- Bilgin, Tamer K. "Cemil Kavukçu'nun Öyküleri". *Yazıt* (Ocak-Şubat-Mart 1989): 24-26.
- Blodgett, Harold. "Kısa Öykü Tekniği". Çev. Kemal Atakay. *Adam Öykü 2* (Ocak-Şubat 1996): 58-83.
- Boratav, Pertev Naili. "Sözlü Edebiyat". *Folklor ve Edebiyat 1: 1982*. İstanbul: Adam Yayınları, 1982. 165-70.
- "Cemil Kavukçu ile Söyleşi". *Yazıt* (Ocak 1988): 12-15.
- Cornwell, Neil. "Part One: Background and Theory". *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. London: Harvester Wheatsheaf, 1990. 1-41.
- Demircan, Aynur. "Dört Duvar Beş Pencere'den Görünen Cemil Kavukçu". *4 Mevsim 10* (Ocak 2000): 45-48.
- Duman, Faruk. "Faruk Duman: 'Çalışkan, Titiz Bir Öykücüyümdür'". Söyleşiyi yapan: Hikmet Altınkaynak. *Yeni Binyılın Edebiyatçıları: Söyleşiler*. İstanbul: Can Yayınları, 2000. 189-92.
- Egoff, Sheila A. "Chapter 1: The Matter of Fantasy". *Worlds Within: Children's Fantasy from the Middle Ages to Today*. Chicago and London: American Library Association, 1998. 1-20.
- Er, Tülin. "Yaşamın Doğasında Kendi Yatağını Çizen Öyküler". *Adam Öykü 26* (Ocak-Şubat 2000): 116-21.
- Eren, Zerrin. "Cemil Kavukçu'nun Üç Öyküsünde 'Metinlerarası Çerçeve' Uygulaması". *Adam Öykü 27* (Mart-Nisan 2000): 103-10.

- Fethi Naci. "Cemil Kavukçu'nun Yeni Hikâye Kitabı". *Adam Öykü* 2 (Ocak-Şubat 1996): 38-47.
- . "Dört Duvar Beş Pencere". *Cumhuriyet Kitap* 505 (21 Ekim 1999): 3.
- . "Eleştiri Günlüğü: Bir Hikâyecisi". *Adam Sanat* 69 (Ağustos 1991): 20-23.
- . "Fethi Naci ile Dünden Bugüne". Söyleşiyi yapan: Semih Gümüş. *Adam Öykü* 17 (Temmuz-Ağustos 1998): 12-20.
- . "Tek Hikâye İçin Eleştiri". *Cumhuriyet Kitap* 467 (28 Ocak 1999): 3.
- Friedman, Norman. "Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?" Çev. S. Gökçen Ezber. *Adam Öykü* 18 (Eylül-Ekim 1998): 31-44.
- Frosh, Stephen. "Toplumsal Bir Yaşantı Olarak Kimlik Bunalımı". Çev. İskender Savaşır. *Defter* 26 (Kış 1996): 40-57.
- Giddens, Anthony. *Modernliğin Sonuçları*. Çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.
- Göle, Nilüfer. "Batı-Dışı Modernlik: Kavram Üzerine". *İslam ve Modernlik Üzerine Melez Desenler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000. 159-74.
- Güler, Mehmet. "Dört Duvar Beş Pencere". *Cumhuriyet Kitap* 517 (13 Ocak 2000): 7.
- Gümüş, Semih. "Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak'ta Cemil Kavukçu". *Öykünün Bahçesi* 138-44.
- . "Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü". *Öykünün Bahçesi* 19-31.
- . "Öykünün Anlamına Doğru". *Öykünün Bahçesi* 9-16.
- . *Öykünün Bahçesi*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999.
- . "Öykünün Dünyası ve Eleştirisi". *Öykünün Bahçesi* 32-46.
- İleri, Selim. "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri". *Türk Dili* 286 (Temmuz 1975): 2-29.

- Jusdanis, Gregory. Giriş. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998. 9-17.
- . “Milli Kültür Olarak Eleştiri”. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998. 18-34.
- Kavukçu, Cemil. “Adı Yok”. *Gemiler de Ağlarmış* 91-100.
- . “Amca İhsan’ın Tarlaları”. *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* 48-54.
- . “Arakesit”. *Dört Duvar Beş Pencere* 91-96.
- . “Aslangöz”. *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* 9-14.
- . “Avludaki Tren”. *Dört Duvar Beş Pencere* 13-20.
- . ““Ben Yaşamadığım, Duyumsamadığım Şeyleri Yazamıyorum””.
- Söyleşiyi yapan: Semih Gümüş. *Adam Öykü* 7 (Kasım Aralık 1996): 67-71.
- . “Bıldırcın Yağmurları”. *Pazar Güneşi* 57-62.
- . *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak*. İstanbul: Can Yayınları, 1999.
- . “Bir Masanın Eksik Tarihi”. *Dört Duvar Beş Pencere* 107-13.
- . “Bir Serüvendir Yolculuk”. *Öykücünün Kitabı*. Haz. Feridun Andaç. İstanbul: Varlık Yayınları, 1999. 225-28.
- . “Cemil Kavukçu”. *Hece* 46/47 (Ekim-Kasım 2000): 251-52.
- . “Cemil Kavukçu: ‘Öyküde Yaşamın Nabzı, Yaşamı Kucaklayabildiğiniz Ölçüde Atar’”. Söyleşiyi yapan: Demet Eşmekaya. *Dil Dergisi* 92 (Haziran 2000): 82-91.
- . “Cemil Kavukçu ile Dünden Bugüne”. Söyleşiyi yapan: Semih Gümüş. *Adam Öykü* 24 (Eylül-Ekim 1999): 78-85.
- . “Cemil Kavukçu ile Söyleşi”. Söyleşiyi yapan: Aziz Çağlar. *Hürriyet Gösteri* 187 (Haziran 1996): 34-36.

- . “Cemse Ölüyor”. *Uzak Noktalara Doğru* 40-54.
- . “Cezam Bitiyor Ceza”. *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* 27-31.
- . “Çizgi İçi”. *Dört Duvar Beş Pencere* 115-26.
- . “Demokor”. *Pazar Güneşi* 47-55.
- . *Dönüş*. İstanbul: Can Yayınları, 1999.
- . “Dört Duvar Beş Pencere”. *Dört Duvar Beş Pencere* 21-45.
- . *Dört Duvar Beş Pencere*. İstanbul: Can Yayınları, 1999.
- . “Eyyup”. *Yalnız Uyuyanlar İçin* 102-07.
- . “Gecenin Ardında Kuyruk”. *Pazar Güneşi* 41-46.
- . “Gemide”. *Temmuz Suçlu* 98-103.
- . “Gemiler de Ağlarmış”. *Gemiler de Ağlarmış* 9-45.
- . *Gemiler de Ağlarmış*. İstanbul: Can Yayınları, 2001.
- . “Giz Bahçesi”. *Gemiler de Ağlarmış* 47-55.
- . “Her Şey Boçka İçin”. *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* 32-41.
- . “İşte Bu”. *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* 159-66.
- . “Kanaryadaki Kafes”. *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* 55-61.
- . “Kargalar Rotası”. *Uzak Noktalara Doğru* 87-93.
- . “Kopuk Uçurtmalar”. *Dört Duvar Beş Pencere* 47-52.
- . “Kovan”. *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* 65-87.
- . “Küçük İşler”. *Pazar Güneşi* 107-12.
- . “Nolya”. *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* 119-44
- . “O Güzel Günler”. *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* 15-26.
- . “Ormanın İçlerine Doğru”. *Uzak Noktalara Doğru* 55-84.
- . “Öykü Yazmak”. *Yazıt* (Mayıs 1989): 21, 28.

- . “Öykücülüğümüzde Derinden Akan Bir Irmak: Cemil Kavukçu”. Söyleşiyi yapan: Özcan Karabulut. *Cumhuriyet Kitap* 517 (13 Ocak 2000): 1, 4-5.
- . “Öykülere Taşınan Çocukluk”. *Hece* 46/47 (Ekim-Kasım 2000): 120-21.
- . “Parakete”. *Dört Duvar Beş Pencere* 63-75.
- . “Parantezler”. *Yalnız Uyuyanlar İçin* 87-96.
- . “Patika”. *Temmuz Suçlu* 11-47.
- . *Pazar Güneşi*. İstanbul: Can Yayınları, 2000.
- . “Raci’ye Selâm”. *Uzak Noktalara Doğru* 9-20.
- . “Sansarlar”. *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* 88-93.
- . “Sessizlik”. *Dört Duvar Beş Pencere* 9-12.
- . “Suzi’nin Rüzgârı”. *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* 42-47.
- . “Şimdi Öldün Sen”. *Temmuz Suçlu* 169-74.
- . “Tekdüzeliği Bozamayan Küçük Bir Ayrıntı”. *Pazar Güneşi* 91-97.
- . *Temmuz Suçlu*. İstanbul: Can Yayınları, 1998.
- . “Tozların Dansı – Bir Düş ve Sonrası”. *Yazıt* 7 (Temmuz 1991): 20-21.
- . “Tuz ve Biber”. *Yazıt* (Ocak 1988): 16-21.
- . “Unutulamayan”. *Gemiler de Ağlarmış* 63-69.
- . “Ustaların Seçtikleri: Öykü”. *Varlık* 1115 (Ağustos 2000): 41-42.
- . *Uzak Noktalara Doğru*. İstanbul: Can Yayınları, 1997.
- . “WLO Üyesi”. *Uzak Noktalara Doğru* 106-14.
- . *Yalnız Uyuyanlar İçin*. İstanbul: Can Yayınları, 1998.
- . “Yeter ki, İnsana Dair Olsun”. *Binyıl Kitap* 54 (15 Ocak 2001): 2.
- . “Yirmi Birinci Yüzyılın Eşiğinde Türk Öyküsü”. *Dil Dergisi* 90 (Nisan 2000): 34.
- . “Yosun Tuttu Gözlerim”. *Uzak Noktalara Doğru* 21-39.

- Matthews, Brander. "The Philosophy of the Short-Story". May 73-80.
- May, Charles E., der. *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1994.
- Oktaý, Ahmet. "Argo Üzerine Düşünceler". *Yazın İletişim İdeoloji*. İstanbul: Adam Yayınları, 1982. 97-102.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüñ Teknolojileşmesi*. Çev. Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
- Özer, Sevinç. "Ulusal Karakterin Belirlenmesi Üzerine Öyküler: Cemil Kavukçu Taşrası". *Adam Öykü* 22 (Mayıs-Haziran 1999): 96-108.
- Pasco, Allan H. "On Defining Short Stories". May 114-30.
- Poe, Edgar Allan. "Poe on Short Fiction". May 59-72.
- Pratt, Mary Louise. "The Short Story: The Long and the Short of It". May 91-113.
- Sait Faik. "Bir Bahçe". *Bütün Eserleri 4: Mahalle Kahvesi – Havada Bulut*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1986. 83-86.
- . "Son Kuşlar". *Bütün Eserleri 6: Havuz Başı – Son Kuşlar*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1979. 133-39.
- Sartre, Jean-Paul. "Üçüñcü Konferans: Yazar Bir Aydın mıdır?" *Aydınlar Üzerine*. Çev. Aysel Bora. İstanbul: Can Yayınları, 1997. 61-81.
- Sayın, Şârâ. "Yazın Metni ve Okur". *Yazko Edebiyat* 5 (Mart 1981): 62-67.
- Schubert, Dirk. "Yenileme ya da Onarma: Kentleri Modernleştirmede Madalyonun İki Yüzü: Londra ve Hamburg Örneklerinde Tarihsel Gelişim ve Paradigma Değişimi". Çev. İhsan Bilgin. *Defter* 26 (Kış 1996): 59-62.
- Sezer, Sennur. "Cemil Kavukçu: Pazar Güneşi". *Varlık Kitap Eki* 100 (Eylül 2000): 8.

Shaw, Valerie. “Parçalanın Çerçeve”. Çev. Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez.

Adam Öykü 27 (Mart-Nisan 2000): 29-36.

“Soruşturma, 2: ‘En Beğendiğiniz Genç Öykücüler Kimlerdir?’” *Adam Öykü* 7

(Kasım-Aralık 1996): 63-66.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Hikâye ve Roman”. *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*.

İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997. 285-97.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Hikâye*. Haz. Nur Gürani Arslan. İstanbul: Yapı Kredi

Yayımları, 1998.

Wright, Austin M. “Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine: Tür Sorunu”. Çev. Taner

Karakoç. *Adam Öykü* 16 (Mayıs-Haziran 1998): 19-26.

ÖZGEÇMİŞ

Hivren Demir, 1976 yılında Ağrı'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Ankara'da tamamladı. 1998'de Orta Doğu Teknik Üniversitesi, İktisadî ve İdarî Bilimler Fakültesi, Uluslararası İlişkiler Bölümü'nden mezun oldu. O tarihten bu yana Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans öğrencisi.