



**ABDURRAHMAN MUNÎF'İN ESMÂ'U
MUSTE'ÂRA, EL-MENKÛD VE EKFÂNU'L-
BELEDİYYE ADLI HİKÂYELERİNİN TEKNİK
YÖNDEN İNCELENMESİ**

Ayşe CELLEK

**Yüksek Lisans Tezi
Arap Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Dr. Öğr. Üyesi Hayati ÖNCEL
2023
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ARAP DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

Ayşe CELLEK

**ABDURRAHMAN MUNİF'İN ESMÂ'U MUSTE'ÂRA, EL-
MENKÛD VE EKFÂNU'L-BELEDİYYE ADLI HİKÂYELERİNİN
TEKNİK YÖNDEN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Dr. Öğr. Üyesi Hayati ÖNCEL**

ERZURUM – 2023



TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "ABDURRAHMAN MUNİF'İN ESMÂ'U MUSTE'ÂRA, EL-MENKÛD VE EKFÂNU'L-BELEDİYYE ADLI HİKÂYELERİNİN TEKNİK YÖNDEN İNCELENMESİ" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının aşağıda belirttiğim koşullarda saklanması için verdiğimi onaylarım.

Gereğini bilgilerinize arz ederim *.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
☒ X Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

08.09.2023

Ayşe CELLEK

Aslı Islak İmzalıdır

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile **altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.**

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Graduate School of Social Sciences

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dr. Öğr. Üyesi Hayati ÖNCEL danışmanlığında, Ayşe CELLEK tarafından hazırlanan bu çalışma 05 / 09 / 2023 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından. Arap Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Nurullah YILMAZ

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Ahmet Hamdi CAN

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Hayati ÖNCEL

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Prof. Dr. Sait UYLAŞ

Enstitü Müdürü

Aslı Islak İmzalıdır

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	IV
KISALTMALAR DİZİNİ	V
ÖNSÖZ	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HİKÂYE

1.1. HİKÂYE	1
1.2. BATIDA HİKÂYE	3
1.3. ARAP EDEBİYATINDA HİKÂYE	9

İKİNCİ BÖLÜM

ABDURRAHMAN MUNİF

2.1. HAYATI	15
2.2. EDEBÎ KİŞİLİĞİ	16
2.3. ESERLERİ	18

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ESMÂ'U MUSTE'ÂRA, EL-MENKÛD VE EKFÂN'UL-BELEDİYYE ADLI HİKÂYELEİN TEKNİK YÖNDEN İNCELENMESİ

3.1. ESMÂ'U MUSTE'ÂRA (TAKMA ADLAR)	27
3.1.1. Hikâyenin Tanıtımı	27
3.1.2. Olay Örgüsü	28
3.1.3. Anlatıcı ve Bakış Açısı	33
3.1.4. Zaman	34
3.1.5. Mekân	36
3.1.6. Kişiler	39
3.1.7. Hikâyeye Dair Dikkat ve Eleştiriler	42
3.2. EL-MENKÛD (TALİHSİZ)	48

3.2.1. Hikâyenin Tanıtımı	48
3.2.2. Olay Örgüsü	49
3.2.3 Anlatıcı ve Bakış Açısı	51
3.2.4. Zaman	52
3.2.5. Mekân	53
3.2.6. Kişiler	54
3.2.7. Hikâyeye Dair Dikkat ve Eleştiriler	56
3.3. EKFÂNU'L-BELEDİYYE (BELEDİYENİN KEFENLERİ)	58
3.3.1. Hikâyenin Tanıtımı	58
3.3.2. Olay Örgüsü	58
3.3.3. Anlatıcı ve Bakış Açısı	63
3.3.4. Zaman	64
3.3.5. Mekân	65
3.3.6. Kişiler	67
3.3.7. Hikâyeye Dair Dikkat ve Eleştiriler	72
SONUÇ	74
KAYNAKÇA	76
ÖZGEÇMİŞ	78

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ABDURRAHMAN MUNİF'İN ESMÂ'U MUSTE'ÂRA, EL-MENKÛD VE
EKFÂNU'L-BELEDİYYE ADLI HİKÂYELERİNİN
TEKNİK YÖNDEN İNCELENMESİ**

Ayşe CELLEK

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Hayati ÖNCEL

2023, 78 sayfa

Jüri: Dr. Öğr. Üyesi Hayati ÖNCEL (Danışman)

Doç. Dr. Nurullah YILMAZ

Doç. Dr. Ahmet Hamdi CAN

Modern hikâyenin ilk örnekleri 14. yüzyılda batı edebiyatında İtalyan yazar Giovanni Boccacio'nun Decameron hikâyeleri ile ortaya çıkmış, 17. yüzyılda ise; Miguel de Saavedra Cervantes'in kaleme aldığı *Novelas Ejemplares* (Örnek Öyküleri) adlı eseri ile üst düzeye ulaşmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde ise modern hikâye; edebî bir nitelik kazanarak son şekline ulaşmıştır. 20. yüzyılda basın ve yayıncılıktaki son gelişmelerle modern hikâyeler gazete ve dergilerde yayınlanarak pek çok kitleyle buluşmuştur.

Batı edebiyatında modern hikâyenin gelişim serüveni bu şekilde iken, Arap edebiyatında ise; hikâyeciliğin temelleri Cahiliye döneminde atılmıştır. İslamiyet'in kabulüyle ele alınan konular değişiklik göstermiş ancak tamamen bağımsız bir hal almamıştır. Bu nedenle Arap edebiyatında hikâye, Cahiliye dönemi ve İslamiyet sonrası konularla birlikte iki yönlü gelişim göstermiştir.

Modern anlamda hikâye türü ilk olarak Mısır'da doğmuş ve Irak, Suriye gibi ülkelere yayılarak hikâye yeniden şekillenmiştir. Abdurrahman Munîf *Esmâ'u Muste'âra, el-Menkûd* ve *Ekfânu'l-Belediyye* adlı hikâyelerini modern hikâye türünde kaleme almıştır.

Anahtar Kelimeler: Abdurrahman Munîf, Hikâye, Batıda Hikâye, Arap Edebiyatında Hikâye

ABSTRACT**MASTER'S THESIS****THE TECHNICAL ANALYSIS OF ABDELREHMAN MUNIF'S STORIES
ESMÂ'U MUSTE'ÂRA, EL-MENKÛD AND EKFÂNU'L-BELEDİYYE****Ayşe CELLEK****Advisor: Asst. Prof. Dr. Hayati ÖNCEL****2023, 78 pages****Jury: Asst. Prof. Dr. Hayati ÖNCEL (Advisor)
Assoc. Prof. Dr. Nurullah YILMAZ
Assoc. Prof. Dr. Ahmet Hamdi CAN**

The first examples of the modern story emerged in western literature in the 14th century with the Decameron stories of the Italian writer Giovanni Boccaccio. In the 17th century; it reached the highest level with his work *Novelas Ejemplares* (Example Stories) written by Miguel de Saavedra Cervantes. In the 19th century, the modern story; it reached its final form by gaining a literary quality. With the latest developments in the press and publishing in the 20th century, modern stories were published in newspapers and magazines and met with many audiences.

While the development adventure of the modern story in western literature is like this, in Arabic literature; the foundations of storytelling were laid in the period of Jahiliyyah. The issues addressed with the adoption of Islam have changed, but have not become completely independent. For this reason, the story in Arabic literature has developed in two directions with the issues of the Jahiliyyah period and the post-Islamic period.

In the modern sense the type of story was first born in Egypt and the story was reshaped by spreading to countries such as Iraq and Syria. Abdelrehman Munif wrote his stories *Esmâ'u Muste'ara*, *el-Menkûd* and *Ekfânu'l-Belediyye* in the modern story genre.

Keywords: Abdelrehman Munif, Story, Story in the West, Story in Arabic Literature

KISALTMALAR DİZİNİ

çev.	: Çeviren
haz.	: Hazırlayan
MEB	: Millî Eğitim Bakanlığı
öl.	: Ölüm
s.	: Sayfa



ÖNSÖZ

20. yüzyılın ortalarında Arap dünyasında görülmeye başlayan edebî akımlar, edebiyat alanında yeni konuların ve tekniklerin gelişmesinde etkili olmuştur. Bu dönem itibariyle yazarlar, dâhil oldukları edebî akım içerisinde kendi yapısı, ilgi alanı ve düşünce tarzına yönelik çok sayıda edebî eser ortaya koymuşlardır. Yazarlar, yeni bir yapı arayışına girmesinin yanı sıra adalet, göç, ekonomi, özgürlük, kadın hakları, Filistin meselesi ve Arap birliği gibi yeni konuları ele almaya başlamışlardır. Bu dönemde yeni edebî akımların özellikle Modern Arap hikâyeciliğini ve romancılığını daha üst noktaya taşıdığı görülmektedir.

Abdurrahman Munîf de Modern Arap Edebiyatının usta yazarlarından biridir. Şüphesiz yazarın siyasetçi, ekonomist ve petrol uzmanı kimlikleri ile çok yönlü oluşu yazma kabiliyetini güçlendirmiştir. Bu yönüyle Munîf, başta roman ve hikâyeleri olmak üzere edebî alanda kaleme aldığı eserlerinde Arap kültürünü ve toplumun sosyal yapısını anlatırken kendi bakış açısıyla olumsuz yönlerine değinmekten, olumsuz eleştiri yapmaktan kaçınmamıştır. Kendine has dil ve üslubuyla toplumdaki çatışma, aile yapısı, sosyal ve ekonomik düzey gibi unsurları gerçeklik ilkesine bağlı kalarak eserlerinde kurgulamıştır. Onun edebî kişiliğinin, çok yönlü entelektüel kimliği sayesinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Eserlerinde onun zihin dünyasından esintiler kolaylıkla bulunabilir. Bunun yanı sıra Munîf, önemli edebî eserler de ortaya koymuştur. Nitekim Munîf, 1989 yılında Sultan bin Ali Uveys Kültür Ödülü ve 1998 yılında Kâhire Yenilikçilik Ödülü ile onurlandırılmıştır. Arap milliyetçiliğini benimseyerek Arap toplumunun sosyal ve siyasi sorunlarına dikkat çeken Abdurrahman Munîf, siyasi alanda üstelendiği roller ile değerlendirildiğinde yazarlık kariyerinde de pek çok engellere maruz kalmıştır. Örneğin; vatandaşlıktan çıkarılmış ve bazı ülkelerde birkaç romanın basımı yasaklanmıştır.

Bu çalışmada da Abdurrahman Munîf'in *Esmâ'u Muste'âra* (Takma Adlar) adlı öykü seçkisindeki hikâyelerden “Esmâ'u Muste'âra” (Takma Adlar), “el-Menkûd” (Talihsiz) ve “Ekfânu'l-Belediyye” (Belediyenin Kefenleri) adlı hikâyeleri teknik yönden incelenmeye çalışılmıştır. Giriş ve üç bölümden oluşan bu çalışmada giriş bölümünde araştırmanın konusu, amacı, yöntemi ve araştırma ile ilgili kaynaklardan bahsedilmiştir. Birinci bölümde; hikâye hakkında genel bilgi verilmiştir. İkinci bölümde Abdurrahman Munîf'in hayatı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında bilgi verdikten sonra üçüncü bölümde ise Abdurrahman Munîf'in

Esmâ’u Muste’âra (Takma Adlar) adlı öykü seçkisinde yer alan “Esmâ’u Muste’âra” (Takma Adlar), “el-Menkûd” (Talihsiz) ve “Ekfânu’l-Belediyye” (Belediyenin Kefenleri) adlı hikâyeleri teknik yönden incelenmiştir.

Bu çalışmaya başladığım günden itibaren gerek tasnif ve derlemeler gerekse çalışmalarımın ilmi metotlara uygun olmasında yardımcı olan ve değerli vakitlerini bana ayıran saygıdeğer danışman hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Hayati ÖNCEL’e, değerli fikir ve katkılarından dolayı Doç. Dr. Nurullah YILMAZ ve Doç. Dr. Ahmet Hamdi CAN hocalarıma, bu çalışmaya başlamamda beni yüreklendiren, motive eden, desteklerini hiçbir zaman eksik etmeyen değerli eşime ve sevgili aileme teşekkür ve saygılarımı sunuyorum.

Erzurum-2023

Ayşe CELLEK

GİRİŞ

Araştırmanın Konusu

Yaptığımız bu çalışmanın çerçevesini oluşturan araştırmanın temel konusunu Arap Edebiyatında 20. yüzyılın usta yazarlarından biri olan Abdurrahman Munîf ve onun incelenmeye değer öykü koleksiyonlarından *Esmâ'u Muste'âra* seçkisinde yer alan “Esmâ'u Muste'âra” (Takma Adlar), “el-Menkûd” (Talihsiz) ve “Ekfânu'l-Belediyye” (Belediyenin Kefenleri) adlı hikâyeler oluşturmaktadır.

Bu çalışmada incelenen hikâyelerde Arap toplumunun siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik durumları göze çarpmaktadır. Abdurrahman Munîf, kaleme aldığı bu hikâyelerde pek çok alanda bulunan eksiklikleri Arap toplumunu geliştirmek ve edebî çalışmalara yön vermek adına kendi çerçevesinden eleştirmekten geri kalmamıştır. Bunu yaparken bazen ironik bazen tuhaf bazen gizemli bir karakter seçip onun etrafında olayları kurgulamıştır. Bu nedenle incelenmeye çalışılan bu hikâyelerde dönemin Arap dünyası hakkında fikir edinmek mümkündür. Bu çalışmada yukarıda adı geçen hikâyeler teknik açıdan incelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmaya ışık tutması amacıyla birinci bölümde literatür taraması yapılarak kavramsal çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. İkinci ve üçüncü bölümlerde çalışmanın ana konusunu oluşturan yazar ve ele alınan hikâyelere odaklanılmıştır. İkinci bölümde yazarın hayatı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında bilgi verilmiş, son bölüm olan üçüncü bölümde ise; ele alınan hikâyeler teknik yönden incelenerek hikâyeye dair dikkat ve eleştirilerle çalışma sonlandırılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Araştırma üç ana başlık üzerine temellendirilerek oluşturulmuştur. Birinci bölüm kendi içerisinde sırasıyla “Batıda Hikâye” ve “Arap Edebiyatında Hikâye” olmak üzere iki alt başlıktan oluşmaktadır. İlk alt başlıkta ilk önce Modern Hikâye daha sonra sırasıyla Chekhov ve Maupassant Tarzı Hikâyeler hakkında genel hatlarıyla bilgi verilerek hikâyenin batıda gelişim süreci ele alınmıştır. İkinci alt başlık ise kendi içerisinde klasik dönem Arap edebiyatında hikâye ve modern dönem Arap edebiyatında hikâye olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Yine bu başlıklar altında Arap Edebiyatında Hikâyenin dönemsel gelişimi hakkında bilgi verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünü Abdurrahman Munîf oluşturmaktadır. Bu bölüm sırasıyla yazarın hayatı, edebî kişiliği ve eserleri alt başlıklarında incelenmiştir. İlk alt başlıkta yazarın doğumu, uyruğu, eğitimi, çalışma hayatı ve siyasetle ilişkisi ele alınmıştır. İkinci alt başlıkta onun edebî kişiliğini oluşturan, düşüncelerini şekillendirmede önemli rol oynayan pek çok farklı kültürel ve sosyal yapıya tanıklık etmesinin yanı sıra şahsi ve siyasi kimliğine vurgu yapılmıştır. Eserlerini ele alırken onun zihin dünyasını oluşturan etmenler ve bu etmenlerin eserlerine hâkim olduğuna dikkat çekilmiştir. Ayrıca yazarın, yazın hayatında etkilendiği şahsiyetlerden, eserlerini ele alırken seçtiği temalardan, kullandığı dil ve üsluptan bahsedilmiştir. Üçüncü alt başlıkta ise yazarın ünlü romanları, gazete ve dergilerde çıkan yazıları, makale ve araştırmaları, ekonomi ve siyaset alanındaki eserleri; yazar hakkında yazılmış eserler, yazarın önsöz yazdığı kitaplar, ortak yazdığı kitaplar, çeşitli kitaplarda bulunan makale ve incelemelerine yer verilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde yazarın *Esmâ'u Muste'âra* (Takma Adlar) öykü seçkisinde yer alan üç hikâyenin incelenmesi hedeflenmiştir. Seçilen bu hikâyeler sırasıyla “Esmâ'u Muste'âra” (Takma Adlar), “el-Menkûd” (Talihsiz) ve “Ekfânu'l-Belediyye” (Belediyenin Kefenleri) adlı hikâyelerdir. Bu bölümde her hikâye için hikâyenin tanıtımı, olay örgüsü, anlatıcı ve bakış açısı, zaman, mekân, kişiler, hikâyeye dair dikkatler ve eleştiriler başlıkları altında gerekli değerlendirmeler yapılarak toplam yedi alt başlık altında teknik yönden incelenmesi amaçlanmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Ele alınan çalışmada Abdurrahman Munîf'in 2006 yılında yayınlanan ve birinci baskısı olan *Esmâ'u Muste'âra* (Takma Adlar) adlı öykü seçkisindeki “Esmâ'u Muste'âra” (Takma Adlar), “el-Menkûd” (Talihsiz) ve “Ekfânu'l-Belediyye” (Belediyenin Kefenleri) adlı hikâyeler Sosyal Bilimler alanında en çok tercih edilen araştırma yöntemlerinden nitel araştırma yöntemi kullanılarak incelenmiştir.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi oluşturulurken eserin ilk önce Türkçeye çevrilmesi hedeflenmiştir. Ele alınan hikâyeler Türkçeye çevrildikten sonra roman inceleme teknikleri üzerine genel literatür taraması yapılarak elde edilen bilgiler, Arap edebiyatındaki roman sanatı ile sentezlenecektir. Yine literatür taramasına dayalı olarak elde edilen bilgiler sonucu çalışmanın birinci bölümünde kavramsal çerçeve oluşturulacaktır.

Giriş ve üç ana bölümden oluşacak bu çalışmada giriş bölümünde çalışmanın konusu, amacı, yöntemi, araştırma ile ilgili kaynaklardan bahsedilecektir. Birinci bölümde hikâye etimolojik olarak incelendikten sonra batıda ve Arap edebiyatında hikâyenin dönemsel gelişimi incelenecektir. İkinci ana bölümde yazarın hayatı, edebî kişiliği ve eserleri tüm yönleriyle ele alınacaktır. Son bölüm olan üçüncü bölümde ise; belirlenmiş olan *Esmâ'u Muste'âra* (Takma Adlar) adlı seçkiden “Esmâ'u Muste'âra” (Takma Adlar), “el-Menkûd” (Talihsiz) ve “Ekfânu'l-Belediyye” (Belediyenin Kefenleri) adlı hikâyeler teknik yönden incelenecektir.

Araştırma İle İlgili Kaynaklar

Ele alınan bu çalışmada genel olarak makale, tez, özgün kitaplar ve araştırma raporları gibi kaynaklardan yararlanılmıştır. Bunun yanı sıra tarama motorları aracılığıyla bilimsel dergi endekslerinin ve veri tabanlarının kullanılmasıyla birincil tür kaynaklara da erişim sağlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

HİKÂYE

1.1. HİKÂYE

Etimolojik açıdan hikâye, İngilizcede story, short story; Fransızcada historie, Almancada ise geschichte olarak ifade edilmektedir. Türkçede ise hem kavram hem kelime olarak kullanılmaktadır. Türkçede kullanımı eskiye dayansa da son zamanlarda anlam zenginliğini yeterince karşılayamamasına rağmen yerini “öykü” sözcüğüne bırakarak alternatif bir isimle adlandırılmaktadır.

Şüphesiz hikâye, tüm toplumların edebiyatlarında önemli bir yere sahiptir ve tarihinin her aşamasında “anlatma” fiili üzerine temellendirilmiş edebi bir türdür. Hikâye sözlüklerde; “nakletme, rivayet, anlatma, anlatı, tahkiye” olarak vurgulanmaktadır. Dolayısıyla hikâyenin en temel özelliği “anlatma,” “hikâye etme” ya da “tahkiye” unsurudur. (Çetişli, 2016: 21). İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş* adlı eserinde hikâye kelimesinin birçok tanımını şu şekilde yapmıştır:

Anlatma, roman, masal, olmuş bir hadise. (Çetişli, 2016: 18).

Bir söz ve haberi nakl ve rivayet eylemek, bir nesneye benzetmek, bir kimseyi fiilen yahut kavlen taklit eylemek, bir kimseden bir kelâm nakleylemek, düğümü çözüp muhkem eylemek. (Çetişli, 2016: 18).

Az çok ayrıntıları verilerek anlatılan olay; baştan geçen bir olayı anlatma; belli bir zaman ve yerde az sayıda kişinin başından geçen, gerçeğe uygun bir takım olaylar anlatan ya da birkaç kişinin karakteri çizilen roman türünden kısa yapıt, öykü; aslı olmayan söz. (Çetişli, 2016: 19).

Olmuş veya olması mümkün olayları yazılı veya sözlü olarak anlatma; bu şekilde anlatılan olay, mesel, kıssa; anlatma, nakletme; olmuş veya olması mümkün olayların anlatılması esasına dayanan edebî tür; boş, gereksiz laf, uydurma. (Çetişli, 2016: 19).

İnsanın merak duygusunun var ettiği ve sonu kimi zaman hoşça vakit geçirmeye, kimi zaman da mutlak gerçeğe çıkan sorular yumağına, olayların estetik kurgusu

ve anlatımıyla cevap bulma/ verme gayretinin ürünü olan edebi türdür. (Çetişli, 2016: 24).

Dilin kurgulanma ve kullanılması doğrultusunda edebi tasnif içinde şekillendiren Şerif Aktaş'a göre öykü; anlatma esasına bağlı türler grubuna dâhil edilmiştir. (Aktaş, 1984: 10). Hikâyenin diğer anlatma esasına dayalı türlerden farkı yine tahkiyede bulunmasıyla ilişkilidir. Hikâyede dil, anlatma üzerine kurgulanır. Tüm toplumlar hikâyeciden yorumlama, açıklama, tasvir ve tahlil yerine öncelikle anlatmasını yani hikâye etmesini bekler.

Hikâye, insanı yani onun duygularını, düşüncelerini, hayallerini, yaşadıklarını, yaşaması muhtemel olaylarını, şahit olduklarını, duyduklarını anlatır. İnsan, edebiyatın can suyu, ilham kaynağı, konusu ve merkezidir. Bu nedenle insanın merkeze alındığı ve sınırlama olmaksızın insanın çevresinde gelişen her konu edebi eserin malzemesini oluşturur. Bu noktada ise hikâye, gösterme ve coşkulu anlatım tarzına bağlı türlere benzerlik gösterir. Ayrıca bir çalışmanın edebi olmasını anlatılan değil, anlatma tarzı belirler.

Anlatım tarzı, hikâyenin nasıl anlatıldığı ile ilgilidir yani hikâyenin dil ve üslubu ile ilişkilidir. Ayrıca hikâyenin iç yapısı ve iç yapısının iskeleti olan başlıca yapı unsurları ile de ilişkilidir.

Hikâyenin iskeletini oluşturan başlıca unsurlardan biri olay örgüsü/vak'a zinciridir. Yazar, insanın yaşadığı, yaşaması muhtemel ya da tamamıyla hayal ürünü olan olay ya da olayları belirli bir düzen içinde kurgulayarak olay örgüsünü oluşturur. Olay örgüsü kurgulanırken uyandırdığı merak duygusu ise hikâyenin okuyucu tarafından tercih edilen bir edebi tür olmasını sağlamaktadır. Tural'a göre hikâye; *tahkiyeli ifadede asıl mesele ilgi, merak ve tesir uyandırabilmektir. Bunların sağlanması için bir ana vak'a ve onun parçaları olan olaylar düzenlenir.* (Tural, 1982: 262). Okuyucu, hikâyede hayata dair gerçeklere rastlar. Bu durum okuyucunun, hikâyenin olay örgüsü çerçevesinde nasıl, neden olmuş sonra ne olmuş gibi sorularla ilgisinin artmasına yol açar.

Hikâyenin diğer unsuru ise; şahıs kadrosudur. Elbette olay örgüsünün insandan ya da insan hüviyetindeki varlıklardan oluşmaması mümkün değildir. Hikâyedeki maksat, insan ve insanla ilgili olan her şeydir. Hikâyedeki olay örgüsü insanın merkezinde

gerçekleşen olaylar olması sebebiyle şahıs kadrosu, olay örgüsünden daha ön planda yer almaktadır.

Şahıs kadrosu etrafında şekillenen olay örgüsü gerçek ya da gerçek dışı bir mekân ve zamana ihtiyaç duyar. Zaman ve mekân da hikâyenin baş unsurlarındandır. O halde; her hikâyede bulunan, hikâyenin iskeletini oluşturan temel unsurlar; olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekândır demek yanlış olmaz. Nitekim Çetişli, hikâye için *belli bir zaman ve mekân bağlamı içinde, belli bir şahıs kadrosunun yaşadığı olay/olayları anlatan tahkiyevî bir edebi form* şeklinde bir tanım yapmaktadır. (Çetişli, 2016: 24).

Temel unsurlara tahkiye etme görevini yapan anlatıcıyı da eklemek gerekir. Anlatıcı, kendine özgü bakış açısıyla hikâyesini anlatır. Anlatıcı, sözlü dönemde fiziki olarak bir ortamda bulunarak hikâyesini anlatırken, yazılı dönemde kurgusal bir hale bürünmektedir. Her iki durumda da anlatıcı, hikâyesinde kendine has kültür, medeniyet ve sanat çerçevesinde hikâyesinin iskeletini oluşturarak tahkiye faaliyetini gerçekleştirmektedir. Anlatıcı, insan ve onun yaşantısı içerisinde hikâyesine malzemeler topladıktan sonra kendi zihinsel süzgecinden bu malzemeleri geçirerek kendine has bakış açısı ve estetik ile eserini ortaya koymaktadır. Anlatıcı, hikâyesinde insanı merkeze koyduğu için hikâye objektif, anlatıcı ise; kimi zaman psikolog kimi zaman sosyolog kimi zaman ise filozof gibi rol alır. (Kaplan, 1979: 9-10).

Hikâyenin genel çerçevesi bu şekilde değerlendirilirken hikâye formlarının zaman içerisinde ve toplumdan topluma farklılık gösterdiği unutulmamalıdır. Öyle ki literatürde hikâye için toplumlara ve zamana göre farklı adlandırmalara yer verildiği, tanımlanmasında farklılıklar olduğu açıktır. Bu farklılık özellikle doğu ve batı hikâyeleri arasında belirgindir. Doğu medeniyetlerindeki hikâyecilik anlayışı öze ulaşmakken, batı medeniyetlerindeki hikâyecilik taklitten, olanın sadece dış görüntüsünü yansıtmaktan ibarettir. Bunun arkasında yatan sebep Tanrı, insan ve varlık anlayışındaki farklılıklar sonucu şekillenen sanat anlayışıdır. (Kaplan, 1979: 9-10).

1.2. BATIDA HİKÂYE

Bugünkü anlamda hikâye ya da modern hikâyenin batı edebiyatında ilk örnekleri 14. yüzyılda İtalyan yazar Giovanni Boccaccio (1313-1375)'nin Decameron hikâyeleri ile ortaya atılmış, 19. yüzyılda ise son şekline ulaşmıştır. (Russel, 2009: 6).

Decameron hikâyeleri, 1348 yılında Floransa’da yaşanan veba salgını ile on soylunun salgından korunmak amacıyla bir kilisede toplanarak İtalya’nın kırsal kesimlerine çekilmeye karar vermesi sonucu birbirlerine anlattıkları hikâyeleri içerir. Bu hikâyeler, İtalyan edebiyatında Novella yani küçük hikâye olarak adlandırılmaktadır. Bu hikâyeler, o dönemin halkının yaşantısından gerçek kesitler sunması, psikolojik tahlillere yer vermesi ve batı edebiyatında kendisinden sonra ele alınacak hikâyelere kaynaklık etmesi bakımından önemlidir. Ayrıca, Decameron hikâyeleri ile Boccacio batı edebiyatında hikâyeye edebi bir form veren yazar sıfatını elde etmiştir.

Decameron hikâyelerinin içeriğinin milattan sonra ikinci yüzyılda Hint edebiyatında ortaya çıkan Pançatantra ile şeklinin ise *Binbir Gece Masalları*na benzer olması Decameron hikâyelerinin Doğu (Hint) edebiyatı kaynaklı olduğunu düşündürmektedir. (May, 2002: 2-3).

Boccacio’nun kaleme aldığı bu hikâyelerin etkisi İtalya’nın dışına çıkarak tüm Avrupa’ya ulaşmıştır. Geoffroy Chaucer (1340-1400) tarafından ele alınan Canterbury hikâyeleri Boccacio’nun Decameronuna benzer nitelikteki hikâyelerin ilki olması bakımından önemlidir. Canterbury hikâyeleri, toplumdaki farklı sınıf ve meslek gruplarına yer vererek dönemin sosyal hayatına ışık tutması bakımından ayrıca bir öneme sahiptir. Soylu insanların yanı sıra sıradan insanların hayatlarını konu alan bu hikâyeler İngiliz edebiyatının modern hikâye anlamında ilk örneklerini oluşturmaktadır. (Işık, 2017: 48).

Decameron hikâyelerine benzer nitelikte Fransa’da Fransız prensesi Marguerite de Navarre (1492-1549) tarafından ele alınan *Heptameron* adlı kitabı modern hikâyenin gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Toplamda on soylunun bir kaplıcada buluşarak birbirlerine anlattıkları hikâyeleri konu alan *Heptameron* tasvirler, psikolojik tahliller ile ön plana çıkmaktadır.

17. yüzyıla modern hikâye anlamında İspanya’da Miguel de Saavedra Cervantes (1547-1616)’in kaleme aldığı *Novelas Ejemplares* (Örnek Öyküleri) damga vurmuştur. Bu eser, 12 uzun öyküden oluşan bir seçki olup, dönemin İspanyasına ışık tutar. Kahramanlık, aşk ve macera konulu bu seçki romantik bir tarzda ele alınması ayrıca alaycı bir dil kullanılması ile ön plana çıkmaktadır. Bu anlamda hikâye türü açısından ileri düzey bir örnek olarak kabul edilmektedir. (May, 2002: 3).

Aydınlanma Çağı olan 18. yüzyıla gelindiğinde ise modern hikâye türünde şekil ve içerik yönünden farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Fransız yazar François Marie Arouet Voltaire (1694-1778) hikâye türünün gelişimine bu yüzyılda katkı sağlayan önemli isimlerden biridir. 18. yüzyılda modern hikâyenin konularını din ve ifade özgürlüğü, insan hakları, sosyal sınıflar arasında yapılan ayrımcılıklar oluşturması yanı sıra felsefi konular da ağırlıklı olarak işlenmeye başlanmıştır. Bu yüzyılda adından bahsettiren Fransız oryantalist Antoine Galland (1646-1715) ise modern hikâye türüne *Binbir Gece Masallarını* ilk defa batı diline çevirmesi bakımından katkıda bulunmuştur. (Warde, 1976: 156).

19. yüzyılda son şeklini alan modern hikâye bu yüzyılda edebi bir nitelik kazanmıştır. Romantizm ve realizm akımlarının etkisinde kalan bu tür, bu akımların etkisinde yeni bir kimlik ile buluşmuştur. Modern hikâye, romantizm akımının etkisiyle tarihi ve fantastik olmak üzere iki farklı yönde gelişim göstermiştir. Modern hikâyenin fantastik yönüyle Avrupa’da meşhur olması Alman Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) sayesinde olmuştur. Hoffmann’ı, Fransa’da Jean Charles Emmanuel Nodier (1780-1844) ve Pierre Jules Theophile Gautier (1811-1872), Rusya’da Nikolay Vasilyeviç Gogol (1809-1851) ve Aleksandr Sergeyeviç Puşkin (1799-1837) izlemiştir. Fransız Charles Baudelaire (1821-1867)’in Amerikalı Edgar Allan Poe (1809-1849)’nun fantastik öykülerini çeviri yoluyla Avrupa’ya tanıtarak meşhur olması fantastik tarzda hikâyenin tanınmasının yolunu açmış, özellikle Poe’nun *Grotesk ve Arabesk Öyküler* adlı eserinin çevirisi ile bu ün Avrupa ile sınırlı kalmayıp Batı’ya yayılmıştır. Hoffmann etkisinde Alman Heinrich von Kleist (1777-1811) ise, fantastik tarzda hikâyenin masalsı bir tarzla ele alınıp, psikolojik ve metafizik sorunları konu edinerek modern hikâyeye yenilikçi bir anlayış kazandıran isim olmuştur. (May, 2002: 22- 25).

Aydınlanma çağının etkisinde hikâyenin son şeklini bulduğu bu yüzyılın yazarları edebi türler içinde en fazla modern hikâyeyi tercih etmişlerdir. Fransız yazarlar Alphonse Daudet (1840-1897) ve Guy de Maupassant (1850-1893) modern hikâye türünün en iyi örneklerini veren yazarlar olmuşlardır. Batılı yazarlardan İngiliz edebiyatında Robert Louis Stevenson (1850-1894) ve Joseph Rudyard Kipling (1865-1936), Amerikan edebiyatında Mark Twain (1835-1910) ve John Steinbeck (1902-1968), Rus edebiyatında ise Anton Chekhov bu türün önemli temsilcilerinden

olmuşlardır. Ayrıca Chekhov ve Stainbeck, hikâyelerini güldürü tarzında ele almaları ile ün kazanmışlardır. (Myszor, 2001: 15-20). Maupassant ise; Fransız yazar Emile Zola (1840-1902)'nın öncüsü olduğu natüralizm akımının etkisinde kalarak hikâyelerine yön vermiş ayrıca fantastik tarzdaki hikâyeleri ile tanınmıştır.

Realizm akımının etkisinde modern hikâyenin öncüleri ise; İtalya'da Sicilyalı Giovanni Verga (1840-1922) ve Gabriele D'Annunzio (1863-1938)'dir. Bu dönemde Charles Dickens (1812-1879), Victor Hugo (1802-1885), Honore de Balzac (1799-1850), Gustave Flaubert (1821-1880), Alfred de Musset (1810-1857), Tolstoy (1828-1910), Dostoyevski (1821-1881), Gogol (1809-1852) gibi birçok ünlü roman yazarının modern hikâyeye rağbet ettiği ve hikâyeleri ile de ön plana çıktıkları görülmektedir.

20. yüzyıla gelindiğinde ise dünya edebiyatında modern hikâyenin öncüleri Luigi Pirandello (1867-1936), Franz Kafka (1883-1924), Herman Melville (1819-1891), Oscar Wilde (1854-1900), O. Henry (1862-1910), Julio Cortazar (1914-1984) ve Dino Buzzati (1906- 1972) olmuşlardır. Arjantinli Jorge Luis Borges (1899-1986) ise; dünyaca ünlü hikâyecilerin eserlerinden derlediği seçmelerden oluşan *Babil Kitaplığı* adlı eseri ile bu yüzyılın öne çıkan isimlerinden olmuştur. (May, 2002: 83- 84).

20. yüzyılın sonlarına doğru kısa formda yazılmaya başlayan hikâyeler Anglo-Saxon kültürü tarafından short story olarak adlandırılmıştır. Daha yalın, daha özet bir anlatımın tercih edildiği bu hikâyeler, okuyucuyu derin etki bırakmak amacından uzaklaşarak kişinin yalnızlığını, toplumsal baskı ve şiddeti yansıtmaya yönelmiştir. (Işık, 2017: 51). Bu yüzyılda basın ve yayıncılıkta kaydedilen ilerleme modern hikâyelerin gazete ve dergilerde yayınlanmasına vesile olmuştur. Gazete ve dergi okuyucuları bu sayede Bret Harte (1836-1902)'nin, Ruyard Kipling (öl.1936)'in, O. Henry'nin (1862-1910) hikâyelerini ve Mark Twain'in (1835-1910) Mississippi'sini okuma fırsatı elde etmiştir. (Russel, 2009: 79. 139).

Hikâyenin ortaya çıkışı ve gelişimi incelendiğinde farklı tanımlamalar olduğu gibi farklı isimlendirildiği ve uzunluğu ile ilgili net bir çerçeve çizilemediği görülmektedir. Hatta hikâyenin “modern hikâye” olarak adlandırılmasının yanı sıra hacmine göre uzun hikâye, kısa hikâye, mini hikâye şeklinde isimlendirildiği dikkat çekmektedir. Örnek'e göre hikâye; bir maceranın tek safhası, bir mizacın yalnız bir vaziyetten tahlili, bir hadisenin münferit ve teferruatsız manzarası ve nihayet uzun bir mevzuun tafsildan

tamamıyla mahrum edilmiş bir icmali küçük hikâye olarak tanımlamaktadır. Örik hikâyeyi hacim bakımından en az dört – beş, en fazla on beş yirmi sayfa olarak sınırlandırmaktadır. (Örik, 1933: 42). Böylece Örik, hikâyede sayfa sayısını bir ölçüt olarak ortaya koymaktadır. Poe ise hikâyeyi; bir oturuşta okunuveren metin olarak tanımlamaktadır.

Kısacası modern hikâyede olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman, mekân ve anlatıcı ile temel unsurlar çerçevesinde hikâyenin iskeleti oluşturularak anlatma eylemi gerçekleştirilmektedir. Fakat 20. yüzyılda Rus yazar Anton Chekhov hikâyeye farklı bir bakış açısı getirmiş ve hikâye Chekhov tarzı olarak farklı bir boyut kazanmıştır.

Chekhov Tarzı Hikâye

Rus realist yazar Anton Chekhov, 20. yüzyılda hikâyeye başka bir anlayış getirerek ortaya koyduğu edebî eserlere bunu yansıtmıştır. Bu anlayış ve bakış açısı ile modern hikâye kendi içerisinde formsal olarak ayrılmıştır. Yeniden şekillenen modern hikâye iki temel tür çerçevesinde dünya edebiyatında yerini almıştır. Bunlardan bir tanesi Chekhov tarzı hikâyedir.

Chekhov tarzı hikâye, durum hikâyesi olarak nitelendirilmektedir. Anlatıcı, hikâyesinde içinde yaşadığımız dünyadan malzemeler toplayarak, malzemelerini hayatın gerçekliği kadar reel ve doğal bir yapıyla işler. Bu nedenle hikâyelerinde doğallık hissedilir.

Kurgulanan hikâye klasik formdaki bir hikâyeye benzemez yani hikâyede çoğu zaman giriş ve sonuç bölümleri göz ardı edilir. Bu nedenle okuyucu bazen hikâyenin bittiğini anlayamaz. Hatta anlatıcı için hikâyesinde olay örgüsü önemli bir yer tutmaz. Anlatıcı, hikâyesini entrikalardan arındırarak günlük, sıradan bir durumu anlatmayı tercih eder. Bu nedenle Chekhov tarzı hikâyeye, “durum hikâyesi” ya da “kesit hikâyesi” denir.

Anlatıcı için olay örgüsü önemli olmadığı gibi şahıs kadrosu oluşturulurken şahısların da herhangi bir ayrıcalığı yoktur. Şahıs kadrosu, günlük yaşam içerisinde karşılaşılan sıradan kişilerdir. Bu hikâye türünde kişilerin çarpıcı özellikleri üzerinde durularak bu özellikler vurgulanır.

Chekhov tarzı hikâyenin konusu günlük yaşamdaki sıradan durumlar, kahramanları da yine sıradan insanlardır. Konuyu, genel olarak okuyucunun sezmesi beklenir. Anlatıcı zaman zaman bir psikolog gibi kahramanların ruhsal tahlillerini okuyucuya sezdirir. Konu, okuyucuya aktarılırken genel olarak mizahi bir üslup benimsenir. Mekân üzerinde de fazla durulmayan bu hikâye türünde tasvir gayesi yoktur. Mekân birkaç kelimeyle ana hatlarıyla anlatılır. (Çetişli, 2016: 30-32).

Maupassant Tarzı Hikâye

Modern hikâye Chekhov gibi realist bir yazar olan Fransız yazar Guy de Maupassant'ın anlayış ve bakış açısı çerçevesinde yeniden şekil alarak dünya edebiyatında Maupassant Tarzı Hikâye olarak yer almaktadır. İki realist yazar etrafında şekillenen bu iki hikâye türü birbirlerinden oldukça farklı formdadır.

Maupassant tarzı hikâye olay hikâyesi olarak nitelendirilmektedir ve Chekhov tarzı hikâyenin aksine giriş, gelişme ve sonuç bölümleri kusursuzca verilen klasik bir formdadır. Maupassant tarzı hikâye, Chekhov tarzı gibi malzemesini içinde yaşadığımız dünyadan seçer fakat Maupassant tarzı hikâyenin kurgulanış biçimi Chekhov tarzından oldukça farklıdır. Maupassant tarzı hikâye reel dünyadan malzemelerini seçtikten sonra hikâyenin vereceği mesaj doğrultusunda bir eleme yapar. Hikâye, verilmek istenen mesaj doğrultusunda bir amaca yönelik sistematik olarak kurgulanır. Bu nedenle bu hikâye türü doğallıktan bir anlamda uzaktır.

Maupassant tarzı hikâyede olay örgüsü önemli bir unsurdur. Olay örgüsü etrafında hikâyenin diğer unsurları hikâyenin iskeletini oluşturur. Hikâye, olay örgüsü üzerine inşa edilir. Hikâyede entrika, gerilimler, düğümler, iniş çıkışlar sıklıkla görülür. Okuyucuda heyecan ve merak uyandırır. (Çetişli, 2016: 31).

Yine Chekhov tarzı hikâyenin aksine bu hikâye türünde olay örgüsü gibi şahıs kadrosu da özenle seçilmiştir. Şahıs kadrosu sıradan insanlardan değil, kendi içerisinde tezatları, ihtirasları olan ve entrikalarla dolu sıra dışı hayat yaşayan kişilerden oluşur.

Maupassant tarzı hikâyenin konusu toplumsal konulardır. Okuyucuya dönemin sosyal hayatından izler aktarır. Dolayısıyla bir ahlak dersi vermeyi amaçlar.

Mekân tasvirleri bu hikâye türünde önemlidir. Güçlü bir mekân-insan ilişkisi vardır. Mekânlar şahıs kadrosundaki kahramanları şekillendirir. İnsan ve çevre ayrılmaz birer parçadır.

Tasvirlerin yanı sıra açıklamalara ve tahlillere çokça yer verilerek ayrıntılı bir anlatım vardır. Dolayısıyla okuyucunun hayal gücüne fazla gerek kalmadan hikâyede her detay canlandırılır. Chekhov tarzı hikâyeye kıyasla ayrıntılı olmasından dolayı Maupassant tarzı hikâye daha uzundur. Anlatıcı daha özgürdür. (Çetişli, 2016: 30-32).

1.3. ARAP EDEBİYATINDA HİKÂYE

Edebî tür olarak kısa hikâye; Batı edebiyatında “short story”, Arap edebiyatında ise “kıssa”, “kıssa kasîra”, “uksûsa” olarak ifade edilmektedir. (Işık, 2017: 59)

Klasik dönem Arap edebiyatında modern anlamda kısa hikâyenin ilk örneklerine Cahiliye döneminde rastlanır. Bu dönemde anlatma geleneği göçebe yaşayan Arapların çadırlarda birbirlerine sözlü olarak anlattıkları kıssalara dayanır. Arap toplumunda İslam dininin kabulüyle Peygamberlerin kıssalarının da anlatılmasıyla klasik dönemde İslamiyet sonrası modern anlamda kısa hikâyeye katkı sağlanmıştır. Bu nedenle klasik dönem Arap edebiyatında modern anlamda kısa hikâyeyi cahiliye dönemi ve İslamiyet sonrası dönem olmak üzere ikiye ayırmak yanlış olmayacaktır. (Işık, 2017: 59).

Cahiliye Döneminde Hikâye

Cahiliye dönemine ait hikâye sözlü geleneğin ürünüdür. Bu döneme ait ürünlerden en bilineni Besûs savaşı ve savaşın kahramanı ez-Zîr Sâlim Muhelhil b. Rebîa'nın hikâyelerinin anlatıldığı *Sirâtu 'z-Zîr Sâlim*'dir. Bunun dışında bu döneme ait olduğu bilinen sonradan yazıya geçirilen *Kıssatu Benî Hilâl*, *Kıssatu Zennûbiyye*, *Zatu'l- Himme*, *Kıssatu Bekr* ve *Tağlîb* ve *Sîretu's- Sultân ez-Zâhir Baybars* gibi hikâyeler Arap edebiyatında kısa hikâyenin gelişimine katkı sağlamış ürünlerdir. (Işık, 2017: 60).

Antere Kıssaları ise; cahiliye döneminin en meşhur hikâyelerindendir. Bu hikâyelerin konusu savaşlar ve kahramanlıklardır. Antere Kıssaları dönemin sosyal hayatı hakkında bilgiler verir. Buradaki kahramanlıklar abartılarak anlatılır ve o dönemin toplumunun kültürü, ahlaki yapısı, cömertliği üzerine vurgu yapılır. Antere

kıssaları el-Asmaî (740-831)'den sonra yazıya aktarılarak Selâhaddîn-i Eyyûbî döneminden sonra batı dillerine çevrilmiştir. (Turgay, 2014: 3- 4).

Arap hikâyeciliğini yansıtan cahiliye dönemine ait en önemli hikâye ise; kabileler arası çıkan savaşların konu alındığı Eyyâmu'l-'Arab'tır. O dönem "Eyyâm" olarak adlandırılan bu hikâyeler vefakârlık, yardımlaşma, komşu hakları gibi konular işlenerek dönemin sosyal hayatı hakkında bilgiler verir. Sözlü edebiyat ürünü olan Eyyâmu'l-'Arab, 8. yüzyıldan sonra yazıya aktarılmıştır. Bu döneme ait ürünlerden aşk ve kahramanlık hikâyelerini anlatan *Mu'allakât-ı Seb'a* (Yedi Askı) hikâye özelliği taşımaktadır. (Işık, 2017: 60).

İslamiyet Sonrası Dönemde Hikâye

Arap edebiyatında hikâye serüveni İslamiyet'in kabulüyle farklı bir boyut kazanmış, hikâyelerde işlenen konular değişiklik göstermiştir. İslamiyet'in kabulü ile Arap toplumunun sosyal yaşantısı, inancı, kültür ve değerleri farklılaşmıştır. Bu durum dönemin hikâyecilik dâhil birçok edebî türüne yansımış, hikâyenin konuları; aşk, savaş, kahramanlıklar yerine *Sîretu'n-Nebeviyye* ve *Kur'ân-ı Kerîm*'de geçen kıssalar yer almaya başlamıştır. O nedenle bu dönemde işlenen konularda inanç, ahlak, ibadet vurgusu ön plana çıkmıştır. Ancak, İslamiyet öncesi konular tamamen terk edilmiş değildir. Bu durum Arap edebiyatında İslamiyet sonrası dönemde hikâyeciliğin Cahiliye dönemi ve İslâm sonrası işlenen temalar olmak üzere iki boyutlu gelişim göstermesine yol açmıştır. Cahiliye dönemine ait unsurların işlenmesi *Binbir Gece Masalları* tarzı hikâyelere dayanırken, İslâmiyet sonrasına ait unsurlar *Sîretu'n-Nebeviyye* ve *Kur'ân-ı Kerîm* kıssaları dışında megâzî ve seyahatnamelere dayanır. (Mekkî, 1985: 20- 25, 41-43).

İslâmiyet ile beraber hikâye anlatma geleneği Hz. Ömer dönemine denk gelir. Bu dönemde camilerde peygamberler hakkında hikâye anlatmak meşhurdur. Bu dönemde yaşamış, sonradan İslamiyet'i seçmiş Yemenli Temîm ed-Dârî (öl. 40/661) hikâye anlatma geleneğinin öncüsü olmuştur. Halife Hz. Osman ve Hz. Ali döneminde de devam eden bu geleneğin en meşhur ismi Hasan-ı Basrî (öl. 110/728) olmuştur. (Mekkî, 1985: 37-38).

Dört halife döneminden sonra hikâye camilerde anlatılan hikâye olmaktan çıkıp, geniş alanlara yayılmış, üst düzey yöneticiler tarafından rağbet görmeye başlamıştır.

Emeviler döneminde halifelerin saraylarında ve valilerin köşklerinde anlatılan hikâyeler, bu dönemde değişim göstermiştir. Şüphesiz bu değişimde İslam'ın geniş coğrafyalara yayılması ve pek çok milletle etkileşim halinde olması etkili olmuştur. Bu dönemde Araplar tarafından yazılan hikâyelerin yanı sıra Arapçaya çevrilen hikâye örneklerine de rastlanmaktadır. (Işık, 2017: 61).

Abbāsiler dönemine gelindiğinde ise; bu dönemde tercüme faaliyetleri hız kazanmıştır. Çeviri hikâyelerin yanı sıra cahiliye döneminden kalan o döneme ait gerçek hikâyeleri konu alan tarihi hikâyeler de bu dönemde rağbet görmektedir. Bunların dışında güldürme amaçlı kaleme alınan *el-Kıssatu'l-Hezliyye*, okuyucuyu eğlendirme adına yazılmış *el-Kıssatu'l-Fukâhiyye*, aşk üzerine yazılmış *Kıssatu'l-Hub*, kahramanlarını hayvanların oluşturduğu *Kıssatu'l-Hayavân*, cinleri konu alan *Kıssatu'l-Cin* gibi hikâyeler yazılmıştır. Dolayısıyla Abbāsiler döneminde hikâye çeşitlilik göstererek en parlak dönemini yaşamıştır demek yanlış olmaz. (Işık, 2017: 62).

Abbāsiler döneminin hikâyeciliğinde çeviri yoluyla edebiyatta Fars etkisi fazlaca hissedilmiştir. Bu dönemde Fars edebiyatına ait hikâyeler ve yazarlar ön plana çıktığından Arap toplumu birçok eser ve yazarla buluşmuştur. Örneğin; *Hezâr Efsâne*, *Şehrâzât*, *Behrâm* ve *Nusri* gibi Fars edebiyatına ait hikâyeler Abdullah İbnu'l-Mukaffâ (öl. 142/759) gibi edebiyatçıların kaleminden çıkan Arap edebiyatına kazandırılan eserlerdir. *Sindibâd*, *Bûsâdef* ve *Kitâbu Edebi'l-Hind* adlı eserler Hint edebiyatından Arap edebiyatına kazandırılan eserlerdendir. Ünlü Fars edebiyatçı Sâ'dî Şîrâzî (öl. 691/1292)'nin *Gülistan*'ı, kaynağı Fars edebiyatına ait *Hezâr Efsâne* (Bin Efsane)'nin Arapçaya *Elf Leyle* ve *Leyle* olarak çevrilen *Binbir Gece Masalları* sadece Arap edebiyatında değil, doğu ve batı edebiyatlarında kısa hikâye türünün ilk örnekleri olması bakımından ayrıca önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla Fars etkisi sadece Arap edebiyatında değil, Arap edebiyatını içine alan doğu edebiyatında ve batı edebiyatında da hissedilerek, hikâyeye yön verir nitelikte olmuştur. (Işık, 2017: 62).

Emeviler döneminde başlayan çeviri faaliyetlerinin, Abbāsiler döneminde hız kazandığını yukarıda söylemiştik. Örneğin; İshâk bin Huneyn (öl.260/873) tarafından Aristoteles (öl.322/384)'in *Kitabu'l Hitâbesi* Abbāsiler döneminde Arapçaya çevrilmiştir. Bunun dışında Araplar tarafından bu dönemde edebî türler arasında hikâye yazımına büyük bir rağbet olduğu dikkat çekmektedir. Ebû Hayyân et- Tevhîdî (öl.

1023), Ebu'l- 'Alâ el-Ma'arrî (öl. 1057)'nin *Risâletu'l-Ğufrân*'ı ve İbn Şüheyd (öl. 1035)'in *Risâletu't-Tevâb 'i ve 'z-Zebâ 'i*'si, İbn Tufeyl (öl. 1185)'in *Hay bin Yakzân*'ı bu dönemin en iyi örnekleri arasındadır. el-Câhiz (öl. 868)'in *Kitâbu'l Buhalâ*, İbn Battûtâ (öl. 1377)'nin *Seyahatname* adlı eserlerindeki hikâyeler, İbn Sînâ (öl.1037) ve İbn Rüşd (öl. 1138) gibi âlimler tarafından felsefi tarzda ele alınan hikâyeler ayrıca *Nevâdiru Cuhâ ve Eş'ab* gibi halk hikâyeleri modern Arap edebiyatının kısa hikâye türündeki önemli örneklerindedir. (Işık, 2017: 63).

Giriş, gelişme ve sonuç bölümleri olan kısa hikâye türü olan Makâmât, hicri 4. yüzyıldan sonra Arap edebiyatında edebî bir tür olarak yerini almıştır. Bir anlatıcısı ve tarihi bir kahramanı olan, hikâyelerde geçen yeni veya garip ifadeleri öğretmeyi amaçlayan, secî başta olmak üzere çeşitli belâgat sanatlarıyla süslenmiş bir edebi tür olan Makâmât'ın Arap edebiyatındaki öncüleri ve en ünlü olanları Bedî'u'z-Zamân el-Hemezânî (öl. 1008), el-Harîrî (öl. 1122) ve ez-Zemahşerî (öl. 1143)'dir. (Işık, 2017: 63- 64). Nâsîf el-Yâzıcî (1800-1871), Abdusselâm el-'Uceylî (öl. 2006) ve Hasîb Keyâlî (öl. 1993) ise; Makâmât türünün Modern Arap edebiyatındaki temsilcilerindendir. Bu edebî tür, Modern Arap edebiyatında kısa hikâye türüne geçişin önemli bir örneğidir. (Işık, 2017: 63-64).

Modern Dönem Arap Edebiyatında Hikâye

Arap dünyasının batı ile teması 1789 yılında Mısır'ın Napolyon tarafından işgali ile başlar. Bu işgal ile sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel anlamda o dönem Arap dünyasından daha iyi bir durumda olan Avrupa hiç şüphesiz Modern dönem Arap edebiyatının şekillenmesinde önemli bir rol almıştır. Abbasiler döneminde çeviri faaliyetlerin hız kazanması ile batı edebiyatı ile etkileşim artarak edebî anlamda batı ile ilk temas gerçekleşmiştir. Modern dönem Arap edebiyatında birçok konu ele alınsa da daha çok toplumsal ve siyasal konulara değinilmiştir. Örneğin; Nizâr Kabbânî (1923-1998) ve Mahmûd Dervîş (1941-2008) Arap dünyası açısından sosyal ve siyasi bir mesele olan Filistin üzerine eserler veren isimler olarak tanınmıştır. (Işık, 2017: 64).

Batı dünyasının Arap edebiyatı ve kültürü üzerine ilk ve en önemli etkileri Arap toplumunda yer alan azınlıklara yönelik sürdürülen çeşitli misyonerlik faaliyetleri ile gerçekleştirilmiştir. Sırasıyla Amerikan Üniversitesi, Câmi'atu'l-Kıddîs Yûsuf ve Rus

Üniversitesi misyonerlik faaliyetlerine yönelik faaliyet gösteren kurumlar olarak kurulmuşlardır.

Bunlara ek olarak modern tarzda açılan okullar, Avrupa'ya eğitim alması için öğrenci gönderilmesi, basın ve yayıncılık faaliyetlerinin hız kazanması sonucu Arap edebiyatının modern anlamda yeniden şekillenerek, yeni edebî türlerin doğmasına vesile olmuştur.

Rifâ'a Râfî' et-Tahtâvî (1801-1873) ile başlayan yurt dışına eğitim alması amacıyla gönderilen öğrenciler, yabancı dil öğrenerek, batı edebiyatına ait edebî eserleri orijinal dilde okuma fırsatı elde etmiştir. Çeviri faaliyetleri ile batı edebiyatından kısa hikâye ve roman gibi yeni edebî türler Arap edebiyatına dâhil olmuştur. Çeviri faaliyeti ile Arap edebiyatına kazandırılan bazı hikâyeler dergilerde yayınlanarak okuyucuyla buluşmuştur. Örneğin; 1860 yılında Lübnan asıllı Selîm Butrus el-Bustânî (1848-1884) tarafından kurulan *el-Cinân* adlı dergide Fransızcadan çevrilen ilk çeviri hikâye yer almaktadır. *ez-Zehrâ* ve *en-Nefâ'isu'l-'Asrîyye* dergileri de bu dönemde yine Fransızca hikâye çevirilerine yer veren dergilerden olmuşlardır. *ez-Ziya'* gazetesinde ise, Nesîb Meş'alânî'ye ait ilk polisiye hikâye serisi yer almaktadır. Modern dönemde Arap yazarlar daha çok Fransız yazarlardan etkilenmiştir. Arap yazarların İngiliz yazarlar ile ilişkisi daha ileri dönemlerde başlamıştır. Arap edebiyatında İngiliz yazarlardan Walter Scott ve Charles Dickens'in etkisi diğer İngiliz yazarlara oranla daha önce gerçekleşmiştir. Arap yazarlar, Fransız ve İngiliz edebiyatlarından yapılan çeviriler ile Rus yazarlardan Tolstoy, Dostoyevski ve Puşkin'i tanıma fırsatı elde etmişlerdir. 19. yüzyılın sonlarına doğru Nasıra'daki Rus Enstitüsü ile Rus edebiyatından hikâye çevirileri yapılmaya başlanmıştır. (Işık, 2017: 65-66).

Mısır'dan Mustafa Lutfî el- Menfelûtî (1876-1924), Muhammed Huseyn Heykel (1889-1956), Tâhâ Huseyn (1889-1978), Abdulkâdir el-Mâzinî (1890-1924), Lübnan'dan Halîl Mutrân (1871-1949), Cibrân Halîl Cibrân (1883-1931), Suriye'den Fransîs el-Merrâş (1837-1873) modern anlamda kısa hikâyeciliğin gelişimine çevirileri ile katkıda bulunan isimlerdir. Batı edebiyatından eserlerin çevirisi ile şekillenmeye başlayan modern Arap edebiyatındaki hikâye türü gelişimini çeviriden taklide, taklitten orijinalliğe doğru bir çizgide sürdürmüştür. Ancak 20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra Modern Arap edebiyatında kısa hikâye türü Cibrân Halil Cibrân gibi yazarlar sayesinde

orijinal kimliğine kavuşmuştur. Böylece Arap edebiyatında batı edebiyatındaki hikâye türü örneklerinin üstünde milli hikâyeler ortaya çıkmıştır. (Işık, 2017: 66).



İKİNCİ BÖLÜM

ABDURRAHMAN MUNİF

2.1. HAYATI

1933 yılında Ammân'da dünyaya gelen Abdurrahman Munîf, Modern Arap Edebiyatının önemli yazarlarından biridir. Yazar kimliğinin yanı sıra aynı zamanda iyi bir ekonomist, petrol uzmanı ve siyasetçidir. Babası Suudi bir tüccar, annesi Iraklıdır. İlköğretimini Ammân'da tamamlayan Munîf, dönemin siyasi şartlarından dolayı birçok aile gibi göç etmek zorunda kalarak ailesiyle Bağdat'a gitti. Orta Doğu'nun İngiliz hâkimiyetinde olduğu bu dönemde sınırlar harita üzerinde çizilmiş, siyasi otorite sarsılmıştı. Böyle bir dönemde Bağdat'taki Hukuk Fakültesini kazanan Munîf, siyasetin içinde aktif rol aldığından 1952 yılında başladığı eğitimini 1955 yılında bıraktı. Ba'as Partisi içerisinde adeta siyasi bir eylemciye dönüşen Munîf, Nasır döneminde Mısır'da bulunan Kahire Üniversitesinde eğitimine devam etti. 1958 yılında Mısır'dan Yugoslavya'ya gitti. Ardından Belgrad Üniversitesinde yükseköğrenimine devam etti. 1961'de ise; petrol ekonomisi alanında aldığı doktora eğitimi tamamlayarak doktor unvanı aldı. Arap milliyetçiliği vurgusunun yapıldığı bu dönemde Ba'as Partisi, Irak petrol endüstrisinin millileştirilmesi için birtakım hazırlıklar yapmaktaydı. Munîf de siyasi ve sosyal çalkantıların olduğu böyle bir dönemde siyasi anlamda önemli görevler üstlenmiş aynı zamanda petrol endüstrisinde petrol uzmanı olarak kariyerini sürdürmüştü. Siyasetçi kimliğinin ön plana çıktığı bu yıllarda Ba'as partisinin Irak'ta darbe yapması üzerine eleştirileri parti tarafından tehdit olarak algılanınca Suud vatandaşlığından çıkarıldı. Bu durum Munîf'in Ba'as partisinden ayrılmasına ve siyasetçi kimliğinden uzaklaşmasına sebep oldu. (Emekli, 2006: 18).

Munîf, böyle bir dönemin ardından daha sorgulayıcı bir hale bürünerek zihinsel bir değişim içerisine girdi. Böylece gerek eğitim düzeyi gerekse sorgulayıcı tavrı ile dönemin siyasi ve sosyal yapısını değerlendirirken siyasetçi kimliğini geride bırakarak aydın bir yazar kimliği ile ön plana çıktı. 1970 yılında Altı Gün Savaşı'nda Arap yenilgisini konu alan ilk kitabını yazdı. Bu kitabı 1972 yılında Beyrut'ta basıldı. Yazma faaliyetinin yanında 1964 – 1973 yılları arasında Suriye'de Petrol Bakanlığı'nda çalıştı. 1973 yılında Lübnan'da *el-Eşcâr ve İğtiyâlu'l-Merzûk* (Ağaçlar ve Merzuk Cinayeti)

adlı ilk romanını yazdı. 1975 yılında Bağdat'a gitti ve orada *Petrol ve Kalkınma* adlı dergide editör olarak çalışarak yazın dünyasına profesyonel olarak giriş yaptı. Irak – İran savaşının patlak vermesi sonucu 1981 yılında Fransa'ya gitti. Siyasette aktif rol almasından ve siyasi düşüncelerinden dolayı hayatı boyunca çok sık yer değiştirmek durumunda kalan Munîf, Fransa'da beş yıl kaldıktan sonra eşiyle Suriye'ye dönüş yaparak kendini tamamıyla yazmaya adanmıştı. (Emekli, 2006: 19).

Modern Arap Edebiyatında ses getirdiği kadar Çağdaş Dünya Edebiyatında da tanınan Munîf, yazarlık kariyerinde pek çok ödüle lâyık görülmüştür. 1989 yılında romancılık alanında Sultan bin Ali Uveys Kültür Ödülünü ve 1998 yılında Kâhire Yenilikçilik Ödülünü almaya hak kazanmıştır.

Otuz altı yıllık evli ve dört çocuk sahibi olan Munîf, Suriye'de geçirmiş olduğu bir kalp krizi sonucu 24 Ocak 2004 tarihinde vefat etmiştir. Cenazesi Dahdah Mezarlığı'nda bulunmaktadır. (Emekli, 2006: 19).

2.2. EDEBÎ KİŞİLİĞİ

Modern Arap Edebiyatının en yetenekli yazarlarından biri olan ve önemli ödüller almaya hak kazanan Abdurrahman Munîf, siyasi kimliği nedeniyle yaşadığı sıkıntılar sonucu birçok ülkeye gitmek zorunda kalmıştır. Şüphesiz gittiği ülkelerde farklı sosyal, siyasal ve kültürel unsurlara tanıklık etmesi onun edebî kişiliğinin şekillenmesinde büyük bir rol oynamıştır. Bu nedenle Munîf'in eserlerinde kadın hakları, demokrasi, özgürlük, işkence, sosyal sınıf farkları ve haksızlık gibi toplumsal sorunların işlendiğini görmek mümkündür. Fakat Munîf'in eserlerinde bu konuları işlemesi dönemin siyasi otoritelerini rahatsız ettiği için bu eserleri Arap ülkelerinde yasaklanmıştır. Bunun üzerine Munîf, eserlerini ele alırken hayali mekânları tasvir etmiş fakat gerçekleri anlatmaktan vazgeçmemiştir. Hayali bir kurgunun içine yerleştirdiği gerçek kişiler ve olaylar sayesinde Arap toplumunu aydınlatmayı hedeflemiştir. (Emekli, 2006: 19).

Toplumsal ve siyasi sorunlara duyarlılığını eserlerinde her fırsatta gösteren Munîf, Arap millî birlik bilincinin oluşması için hayatı boyunca çaba sarf etmiştir. Konstantîn Zurayk (1909-2000) ve Mişel 'Aflak (1910-1989) gibi aydınların düşüncülerinden etkilenmiştir. Arap milliyetçiliğine olan inancı ile dönemin en önemli meselelerinden

olan Filistin meselesinde halk hareketlerini güçlendiren bir etken olmuştur. (Derrâc, 2012: 7).

Siyasi kimliğini her fırsatta her çalışmasında yansıtmaya çalışan Munîf, 1 Nisan 1991 tarihinde *The Guardian*'da yayınlanan yazısında Amerikan'ın Irak'ı işgal etmesine karşı ilk başta Amerika'yı eleştirerek Batı dünyasına karşı sert bir duruş sergilemiştir. (Munîf, 1991: 32-35). Filistin meselesinde ise İsrail'e karşı tavır almıştır. Munîf, *Mudunu'l-Milh* (Tuz Şehirleri) adlı romanında da dönemin Orta Doğusunda yaşanan çatışma ve huzursuzluğun petrol nedeniyle olduğuna değinmiştir.

Munîf'in, milliyetçi, sosyalist, antiemperyalist ve antisyonist duruşuyla sergilediği tavrın, eserlerini ele alırken bir amaç doğrultusunda fikrî temellere dayandığını söylemek yanlış olmaz.

Edebî kişiliğinin arka planında fikrî yapısının Munîf'in yazar kimliğine katkıda bulunduğu açıktır. Munîf, kendisi gibi aynı fikrî yapıda olan Necip Mahfûz (1911-2006), Yûsuf İdrîs (1927- 1991) 'Âdil Kâmil, Yûsuf es-Sibâ'î (1917-1978), İhsân 'Abdulkuddûs (1919-1990), ve Muhammed 'Abdulhalîm 'Abdullâh (1913-1970) gibi önemli yazarların mensubu olduğu "Akademisyenler Kuşağı" olarak bilinen ikinci kuşak mensubudur. (Erbay, 2015: 37). İkinci kuşak mensubu yazarların edebî kimliklerinin şekillenmesinde Tâhâ Huseyn (1889- 1973), Abbâs Mahmûd el-'Akkâd (1889- 1964) ve Muhammed Huseyn Heykel (1888- 1956) gibi birinci kuşak yazarları büyük oranda etkili olmuştur. (Ürün, 2003: 340- 341).

İkinci kuşak yazarları farklı ülkelerden yazarlar olmasına rağmen özgürlük, demokrasi, Arap milliyetçiliği, Filistin meselesi gibi toplumsal konular üzerine hassasiyetleri ve duruşları ortaktır. (Erbay, 2015: 38). Bu yazarların diğer bir ortak noktası ise hepsinin eğitim düzeyinin yüksek olmasıdır. Örneğin; 'Abdulhamîd Cûde es-Sahhâr İktisat Fakültesi, Yûsuf es-Sibâ'î Harp Akademisi, İhsân 'Abdulkuddûs ve 'Âdil Kâmil Hukuk Fakültesi, Yûsuf İdrîs Tıp Fakültesi, Necîb Mahfûz Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü, 'Abdurrahmân Munîf İktisat Fakültesi doktora mezunudur. (Erbay, 2015: 37-38). Eserlerinde batı kültürünün getirdiği her unsuru olduğu gibi kabul etmeyip bir süzgeçten geçirmesi ve sanatsal kusurlara çok rastlanmaması bu yazarların yine ortak özellikleri arasındadır.

Munîf'in 1973'te yayımlanan *el-Eşcârü ve İğtiyâlu Merzûk* adlı ilk edebî eserinin II. Dünya Savaşı sonrasında başlayan Olgunlaşma Dönemine ait olduğunu söylemek yanlış olmaz. (Erbay, 2015: 38). Munîf, bu dönemde önceki yazarlardan farklı olarak neorealizmin etkisinde eserler vermiştir. (Er, 2008: 165).

Eserlerinin arka planında gittiği coğrafyalarda tanık olduğu sosyal hayatlar, mekânlar ile hukuk üzerine aldığı eğitim, ekonomi ve siyasete olan ilgisi birleştğinde yetenek ve tecrübeleri sonucu elde ettiği birikim sayesinde dönemin en iyi eserlerini veren isimlerden olmuştur. (Derrâc, 2012: 10).

2.3. ESERLERİ

Roman ve Kitapları

- 1) *Kıssatu Hubb Mecûsiyye*, Beyrut, 1974. (Roman)
- 2) *Hîne Terekna 'l-Cisr*, Beyrut, 1976. (Roman)
- 3) *Sibâku 'l-Mesâfâti 't-Tavîle*, Beyrut, 1983. (Roman)
- 4) *el'-Ân, Hunâ, eş-Şarku 'l-Mutavassıt Merraten Uhrâ*, 3. Baskı, Beyrut, 1992. (Roman)
- 5) *Meşâhidu 'n-Nâs 'Inde 'l-Mevt.* (Kitap)
- 6) *el-Irâk Hevâmiş mine 't-Târîh ve 'l-Mukâveme.* (Kitap)
- 7) *Sîretu-Medineti 'l-Ammân*, Beyrut, 1994. (Kitap)
- 8) *Ummu 'n-Nuzûr*, Beyrut, 1. Baskı, 2005. (Roman)
- 9) *'Urvetu 'z-Zamâni 'l-Bâhî*, Beyrut, 1. Baskı, 1997. (Kitap)
- 10) *el-Kâtib ve 'l-Menfâ, Humûm ve Âfâku 'r-Rivâyeti 'l- 'Arabiyye*, Beyrut. (Kitap)
- 11) *el-Eşcâr ve 'l-İğtiyâlu 'l-Merzûk*, Beyrut, 1973. (Roman)
- 12) *ed-Dimokrâtiyye Evvelen ed-Dimokrâtiyye Dâimen*, Beyrut, 1992. (Kitap)
- 13) *Beyne 's-Sakâfe ve 's-Siyâsiyye*, 1998. (Kitap)
- 14) *Lev 'atu 'l-Gıyâb, Dâru 'l-Beyda*, 1998. (Kitap)
- 15) *Zâkira li 'l-Mustakbel, Dâru 'l-Beyda*, Beyrut, 2001. (Kitap)
- 16) *eş-Şarku 'l-Mutavassıt*, Beyrut, 1975. (Roman)
- 17) *Ardu Sevâd*, Beyrut, 1999. (Roman)
- 18) *'Âlem Bilâ-Harâ 'it*, Beyrut, 1982. (Roman)
- 19) *Mudunu 'l Milh*, Beyrut, 1984. (Roman)

Ekonomi ve Siyaset Alanındaki Eserleri

- 1) *Te'mîmu Mebdei'l-Muşâreke li-Betrûli'l-'Arabi*, 1.Baskı, Dâru'l-Âvde, Beyrut, 1973. (228. sayfa)
- 2) *el-Betrûlu'l-'Arab, Muşâreke evi't-Te'mîm*, Beyrut 1975
- 3) *Te'mîmu'l-Betrûli'l-'Arabî*, Bağdat, 1976.

Makaleleri ve Araştırmaları

- 1) “el-Uhdûd”, *Mecelletu'l-Vahde*, er-Ribat, Ekim, 1984, 139-149.
- 2) “Tekâsîmu'l-Leyl ve'n-Nehâr”, *Mecelletu'l-Bedîl*, Bağdat, Nisan, 1988, 97-105.
- 3) “er-Rivâyâtü'l-'Arabiyye Târîhu men lâ Târîha Lehum”, *Mecelletu'n-Nâkid*, Londra, Aralık, 1989, 10-14.
- 4) “el-Berehistorika 'Arabiyye”, *Mecelletu'n-Nehc*, Beyrut, 1989, 135-138.
- 5) “Havle'l-Hivâr Beyne Teyyârâtü'l-Fikriyyeti'l-'Arabiyye”, *Mecelletu'n-Nehc*, Beyrut, 1990, 51-71.
- 6) “el-Menfa' ve'l-Medinetu'l-Ûla ve Cevâzu's-Sefer”, *el-Bedîl*, Bağdat, 1991, 13-18.
- 7) “Kânûnu'l-Eşrâr”, *en-Nâkid*, Londra, Eylül, 1991, 35-39.
- 8) “Vatanî”, *el-Kudsu'l-'Arabî*, Sayı: 935, Londra, Mayıs, 1992, 4.

Basında Çıkan Yazıları

The Guardian'da Çıkan Yazıları

- 1) “Kırâ'a fî Rivâyeti Ğassân Kenefânî”, Londra, Ağustos, 1992, 6-7.
- 2) “Rihle Mâ'a Nezîr Neb'a”, *Mecelletu'l-Medâ*, Sayı:3, Şam, 1993, 74-80. 1993. 130-133.
- 3) “Risâle Meftûha ilâ Mu'temeri Vîyanâ li-Hukûkî'l-İnsân”, Kâhire, Ağustos.
- 4) “er-Re'y ve's Şehâde Havle'l-Kam'i”, *Mecelletu'l-Fusûl*, Sayı:3, Kâhire, 1992, (1. Baskı), 181-188.
- 5) “Nahve's-Sekâfe fî Te'addudi'l-Ezmine ve'l-Emkine ve'l-Beşer”, *Mecelletu Sefî*, Beyrut, Şubat, 1993.
- 6) Cebîr, “Şâ'iru'l-Elvân”, *es-Sekâfetu'l-Cedîde*, Dimaşk, Haziran-Temmuz, 1995, 163-165.

- 7) “el-Eyyâm”, Sayı:1, Bahreyn, Ocak, 1996, 12.
- 8) “İbn Haldûn ve Sûra fî Menemât Tarîhiyye”, *Mecelletu't-Tarîk*, Sayı:1, Beyrut, Ocak-Şubat, 1996, 116-133.
- 9) “Sâhibu Hikâyeti'l-Busna fî Hivâr Ma'a Ğûyâ”, Ammân, Ocak, 1996, 36-43.
- 10) “Emîl Habîbî”, *Mecelletu't-Tarîk*, Sayı:3, Beyrut, Mart-Nisan, 1996.
- 11) “el-Esveliyetu'l-İslâmiyyetu's-Siyâsiyye, Tebnâhâ'l-Ġarb, munzu'l-Lahzati'l-Ûlâ”, *Mecelletu Ahbâri'l-Edeb*, Kâhire, Haziran, 1996.
- 12) “el-Cevâhir ve's-Siyâse”, *Mecelletu't-Tarîk*, Sayı: 6, Beyrut, Kasım-Aralık, 1997, 98-101.
- 13) “Şehadâtü'l-Cevâhiri Hayyen”, *Mecelletu'l-Medâ*, Dimaşk, 1998, 64-66.
- 14) “Fasl min Rivâye Cedîde”, Ardu's-Sevâd, Beyrut, Mart-Nisan, 1999, 95-102.
- 15) Tefvîk Yûsuf Avvâd, “Kırâ'atu'l-Cedîde”, *Mecmûa Kısati'l-'Arabi*, *Mecelletu't-Tarîk*, Beyrut, Mayıs-Haziran, 1999, 88-95.
- 16) Ğiyâb, “likey Nekteşife Fâtih el-Muderris”, *Mecelletu't-Tarîk*, Beyrut, Temmuz-Ağustos, 1999, 12-19. (Emekli, 2006: 28-29).

Diğer Gazete ve Dergilerde Çıkan Yazıları

- 1) “Velîme Kebîra Marre”, *Mecelletu'l-Mudâ*, Sayı: 28, Dimaşk, 2000, 4.
- 2) “Risâle Meftûha ilâ Mu 'temir Vîyanâ li Hukûki'l-İnsân”, *Mecelletu'l-Edeb ve'n-Nâkid*, Sayı: 200, Kâhire, Nisan, 2002, 71-75.
- 3) “Rivâyetu't-Tîn”, *Mecelletu'l-Kermel*, Sayı:8, Kıbrıs, 1983, 156-190.
- 4) “Ardu's-Sevâd”, *Mecelletu'n-Nezevî*, Sayı:19, Ammân, Temmuz, 1999, 187-190.
- 5) Muhammed Mahmûd Halîl, “el-İnsân ve'l-Fenn”, *Mecelletu: Nuzûr*, Sayı: 22, Ammân, Nisan, 2000, 135-144.
- 6) Şefîk el-Kemâlî, “el-Musâfiru'l-Â'id”, *Mecelletu:Nezevî*, Sayı: 30, Ammân, Nisan, 2002, 41-47.
- 7) “Hel Enne'l-'Arab Ummetu's-Şi'r Fakat, el-Mecelletu'l-'Arabiyye li's-Sekâfe”, Sayı:18, Mart 1990, 183-188.
- 8) “Mine'l-Bast ilâ'l-İşgâl”, *Mecelletu'l-Muvâfık*, Sayı:70, Beyrut, 1993, 118-127.
- 9) “el-Eşcâr”, *Mecelletu'l-Mevkifi'l-Edebî*, Sayı: 8, Dimaşk, 1971, 69-98.

- 10) “el-Hataru’l-Betrûli, Hel Kâne Hakîkaten em Vehmen”, *Mecelletu Kadâyâ ‘Arabiyye*, Sayı:3, Beyrut, Haziran 1974, 63-76.
- 11) “Selâsu Kısas Kasîra Cidden”, *Mecelletu ‘l-Adâb*, Sayı:1-2-3, Beyrut, 1976, 24-25.
- 12) “Hazirân ve’n-Neft”, “el-Hezîme ve’z-Zafer”, *Mecelletu ‘l-Âfâki ‘l-‘Arabiyye*, Sayı:10, Bağdat, Haziran 1988, 2-3.
- 13) “Da‘vet li’l-Munâkaşât”, *Mecelletu Âfâk ‘Arabiyye*, Sayı:11, Bağdat, Haziran 1989, 28-34.
- 14) “Nezretun Serîetun, Asârun Te’mîmu’l-Îrâkî fî Sînâ’a Neftî’l-‘Arabîyye ve fil-İktisâdî’d- Duvelî”, *Mecelletu ‘l-Âfâk ‘Arabiyye*, Sayı:11, Bağdat, Haziran 1979, 2-3-160.
- 15) “el-Fusûlu’l-Ûlâ min Rivâye”, “Âlem Bilâ Hârâit”, “Cebrâ İbrâhîm Cebrâ” ve “Abdurrahman Munîf”, *Mecelletu ‘l-Fikri ‘l-‘Arabiyyil-Muâsır*, Sayı:13, Beyrut, Haziran-Temmuz 1981, 184-200.
- 16) “Nahve Cebhe Sekâfiyye Ârîda”, *Mecelletu ‘l-Âdâb*, Sayı:1-3, Ocak-Mart 1983, 33- 35.
- 17) “el-Kavmiyye ve’l-Huviyye ve’s-Sûratu’l-‘Arabiyye”, *Mecelletu ‘l-Mustakbelu ‘l-‘Arabî*, Sayı:95, Beyrut, 1987, 65-101.
- 18) “Tekâsimu’l-Leyl ve’n-Nehâr”, *Mecelletu ‘l-Vâhid*, Sayı:44, Mayıs 1988, 201-208.
- 19) “Hivâr Ma’a Abdurrahman Munîf: Diktatûrîyyetu’l-Mu’esseti’s-Siyâsiyye, Sâid Şehhâd”, *Mecelletu ‘l-Kâhire*, Sayı:171-172, Şubat-Mart 1997, 158-165.
- 20) “Abdurrahman Munîf: Ene ve Cebrâ Hâvelnâ en Ne‘mel Şey’en Mu‘âkisen”, *Mecelletu ‘l-Yemâme*, Sayı:1220, Riyâd, 60-61.
- 21) “Abdurrahman Munîf mine’ş-Şarki’l-Mutevassıt ilâ Muduni’l-Milh”, *Ahbâru ‘l-Edeb*, Kâhire, Mart 1998, 10-11.
- 22) “Hivâr Ma’a Doktor Abdurrahman Munîf Uhra’l-Hivâr Yûsuf el-Kâid”, *Mecelletu Kadâyâ ‘Arabiyye*, Sayı: 5-6, Beyrut, Ekim-Kasım 1980, 133-139. (Emekli, 2006: 29-30).

Abdurrahman Munîf Hakkında Yazılmış Eserler

- 1) *el-Batalu ‘l-Hulhamî fî Rivâyâ Abdurrahman Munîf*, Dirâse Ahmed Câsim Hâmidî, I. Baskı, Dâru’l-Âhâli, Dimaşk, Aralık 1987, 179.

- 2) *Medûru's-Sahrâ*, Dirâse fî Edebî Abdurrahman Munîf, Şâkir Nâbulsi, el-Mu'essesetu'l-'Arabiyye li'd-Dirâse ve'n-Neşr, Beyrut, 1991, 550.
- 3) *el-Mekân fî'r-Rivâye Abdurrahman Munîf*, Mudunu'l-Milh, Câmiatu'l-Kâhire, Kuliyetu'l-Edeb, Kısmu'l-Luğati'l-'Arabiyye, Kâhire, 1992, 205.
- 4) *Abdurrahman Munîf er-Rivâi, Tenzîr ve İncâz*, Subhi Tean, I. Baskı, Dâru'l-Ken'an li'd-Dirâsat ve'n-Neşr, Dimaşk, 1995, 240.
- 5) *el-Hurûc mine't-Târîh*, Dirâse fî'l-Mudunu'l-Milh li Abdurrahman Munîf, Mustafa 'Abdu'l-Ğani, el-Hey'etu'l-Mısriyyetu'l-'Âmme lil-Kitâb, Silsiletu'l-Mektebi's- Sakâfiyye, Kâhire, 1993, 170.
- 6) *el-Hâlim ve'l-Hezîme fî'r-Rivâye Abdurrahman Munîf*, Necva Riyâhi Kasnetni, Kuliyetu'l-'Ulûmi'l-İnsâniyye ve'l-İctimâiyye, Tunus, 1995, Silsile 8, Mecelle 3.
- 7) *Hivâr Ma'a Rivâi Duktûr Abdurrahman Munîf*, el-Hivâr Ma'a Şâir Rivâi İbrahim Nasrullah, Duktûr İbrahim Saâfin ve Duktûr Mahmut Şahin, Haziran 1998, Ürdün, Ammân, 1998, 3-59.
- 8) *et-Tekniyyetu's-Serdiyye fî Rivâye Abdurrahman Munîf*, 'Abdulhamit Muhadin, I. Baskı, Beyrut, 1999, 160.
- 9) *el-Ebtâl ve Melhametu'l-İnhîyar fî Rivâyeti Munîf*, Necva Riyahi Kasnetini, Tunus, 2001.
- 10) *'ani'r-Rivâyeti'l-'Arabiyye Hivâr Beyne Cebrâ*, Munîf Samerai fî's-Şahsiyyât ve Mevâfik, Mâcid Samurai, Dâru'l-'Arabiyye li'l-Kitâb- Trablus-Tunus, 1978.
- 11) *er-Rivâyetu'l-'Arabiyye vaki' ve Âfâk*, Dâr bin Reşîd, Beyrut, 1981.
- 12) *Mukaddimetu's-Şarki'l-Mutevassıt*, Huseyin Vâdi, Dâru'l-Cunûb li'n-Neşr, Tunus, 1983.

Abdurrahman Munîf'in Önsöz Yazdığı Kitaplar

- 1) *Sekâfetu't-Tasallut ve Sultetu't-Sekâfe*, Bedr 'Abdumelik, Dâru'l-Hadâreti'l-Cedîde, I. Baskı, Beyrut, 1992.
- 2) *Bağdât fî 'İşrînât, Abbas Bağdâdi*, Mue'ssesetu'l-'Arabiyye li'd-Dirâse ve'n-Neşr, I. Baskı, Beyrut, 1998.
- 3) *Hikâye mine'l-Busna*, Zehr Hûri, I. Baskı, 1997.

Ortak Yazdığı Kitaplar

- 1) “*Dirâse fî'l-Hareketi't-Takdîmiyyeti'l-'Arabiyye*, Te'lîf”, Abdurrahman Munîf ve Âharûn, Merkez Dirâseti'l-Vahdeti'l-'Arabiyye, I. Baskı, Beyrut, Temmuz, 1987.
- 2) *Re'yuhum fî'l-İslâm*, Luk Barbu Lusku Filib Kardinal, Londra, Dâru's-Sâki 1987, Ta'rib İbn Mansur 'Abdullah, Abdurrahman Munîf ve Âharûn
- 3) *Eyyu Âlem Seyekûn, el-Muteveffûne'l-'Arab ve Nizâmu Duveli'l-Cedîd, 'Avdetu'l-İsti'mâr mine'l-Ğarbi's-Sekâfî, Silsile Kitâbu'n-Nâkid*, Kıbrıs, 1991, 33-44.

Çeşitli Kitaplarda Bulunan Makale ve İncelemeler

- 1) “Abdurrahman Munîf ve'l-Bahs 'ani'z-Zamani'r-Recule”, “el-Edem mine'd-Dâhil”, II. Baskı, Beyrut, Aralık 1981, 51-79.
- 2) Abdurrahman Munîf, “eş-Şarku'l-Mutavassıt”, “Edebu's-Sucûn”, II. Baskı, Beyrut, Dâru'l-Hedâse, Te'lif: Nezir Ebu Nidal, Nisan, 1981, 58-75.
- 3) “Men Yursemu'l-Harâit li hâza'l-'Âlemi'd-Dal Esvâd ve Hutuvat”, “Mu'ssesetu'l-'Arabiyye”, li'd-Dâri'l-Esat ve'n-Neşr, I. Baskı, Beyrut, 1987, Te'lif: Rucir Alen, 162-168.
- 4) Abdurrahman Munîf, “İnkisâru'l-Ehlâm”, “Sîretu'r-Rivâye”, *Menşurât Vizâretu's- Sekâfe* I. Baskı, Dimaşk, 1987, Te'lif: Mahmud Kamil Hâtib, 65-79.
- 5) “Besemâti Abdurrahman Munîf fî (Şarku'l-Mutevassıt)”, 211-218.
- 6) “Sibâku'l-Mesâfetu't-Tavîle”, 231-143
- 7) “Âlem bi lâ Harâit”, 271-288.
- 8) “Suverun Meşrûkatun li'l-Mer'e, min Suver Mer'e fî'l-Kısa ve'r- Rivâyeti'l-'Arabiyye”, I. Baskı, Kâhire, 1989, *Dâru's-Sakâfetu'l-Cedîde*, Te'lif: Latife Ziyâd, 168.
- 9) “el-Mevkiu'l-Munfetih 'ala'l-Mevaki'i'l-Âhirîn li Abdurrahman Munîf”, er-Râv'i: el- Mevk'i ve's-Şekl, I. Baskı, Beyrut, 1987, Mu'essesetu'l-Ebhâsi'l-'Arabiyye, Te'lif: Yunma İd, 163-176.
- 10) “Hivâr Ma'a Duktûr Abdurrahman Munîf”, Mektebetu Medbuli, Kâhire, I. Baskı, 1991, Te'lif: Yûsuf Kâid, 113-127.

- 11) “Hurriyetu’s-Sahrâ”, “Mebâhicu’l-Hurriye fi’r-Rivâyeti’l-‘Arabiyye”, Dirâse fi ‘emâli Abdurrahman Munîf ve Âharûn, I. Baskı, Beyrut, 1992, el-Mu’essesetu’l-‘Arabiyye li’d-Dirâse ve’n-Neşr, Te’lif: Şâkir Nablusi, 61-92.
- 12) Şarku’l-Mutavassıt: “Abdurrahman Munîf, Rivâye fi’l-Vatani’l-‘Arabî, Nemâzicun Muhtaretun”, I. Baskı, Kâhire 1999, Dâru’l-Mustakbelu’l-‘Arabi, Te’lif: Ali Raî, 457-463.
- 13) “el-Ân hunâ li Abdurrahman Munîf”, “Esâlibu’s-Serd fi’r-Rivâyeti’l-‘Arabiyye”, Dirâsetu’n-Nâkdiyye, I. Baskı, Kuveyt 1992, Dâru’s-Suad Sabah, Te’lif: Salâh Fâdıl, 83-108.
- 14) “el-Hitâbu’r-Rivâi ve’l-Kam‘inde Abdurrahman Munîf”, “el’-Kam‘fil-Hitâbi’l-‘Arabî”, I. Baskı, 1999, Merkezu’l-Kâhire li’d-Dirâseti’l-Hukuki’l-İnsâni Te’lif: Abdurrahman Ebû Avd, 9-18.
- 15) “Ba‘de (Mudunu’l-Milh) Abdurrahman Munîf Yeğussu fi (Ardu’s-Sevâd)”, 143- 178.
- 16) “(Lav’etu’l-Ğıyâb) Abdurrahman Munîf Yed‘ûnâ li’z-Ziyâreti’r-Râhili”, I. Baskı, Kâhire 2002, Dâru’s-Sekâfiyye li’n-Neşr, Te’lif: Faruk ‘Abdulkadir, 503.
- 17) “Evrâku’l-Uhrâ mine’r-Rimadi ve’l-Cemri, Mutâbiatun Mısriyye ve ‘Arabiyye”, 1986-1989, Te’lif: Faruk ‘Abdulkadir, I. Baskı, Kâhire 1990, Mu’essesetu’l ‘Arabiyye li’t-Tâbi‘a ve’n-Neşr, 13-40.
- 18) “Erbeûne ‘Âmen mine’n-Nâkdi’t-Tatbîkî”, I. Baskı, Kâhire 1994, Dâru’l-Mustekbeli’l-‘Arabi, fi’l-Muduni’l-Milh li Abdurrahman Munîf, min Ene Sukût ilâ Nahnu Tahdî ve Tağyîr, 57-70.
- 19) Mudunu’l-Milh, “Melemetun Râidetun li Ard Bekr”, “Mudunu’l-Milh Şahsiyyetun ‘alâ Haffe”, “min Evrâkin Rimadin ve’l-Cemr”, Mutâbiatun Mısriyye ve ‘Arabiyye 1985, I. Baskı, Dâru’l-Hilâl, Kâhire, Te’lif: Faruk ‘Abdulkadir, 34-53.
- 20) “el-Eşcâr ve’l-İğtiyâlu’l-Merzûk”, “Hezîmetu’l-Hazîrân”, “‘alâ’r-Rivâyeti’l-‘Arabiyye” Te’lif: Şâkir Aziz Madî, I. Baskı, Beyrut 1978, el-Mu’essesetu’l-‘Arabiyye li’d Dirâse ve’n-Neşr, 118-122.

- 21) “Kırâetun‘ale’l-Merhaleteyni’r-Rivâyeti’l-Abdurrahman Munîf, Remziyyetu’l-Mer’e fi’r-Rivâyeti’l-‘Arabiyye ve’d-Dirâseti’l-Uhrâ”, Corc Terabiş, II. Baskı, Beyrut, Ekim 1985, Dâru’t-Talî‘a li’t-Tibâati ve’n-Neşr, 235-236.
- 22) “el-Hubba ve’l-Mevt ve’t-Tabîa fi (Nihâyât) Yunâbî Ru’ya”, Dirâsetu Nâkdiyye, Te’lîf: Cebrâ İbrâhîm Cebrâ, I. Baskı, Beyrut, Temmuz 1979, el-Mue’ssesetu’l-‘Arabiyye, li’d-Dirâse ve’n-Neşr, 36-40.
- 23) “Mucemu’r-Rivaiyyîne’l-‘Arab”, Semîr el-Hâtib, I. Baskı, Trablus-Lübnan 1995, 258-259.
- 24) “Mu‘cemu’l-Kitâb ve’l-Muellifîn fi’l-Memleketi’l-‘Arabiyyeti’s-Suûdiyye”, Dâiretu li’l-Ehlâmi’l-Mehdûde, II. Baskı, Riyad 1993, 142.
- 25) “et-Takrîru’n-Nihâi li Cenneti’t-Tahkîmî fi Câizeti Sultan Uveys es-Sekâfiyye ve es-Sûreti’s-Sâniye”, 1990-1991, 19-38.
- 26) Abdurrahman Munîf, “et-Târîhu li’s-Sahrâ”, ed-Dirâse fi’r-Rivâye, Semir Ebû Hemedan, Mu’essesetu’l-Câmi‘a li’d-Dirâse ve’n-Neşr ve’t-Tevzî‘, Beyrut 1990, 109-121.
- 27) “min Azâbat (Metabu’l-Hezal) Ahmed Ail Fakih”, *Mecelletu: Yemâme*, Sayı: 825, Riyad, 59.
- 28) “el-İtizâr ve’l-Ferah fi Dimaşk”, Râşid Şemrani, *Mecelletu: Yemâme*, Sayı: 872, Riyad, 69.
- 29) “Abdurrahman Munîf ve’l-Cuz’u’s-Sânî min Muduni’l-Milh”, Riyad, Sayı: 641, *Sekâfetu’l-Yevm*, Ocak 1986, 14.
- 30) “el-İslâm fi Nazari Hâulâ’i’l-Udeba”, Muslum b. ‘Abdullah Müslüm, Riyad, Cilt: 22, Mayıs 1989, 32-36.
- 31) “el-Batalu’l-Mulhemi fi’r-Rivâye Abdurrahman Munîf”, Te’lîf: Ahmed Câsim Hamîdî, Yûsuf Demre, *Mecelletu: Efkâr*, Sayı: 92, Ammân, Temmuz 1989, *Vizâretu’s-Sekâfe*, 98-101.
- 32) “Mudunu’l-Milh”, Mustafa ‘Abdulğani, Mustekbelu’l-‘Arabî, Sayı: 131, Beyrut, *Merkezu Dirâsati’l-Vâhideti’l-‘Arabî*, 1990, 152-163.
- 33) “La‘netun (Şarku’l-Mutevassıt) Kemal Ebû Deyb”, *Mecelletu: Nâkid*, Sayı: 21, Londra, Mayıs 1990, 63-67.

- 34) “Tekâsimu’l-Leyl ve’n-Nehâr, Cuzuru’l-Muduni’l-Milh”, Târîhu’s-Suûdi, ‘Abdurrezzak ‘Îd, *Beyânu’l-Yevmi’s-Sekâfi*, Sayı:17, Dâru’l-Beyda, Temmuz 1991, 12-15.
- 35) “Şarku’l-Mutavassıt Merraten Uhrâ”, *mâ Teyessera min Sîreti’s-Sucûni’l-Muntedâ*, Sayı: 113, Aralık 1992, 60-61.
- 36) “Kaderu’l-İnsân fi’ş-Şarki’l-Evsât en Ye’îşe İnfisâmen”, Cenân Câsim Halavî, *Mecelletu: el-Hayât*, Sayı: 665, Londra, Nisan 1992.
- 37) “Abdurrahman Munîf, ed-Dimukrâtiyye Evvelen ed-Dimukrâtiyye Dâimen”, Âmir Edbek, *Mecelletu: el-Mustakbelu’l-‘Arabî*, Sayı:171, Beyrut, Mayıs 1993, 148- 152.
- 38) “Abdurrahman Munîf: el-Kâtib ve’l-Menfâ, Humûm ve Âfâk er- Rivâyeti’l-‘Arabiyye”, *Mecelletu: Muda*, Sayı: 1, Dimaşk 1993.
- 39) “el-Hukûk ve’l-İnsân, İlyâs Hûrî”, *Mecelletu: Sefîr*, Beyrut, Haziran 1993. (Emekli, 2006: 30- 35).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ESMÂ'U MUSTE'ÂRA, EL-MENKÛD VE EKFÂN'UL-BELEDİYYE ADLI HİKÂYELERİN TEKNİK YÖNDEN İNCELENMESİ

Abdurrahman Munîf'in *Esmâ'u Muste'âra* (Takma Adlar) adlı hikâye seçkisi, 1969-1970 yılları arasında kaleme aldığı ve ilk yazarlık sınavını verdiği seçkidir. Bu seçkideki hikâyelerin ortak özelliği ise; Munîf'in hikâyedeki kişileri daha önceden tanınması ve olaylara bizzat kendisinin şahit olmasıdır. Dolayısıyla hikâyelerini hatıralarından yola çıkarak kurgulamıştır. Yazarın seçkinin ismini *Esmâ'u Muste'âra* (Takma Adlar) olarak belirlemesinin sebebi tanıdığı kişileri ve şahit olduğu olayları anlatırken bunları açıkça ifade etmek istemeyişindendir. Zaten hikâye; kurgulanırken yaşanmış ya da yaşanması muhtemel olaylar üzerine temellendirilir. Munîf, pek çok kez seçkiyi içine daha fazla sinecek şekilde düzenlemek için bu seçkiyi yayımlamayı ertelese de sonuç olarak kanaatini değiştirecek temel bir düzenleme yapmamıştır.

Bu hikâye seçkisinin birinci baskısı 2006 yılında Beyrut'ta bulunan el-Muessesetu'l 'Arabiyye li-Dirâsât ve-n Neşr ve el-Merkezu's-Sekâfi'l-'Arabiyye li'n-Neşr ve't- Tevzi' yayınevleri tarafından yayımlanmıştır. Bu hikâye seçkisinde toplam 10 hikâye olup, seçki 157 sayfadan oluşmaktadır. Bu hikâyeler sırasıyla şunlardır: Esmâ'u Muste'âra (Takma Adlar), Kıssa Tâfiha (Önemsiz Hikâye), Hitâbu'l-'Arş (Taht Konuşması), el-Menkûd (Talihsiz), 'Arak ve Neşretu'l- Ahbâr... (Rakı ve Haber Bülteni...), 'Âlemân (İki Dünya), 'Umle Muzîfe (Sahte Para), İbte'adeti'l-Bâhira Kesîran (Vapur Çok Uzaklaştı), el-Bed'u mine'n-Nihâye (Sondan Başlamak), Ekfânu'l-Belediyye (Belediyenin Kefenleri).

3.1. ESMÂ'U MUSTE'ÂRA (TAKMA ADLAR)

3.1.1. Hikâyenin Tanıtımı

Abdurrahman Munîf'in (1933-2004) hikâye seçkisine ismini verdiği aynı zamanda seçkinin ilk hikâyesi olan “Esmâ'u Muste'âra” (Takma Adlar), toplam otuz sekiz sayfadan oluşmaktadır. Üç bölüme ayrılan bu hikâye, sayfa sayısı bakımından seçkinin en uzun olanıdır. Bu hikâyenin teknik yönden incelenmesinde 2006 yılında yayımlanan ilk baskısı kullanılmıştır.

Yazar, hikâyenin olay örgüsünü oluştururken kendini ve yaşadıklarını kendine has dil ve üslûbuyla okuyucuya bir mesaj verme gayreti içerisinde ben diliyle aktararak hikâyenin temelini gerçeğe yakın bir zemine oturtmak istemiştir. Nitekim seçtiği mekân isimleri ve değindiği konular, birtakım mesajlar içerdiği gibi bunlar hikâyede açıkça söylenmek yerine hikâyedeki kahramanlar arasında geçen bir diyalogda, tartışmada verilmektedir. Ayrıca; olay örgüsünde mekân unsuru verilirken yapılan tasvirler ve mekânlara verilen isimlerin gerçek hayatta verilen isimlerle örtüşmesi hikâyenin inandırıcılığını arttırmaktadır. Bu hikâyede de yazar, Yunanistan'ın içine düştüğü durumu kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcı tekniği ile anlatmıştır. Birinci tekil anlatıcı, bu hikâyenin olay örgüsünü taşıyan asıl kahramandır. Dolayısıyla hikâye, yazarın kendi dünyası kadardır. Onun bildikleri, gördükleri ve yorumları ile hikâye sınırlandırılmaktadır. Kahraman bakış açısı zaten bu bakımdan sınırlı olması ile bilinir. Bu sınırlılık bazen okuyucular ve eleştirmenler tarafından yazar ve anlatıcı arasında ilişki kurmasına yol açarak dezavantajlı bir durum ortaya çıkarabilir. Nitekim Munîf de buna maruz kalan yazarlardan biridir. Her ne kadar eserlerinin kurgudan ibaret olduğunu belirtse de bakış açısı, anlatıcı, mekân gibi unsurlarda seçimleri siyasi aktivitelerdeki rolleri ile birlikte bakıldığında başına dert olmuştur. Bu nedenle pek çok şehir ve ülke değiştirmiş, bazı kitaplarının basımı yasaklanmış ve vatandaşlıktan çıkarılmıştır.

3.1.2. Olay Örgüsü

Anlatıcı yani asıl kahraman, eşi ve arkadaşlarıyla Haskovo'ya gider. Hikâyenin giriş kısmında Haskovo'nın silueti hakkında yapılan tasvirler, şehir hakkındaki izlenimler, konakladıkları otelin genel durumu ve bu otelin restoran kısmında sipariş vermek istemeleri üzerine garsonla yaşadıkları dil problemleri ve onunla tanışmalarından söz edilmektedir. Hikâyenin gelişme kısmı ise; garsonun kadehe şarap doldurduktan sonra asıl kahramanın bir yudum içip “Markos'un sağlığına” ifadesiyle başlar. Garsonun adını Zorba olarak niteleyen başkahramana burada Zorba'nın Markos'u tanıyıp tanımadığını sorması ile tanışma süreci gerçekleşir ve aralarında bir yakınlık hissedilerek önceden tanıyormuş hissi oluşur:

- *Markos'un sağlığına.*

Bu konuşmayı tam bitirmek üzereydim ki Zorba'nın bedeni titrerken ve gözleri sevinçle parlarken gördüm. Soran bir bakışla bana baktı. Markos dediğimden emin olmak istiyordu. Bir adım yaklaştı ve eğilerek bana sordu:

- *Markos'u duydun mu?*

Güvenilir bir lehçe ile onu duyduğumu söyledim. Diğer bir korku döngüsünü aramızdaki uzaklığı kırmak istediğimi ekledim.

- *Sen onu tanıyorsun öyle değil mi?*

Olumlu işaretle başını salladı ve en hızlı şekilde lezzetle bardağını içti. Sonra boşu taşıdı. Yüzünde bir insanın yüzü üzerinde görünmesi mümkün olan her şey; anı, sevinç ve acının izleri resmedilmişti. Küçük adımlarla yavaşça dönmek istedi ve uzaklaştı. (s. 14)

Bu yakınlık hissi gecenin devamında otelin restoranından başka bir meyhaneye geçmelerine yol açar. Gecenin geri kalanında eşi ve arkadaşlarını otelde bırakan asıl kahraman meyhanede Zorbayla sohbetine devam ederken üçüncü bir kişi sohbete dâhil olur. Bu kişi kendini Sokrates olarak tanıtır. Bu üçlünün aralarında geçen sohbetler ve tartışmalar diyalog yöntemiyle olay örgüsünün okuyucuya daha samimi ve gerçekçi bir havada verilmesine yol açmaktadır. Zorba kendisinden bahsederken Markos'un ismini ilk olarak Yunanistan'da savaş çıktığında duyduğunu söyler. Denizci olan kahraman, milli bir şuur ile Markos'un çılgınlığını duyar ve karaya indiğinden bahseder:

Denizde bir kraldım fakat Markos'un çılgınlığını duydum ve kendime şöyle dedim: Yâ Dertiyâkus kesinlikle Yunanistan'ın sana ihtiyacı var. Uzaklaşmaman gerekir. Yunanistan sana konuştuğu dili ve seni besleyen kanı verdi. Şimdi senden kendisini savunmanı istiyor... (s. 21)

Sonra Zorba, savaş öncesi Yunanistan'dan bahseder:

Benim, Markos'un ordusunun benzerinde olmam önemli. Çiftçilerin hayatını yaşıyorduk. Ekiyorduk, hasat ediyorduk. Üzüm sıkıyor ve şarap yapıyorduk. İnek sağıyorduk. Geceleyin ise askerlere dönüşüyorduk. Toprağı ve insanı koruyorduk. Yorgunluk tatlıydı. Keşke o, bir kez daha geri gelse. Ama şuan anılar dışında bir şey kalmadı. (s. 21)

Anılardan, hayallerden bahsedilirken söz yine Markos'a oradan da Yunanistan'daki savaşa gelir. Yunanistan'daki savaş ve sayı ile ifade edilemeyecek derecede pek çok kaybının oluşu konuşulanlar arasında dikkat çeken konulardan biridir. Savaşın kaybedilmesinin gerekçesi olarak korkaklık gösterilir ve kendi aralarında cesaret, savaşma, yaralanma gibi konuları tartışırlar:

- *Markos'u gördün mü? Onu yakından tanıdın mı?*
Üzgün bir tebessümle gülümsedi ve tevazuuyla cevapladı:
- *Onu görmüştüm, onunla kısa bir süre yaşadım. Fakat şuan bir şey kalmadı!*
- *Niçin savaştınız?*
- *Yeni bir Yunanistan en azından kulluk için savaşıştık.*
- *Fakat kaybettik. Ahmak olduk.*
- *Cesurca mı savaştınız?*
- *Ekseriyetle korkuyordum. Bazı zamanlar kendimi arkadaşlarımı ve toprağı savunmaktan daha fazla savunmaya çabalıyordum. (Sessiz bir süreden sonra) şöyle ekledi: Cesaretsizdim.*

Sokrat azarlar bir ağızla dâhil oldu.

- *Fakat sen cesurdun. Çok çabaladın. Bu durum seninle alakalı değil. Bedenindeki yaralar sana şehadet olarak yeter!*

Zorba hakaretle ağzını bozdu. Öfkeli bir ağızla şöyle dedi:

- *Yaralar, her zaman güzel bir şehadet değildir.*
- *"Ölüm her zaman kahramanlık değildir." Sokrat'a böyle cevap verdi.*
Zorba'ya dönerek şöyle sordum:

- *Çok kişi mi kaybettiniz?*
- *En iyi, en cesaretli adamları kaybettik. Ama ölmeleri gerekirdi. Çünkü başaramazlardı! Kendi gösterdi sonra öfkeyle tükürdü.*

Ona şöyle söyledim:

- *Ölen adamların sağlığına.*

Bardağını kaldırdı ve içmeden önce şöyle söyledi:

- *Ama onlar öldüler ey arkadaşım. Sağlığa içmek için hangi sağlık kaldı?*
- *Onların anıları için. Dert ortağı olarak ona şöyle söyledim:*

- Ölmeleri gerekiyordu. Onlar iyi idiler. İnsanları seviyorlardı. Ahh keşke yaşasalar!

Ona şöyle dedim:

- Ölen adamların sayısı kaç?

Araziye gelenlerin sayısı kaç? Buğday başağının sayısını biliyor musun? Yunanistan bu rakamların benzerini vermişti! (s. 23-24)

Yunanistan'da savaşta ölen erkeklerin sayısı bir gazeteci tarafından doğrulandığı yine konuşulanlar arasındadır. Burada yazar, göç problemine de değinmiştir. Yunanistan'daki nüfusun özellikle de erkek nüfusunun savaştan dolayı ölüm sayıları fazla olduğundan ve savaş nedeniyle yaşanan göçlerden dolayı azaldığı belirtilmiştir. Yani; hikâyedeki olay örgüsünde Yunanistan'ın nüfusu hakkında da genel bir profil çizilmiştir:

Kısa bir sessizlikten sonra ekledi: Bir süre önce gazetecilerin biri Yunanistan'ı ziyaret etti ve pek çok köye uğradı. Sonra yazdı. Ne yazdığını biliyor musun?

- Hayır. Ne yazdı?
- Yunanistan'ın köylerinde dişiler, çocuklar ve (dişi) hayvanlar dışında bir adam görmediğini söyleyerek yazdı. Adamlara gelince, onlar göç etmişler.

Dertleşerek ona şöyle dedim:

- Bu gazetecinin yazısı abartılı.

Tepki göstererek cevapladı:

- Ölmeyenler göç etti ve ne öldüler ne göç ettiler. Ölümde veya göçte sıralarını bekliyorlar.
- Neden insanlar göç ediyor? Ona sordum: Bana baktı. Alaycı bir ağızla cevap verdi:
- Senin "niçin insanların öldüğünü" bana soracağımı hayal ettim. Kısa bir sessizlikten sonra şöyle dedi: (Ya) niçin göç etmiyorlar? Monarşi bahçelerinde ölmeleri mi gerekir? (s. 28)

Konuşmanın devamı ülkenin yönetim biçimi ile ilgilidir.

Sokrates öfkeli bir ağızla yanıtladı:

- *Fakat eğer devleti yöneten düşünürler olmasaydı Yunanistan büyük bir medeniyet nasıl kuracaktı? Ya uygarlığımız senin gibiler üzerine kuruluysa? O zaman şundan itibaren sana şöyle derim: Yorulma, şayet bu gibi bir medeniyet ise kurulmayacak.*
- *O gibi bir medeniyet başka defa kurulmayacak... Bir imparator olsan bile.*
- *Niçin?*
- *Çünkü medeniyet bu asır için düzelmez.*
- *Hayır... Çünkü düşünürler, bu günlerde bir rol oynamıyor.*

Konu ülkeden insanların yaşayış biçimine zevk ve sefaya düşkünlüğüne gelir. Zaten kendilerinin yaşam tarzlarında; seçilen mekânlarda ve sohbetlerinin içeriğinde sık sık kadın, dans, içki vurgusu yapılır:

- *Fakat niçin insan iyi bir şekilde düşünmüyor? Bana söyle. Niçin kadınları, şarabı, dansı ve binlerce güzel şeyi düşünmüyorlar?*
- *İnsan her şeyi düşünür. Diğerleri olmaksızın bir şeyleri düşünmenin kısıtlanması mümkün değildir.*
- *Fakat o, kadınlar hakkındaki sözlerini inkâr ediyor!*
- *Herkesin arzuları vardır ve insanlar farklıdır. Cevap verdim. (s. 31)*

Bu konularda tartışmaları devam ederken hikâyenin sonuç bölümünü Yunanistan'a geri dönme üzerine yaptıkları diyalog oluşturur. İki Yunanlı'nın bir araya geldiklerinde tartıştıklarından, ülkelerine geri dönmek isterken 27 yıldır Rusya'da bulunuşlarından, çabalamalarına rağmen bir yol kat edemeyişlerinden hayıflanırlar. Yeni Yunanistan'da buluşmak için aralarında sözleşirler. Konuşmalarında Yunanistan halkının da kendi içlerinde siyasi bir çatışma yaşadığı, ülkede huzurun olmadığı, ülkelerinden kaçanların memleket hasreti çektiği, huzurlu ve ideal bir toplumun nasıl olacağı ile ilgili bir fikir birliği olmadığı anlaşılmaktadır:

Dert yanarak şöyle dedim:

- *Geri dönmenizi Tanrı'dan temenni ederim. (Gerçekten) Tanrı, Yunanistan'ı ve Yunanlıları uzun bir süreden beri bıraktı. Yunanlılara kendilerini*

kurtarmak dışında bir şey kalmadı. Ama bizim Tanrı dediğimiz şeye güvenirlerse kralın ve generallerin ayakları altında kalacaklar. Geri döneceğiz. Bugün olmadı yarın ya da sonra ama döneceğiz. Biraz sustu sonra cesaretle ekledi: Senin de Yunanistan'ı görmem için gelmen gerek. Misafirim olacaksın. Yunanistan'ı görmek için gel.

- *Yıllar önce onu gördüm.*
- *Fakat ben, seni bu Yunanistan'a davet etmiyorum. Yeni Yunanistan'a ki orada insanlar caddelerde başları dik yürüyorlar, aya bakıyorlar, sevinç içinde şarkı söylüyorlar, dans etmek için şarap içiyorlar, ağlamak ve kavga etmek için değil! Orada bir gün buluşursak, seni hangi Yunanistan'a davet ettiğimi göreceksin! Ama şuan. Üzüntüyle başını salladı sonra ekledi: Hangi Yunanistan'ı görmem mümkün?*

Düşünerek biraz sustum. Sonra tamamladım: O; eşeklerin, dişilerin, generallerin Yunanistan'ı. İnsanlar caddelerde öldürüyorlar ve hastalık onları öldürdükten sonra uzak denizlerde ölüyorlar! Hayır. Senin bu Yunanistan'a gitmeni istemiyorum.

Bana soğuk gelen kelimelerle onun sözleri uymuyor. Şöyle dedim:

- *Geleceğim. Orada buluşacağız. Selanik ve Girit'e yolculuk edeceğiz. Bir gün, sürgün olan uzak adalarda günler geçireceğiz. Onu, âşıklar ve güzel kadınlar adalarına dönüştüreceğiz. (s. 35-36)*

Hikâye, ertesi gün ana kahramanın ülkesine geri dönmek için otel görevlisinden pasaportları istemesiyle ve küçük bir notla sonlanır:

Pasaportları bana vermeden önce hasır sepete konmuş büyük bir şarap şişesini ittiğini gördüm. Üzerine “Bu şaraptan yüz kat daha iyisini içeceğiz... Gelmeyi unutma.” yazılmış küçük bir kâğıt sepete bağlanmıştı.

Bu yazıdan sonra şişeleri arabaya taşıdım ve sanki benimle sonsuza dek bırakılmış değerli bir bedeni taşıyor gibiydim. (s. 38)

3.1.3. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Yazar, “Esmâ’u Muste’âra” (Takma Adlar) adlı hikâyesini ele alırken roman ve hikâyelerde en çok tercih edilen kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcı biçimini

tercih etmiştir. Anlatıcı, olay örgüsündeki başkahraman olup hikâyenin seyrini “ben” ağzıyla anlatarak şekillendirmiştir. Kahraman bakış açısına göre olaylar başkahraman ekseninde seyretilmektedir. Okuyucunun bilgisi başkahraman yani anlatıcının bilgisi ve görgüsü kadardır. Kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcı biçimi bu yönüyle hikâyeye bir sınırlılık getirmiş olsa da anlatıcı kendi dil ve üslubunu kullandığı için hikâyeye okuyucu tarafından daha samimi ve inandırıcı bulunmaktadır. Özellikle; hikâyenin günlük formatında ele alınması inandırıcılık gücünü arttırmaktadır. (Çetişli, 2016: 108-109).

Ertesi gün, otel görevlisinden pasaportları isteyince, uzunca bana baktı ve gülümsedi. Pasaportları bana vermeden önce hasır sepete konmuş büyük bir şarap şişesini ittiğini gördüm. Üzerine “Bu şaraptan yüz kat daha iyisini içeceğiz... Gelmeyi unutma.” yazılmış küçük bir kâğıt sepete bağlanmıştı.

Bu yazıdan sonra şişeleri arabaya taşıdım ve sanki benimle sonsuza dek bırakılmış değerli bir bedeni taşıyor gibiydim. (s. 38)

3.1.4. Zaman

Hikâyenin içeriğine bakıldığında olay örgüsünün kurgulandığı zamanın sonbahar mevsimi ve bir cumartesi günü olduğu anlaşılmaktadır. Başkahramanın ailesi ve arkadaşları ile seyahat ettiği yer olan Haskovo’ya varışı sonbahar mevsiminde bir cumartesi günüdür. Fakat olayların yoğunlukla geçtiği zaman cumartesi gecesidir:

Güneş, Haskovo’ya ışınlarını başka döküyordu. Bu hüznü sonbahar gününde şehir, damarlarında çalkalanan, ilk başta belli belirsiz olan bir heves topluluğuna dönüşüyordu. (s. 7)

“Cumartesi akşamıydı. Kahvehaneler ve lokantalar hariç dükkânların çoğu kapalıydı.” (s. 8)

Hikâyedeki olay örgüsü başından sonuna kadar ele alındığında cumartesi akşam vaktinden başlayarak gece boyunca süren bir zaman dilimi içerisinde kurgulanmıştır. Cumartesi günü zorlu bir yolculuk sonrası Haskovo’ya varılır ve otele yerleşilir. Sonrasında eşyalar otele bırakılarak şehir keşfedilmek istenir. Gece şehrin sokakları gezilir. Gezinti esnasında acıktıklarında yemek yiyecekleri bir restoran aranır fakat gece olmasına rağmen her yer kalabalıktır:

“Aç ve yorgun hissettiğimiz vakit, cumartesi gecesini geçirebileceğimiz bir yer araştırmaya başladık.” (s. 9)

Kalabalık nedeniyle eğlenecek ve karınlarını doyuracak bir yer bulunamayınca otelin restoranına gidilir. Gecenin bir kısmı burada geçirilir:

Gece yarısı olunca herkes yoruldu. Masalar arasında mesafeler artarak genişlemeye başladı. Müzik birçok çift millet bahçelerine çıktıktan sonra ince ve yumuşak oldu. Yumuşaklık ve incelik arttıkça flört(leşme) görüyorduk. Özellikle dansa çok katılmayan yaşlılar arasında. Bu esnada Zorba sayısız defa bize uğradı. Yemeği ve şarabı teyit ettikten sonra sevinerek ve mutlu olarak iyi olduk.

Balkonu terk etmeden önce Zorba beni durdurdu ve bana şöyle sordu:

- Haskovo 'da ne zamana kadar kalacaksın?
- Yarın gideceğim!

Yüzünde tasa göründü. Bana bakarken aramızda kısa bir sessizlik hüküm sürdü. Ve sanki onu meşgul eden ve son olan bir fikri bana sormaya başladı:

- Akşamı başka bir yerde tamamlamak ister misin?

Reddedemedim. Çünkü bana karşı koyulamayacak bir derecede baştan çıkarıcı davetle geldi. (s. 15-16)

Otelin restoranında Zorba'nın daveti ile gecenin ilerleyen saatlerinde yine sokağa çıkılarak bir meyhaneye gidilir. Burada sohbete devam edilir:

Yarım saat sonra soğuk rüzgârı ve karanlığı açmak için otelden çıkıyoruz. Çünkü şarap bedenlerimizi tutuşturdu ve içimizi caddelerde koşmak, dans etmek, bağırmak gibi çılgın arzuları hareketlendirdi.

Adımlarımız, hızlanarak sonra bazı ağaçların yanında durarak her anda değişiyordu. Birleşen bedenlere merakla bakıyor ve inilti her an ısıyan bir fırına çağırıyordu. Fakat Zorba, bu zevki kesmemek için beni sertçe sürüklüyordu. (s. 17)

Ertesi gün başkahramanın bu şehirden ayrılmasıyla hikâye son bulur:

Ertesi gün, otel görevlisinden pasaportları isteyince, uzunca bana baktı ve gülümsedi. (s. 38)

Hikâye kurgulanırken zaman olarak sonbahar mevsiminde bir cumartesi gecesi ile sınırlandırılmıştır. Fakat bu gece oldukça uzundur ve hikâyede geniş tasvirlerle yer verilerek işlenmiştir. Bu uzun gecede geçen zaman diliminde yazarın seçtiği şahıs kadrosunda bulunan kahramanlardan mekâna kadar seçilen her unsur sosyal hayatın bir izdüşümüdür. Sokaklarda ve meyhanelerde insanların ve hatta kendilerinin alkolün etkisinde naralar atması, şarkı söylemesi, dans etmesi, kadın üzerine muhabbet edilmesi, çiftlerin toplum kurallarına aykırı hal ve hareketlerinden bahsedilmesi ancak gece hayatında sık rastlanan bir eğlence anlayışı olması dolayısıyla hikâyedeki zamanın gece olarak özenle seçildiğini göstermektedir. Özellikle hafta sonu olarak belirlenen bu zaman dilimi toplumda gece hayatının bir boyutu olarak sergilenmektedir.

3.1.5. Mekân

“Esmâ’u Muste‘âra” (Takma Adlar) hikâyesi, olay örgüsünde görüldüğü üzere sosyal hayattaki reel mekânlardan oluşmaktadır. Hikâye, Hoskava adında gerçekle ilişkili olarak adlandırılan bu yerde geçtiği için ilk olarak yazar burayı tasvir etmiş ve nerede olduğu ile ilgili okuyucuya kısa bilgiler vermiştir:

Zor bir yolculuktan sonra Haskovo’ya vardık.

Küçük Bulgar şehri, Odiyye’nin kucaklarında rahatlıyordu. Uzak gibi görünen bazı büyük binalar dışında onu yaralamayan koyu yeşil tepeler onu sarıyordu.

Güneş, Haskovo’ya ışınlarını başka döküyordu. Bu hüznü sonbahar gününde şehir, damarlarında çalkalanan, ilk başta belli belirsiz olan bir heves topluluğuna dönüşüyordu. Sonra her şeyin bir kuvvetle var olan, iç içe geçmiş, bir ahenk görünene dek sonunda endişelerle dolu alımlı bir güzel olmak için aralıksız kademeli renkler yoluyla aydınlanmaya başlıyordu. Her şey sadece Türk stiline toplanıncaya kadar zengin, yeni vaadler ekleyerek bu tabloya zorunlu ve uyumlu olarak meylediyordu. (s. 7)

Seçilen bu mekân isimleri Rusya’da bulunan Moskova ve günümüzde Ukrayna sınırlarında kalan fakat daha önce Rusya’da bulunan bir kent olan Odessa ile benzerlik göstermektedir. Yazar, siyasi aktivitelerinden dolayı eserlerinin sıkı bir takip altında olduğunu bildiğinden eserlerinin gerçekle ilgili olmayan şahıs kadrosu, mekân gibi unsurlarını kurgudan ibaret olduğunu, yaşamında sık sık belirtmiştir. Dolayısıyla hikâyenin olay örgüsünde verilen bu mekânlar gerçek hayatta olan mekânlar değil gerçeğe yakın isimlerle adlandırılan ve olay örgüsünün Rusya’da geçtiği üzerine

çağrışımlar yapan bir mekân unsuru seçilmiştir. Nitekim hikâyenin olay örgüsünde okuyucuya, merkez kahramanların aralarında geçen bir diyalog esnasında yirmi yedi yıldır Rusya’da oldukları ile ilgili bir bilgi verilmektedir. Yani; hikâyenin olay örgüsü oluşturulurken önemli bir unsur olan mekân bu hikâyede Rusya’da bulunan fakat Bulgar nüfusunun yoğun olduğu Haskovo şehri olarak belirlenmiştir. Yazar, başkahraman yoluyla Haskovo sokaklarını, gecelerini ve mekânlarını geniş tasvirlerle yer vererek ortaya koymaktadır:

Küçük ışıklar, dükkânların önünü aydınlatıyordu. İnsanlar ilgisiz bakıyorlar. Akıntının kenarlara attığı kimselere gelince adımları yavaşlamış ve bazıları durmuştu. Topluluk durmaksızın yürüyor ve cadde, bu topluluk dağılarak seyrelene kadar neredeyse meydana ulaşamayacak. Geriye kalanlar ters yönde yürüyerek caddenin ikinci kenarına dönüyorlar. İşte bu insan yığının tekrar bir araya gelip bunaltıcı sesine geri dönmesi sadece birkaç dakika sürdü. Caddeyi kat ettik. Mahzun gözlerle mekânlara ve yüzlere baktık.

Daha önce uğradığımız lokantalara geri döndük. Müzik, dumana ve dansa karışıyordu. Böylece dansçıların üzerini şeffaf bir tabaka kaplıyordu. Kendimiz hoş bir gece geçirmek istediğimiz için neredeyse kalabalığın ortasında başımızı kaldıramayacaktık. Tek yapmamız gereken bir yer seçmek ve müziğe, şaraba, dansa katılmaya başlamak. Fakat bu umut çok geçmeden çöker. Masaların üzerinde yarı dolu kadehler ve yüzler görüyoruz. Restoranın kapısı ve etrafı yalvaranlarla doluyor. Sanki bir yer, “herhangi bir yer istiyorum” diyor. Müzik sakinleşip dansçılar yerlerine dönünce garsonların bile geçmesi imkânsız hale geliyor. Bu manzara birden fazla restoranda yinelenirken, tartışmaksızın otele dönmeye karar verdik.

Otelin restoranındaki müzik, gürültülü patırtılıydı ve sesler mekânı dolduruyordu. Oturanlardan çok ayakta duranlar vardı. Güçlkle bekledikten sonra ikinci katın balkonunda bir masa bulduk. İlk telaşla kişinin tasavvur ettiği gibi bir burjuvazi balkonu değil, bir koridordu. Fakat kalabalık bunu balkona çevirdi. Hiç kimse özellikle de dans etmeyi sevmeyenler orada oturduklarında ve dans etme hobisini dansçıları izleme hobisiyle değiştirdiklerinde onu herhangi bir yerle değiştirmez. (s. 8-9)

Yazar, sokakların, mekânların kalabalık oluşunu, gece hayatını, sokakları ve bulundukları ortamları anlatırken sayfalarca tasvir yaparak okuyucuya âdeta kurguladığı bu mekânlarda yolculuk etme fırsatı sunmuştur.

Hikâyede mekân olarak verilen Haskovo, geniş tasvirler sayesinde okuyucuda genel bir izlenim uyandırmaktadır. Bunun yanı sıra; olay örgüsünün asıl geçtiği mekân bir meyhanedir. Bu mekân hakkında da oldukça ayrıntılı ve geniş tasvirler yapılmıştır:

Kısa bir yürüyüşten sonra herhangi bir ev dışında görüntüsü farklı olmayan bir meyhaneye vardık. Gerçek bir evdi. Hatta dış kapısı kapalı görünüyordu. Fakat Zorba eliyle küçük bir itmeyle kapıyı itti. Ardından kapı açıldı ve benden içeri girmemi istedi.

Burunlarımız şarap ve sigara kokusu olan yeni bir kokuyla dolana kadar neredeyse koridoru geçemeyecektik. Temkinli bir şekilde Zorba'nın elini omzuma atarak ve kendimi iterek yürüdüm. İçerdekiler bizi görünce ben durana kadar sesleri kısıldı ve bakışları bize yöneldi. Bir süre sonra alışkanlık her şeye geri döndü. Zorba pek çok masaya, duraklayarak, gülerek, içerek geçti. Oturan bir grupla birlikte olan bir kadını öptü. Ben ise; mekânda bir samimiyet hissetmiştim. Sanki onlarca yıldan beri bu mekânı biliyormuş gibi.

İki uzun dümdüz duvarla biten yüksek bir kavis oluşturan çatının kemeri dışında ayrılmayan iki bitişik odalı, her bir duvarın arkasında sadece küçük bir masa alanı olan gerçek bir meyhaneydi. Sonra masalar yayılıyordu. Ortada büyük, yuvarlak bir masa iki duvarda da asılı onlarca eşya vardı: soğan ve sarımsak demetleri, kılıçlar, doldurulmuş kuşlar, parlak renkli kilimler, eski silahlar ve birkaç yerde özenle asılmış hasırlı şarap şişeleri vardı. Meyhaneye gelince doğrudan kapıya bakan geniş duvarı işgal etmişti ve orada onlarca hatta özenle dizilmiş yüzlerce şişe vardı. Yerde de şarapla doldurulmuş gururla dinlendirilen fıçı/varil koleksiyonu vardı. Sağ tarafta, yakın duvar üzerinde akılda kalmayan boyutlarda, renklerde ve şekilde toplayanını ve nasıl topladığını bilmediğim bardaklardan müthiş bir koleksiyon vardı. (s. 18-19)

Hikâyenin olay örgüsünde yer verilen mekânlar anlaşıldığı üzere içkili, danslı eğlence ortamlarını anlatan gece hayatına dönük ortamlardan oluşmaktadır. Seçilen mekânlar ve yapılan tasvirler sosyal hayat hakkında okuyucunun bir izlenim edinmesini sağlamaktadır.

3.1.6. Kişiler

Hikâyenin olay örgüsünü oluştururken kişiler özenle seçilir ve şahıs kadrosu hikâyede önemli bir yere sahiptir. Munîf'in, "Esmâ'u Muste'âra" (Takma Adlar) adlı hikâyesinde anlatıcının başkahraman olduğu görülmektedir. Kalabalık bir şahıs kadrosu bulunmayan hikâyede olay örgüsünün oluşumunda başkahraman kadar önemli iki karakter daha bulunmaktadır. Karakterler dışında hikâye birtakım figürlerle desteklenerek gerçek hayatla daha ilişkili bir havaya büründürülmüştür.

Hikâye birinci tekil şahıs "ben" anlatıcılı olarak kaleme alındığından hikâyedeki başkahramanın adı bilinmektedir. Başkahraman ile ilgili bilinenler; eşi ve arkadaşlarıyla Haskovo'ya seyahat amaçlı gitmesi, burada şarap içerek, dans ederek, caddelerde gezerek eğlenmesi, Zorba adı verilen garsonla ve Sokrates adında bir şahısla tanışarak gece boyunca muhabbet etmesi ile sınırlıdır.

Sokrates

Sokrates, hikâyede yer verilen önemli kahramanlardan biridir fakat hakkında pek bilgi verilmemiştir. Yalnızca üçlü olarak geçen sohbette, sohbete yön veren bazen tartışma çıkararak, bazen karşıt görüş olan bir kahramandır. Sokrates'in hakkında okuyucunun edindiği bilgi başkahramanın anlattığı kadardır:

Zorba'nın yaşında gibiydi. Biraz elliyi aşıyordu. Kötümsere yakın bir hüüzün görünüyordu fakat ikinci bardağı henüz içmemiştik ki şöyle dedi:

- Ben Sokrates'im... Ama bilgelikten yoksun! Güldü... Güldük, içtik ve her şey hakkında konuştuk. (s. 19-20)

Zorba

Hakkında en çok bilgi sahibi olunan karakter ise; Zorba'dır. Zorba Haskovo'daki bir otelin restoran bölümünde garson olarak çalışmaktadır. Almanca, Rusça, Bulgarca gibi farklı dillerden birkaç kelime bilmektedir. Olay örgüsünü oluşturan giriş kısmı başkahramanın siparişini almak üzere gelen garson Zorba ile tanışması oluşturur. Sipariş esnasında başta aralarında dil problemi yaşarlar. Fakat hemen sonrasında aralarında Yunanca'nın ortak bir dil olduğunu keşfederek anlaşırlar. Anlatıcı, başkahraman sıfatıyla Zorba'yı şöyle tanımlar:

Kısa boylu, şişman, sert bakışlı idi. Saçlarını, sanki bir hilal gibi çevreleyen garip bir kellik var ve alnının üstündeki alan, yüzünün doğal uzantısıdır. Bir elinde küçük defteri ile başımızın üstünde durdu. Gözleri, bir atmaca gibi uzakları dolaşıyor. Tüm bakışını dikti. Üstümüzden sesi geldi:

- *Evet? (s. 10)*

Okuyucu, Zorba hakkında daha fazla bilgiyi hikâyenin devamında Zorba'nın ağzından öğrenir. Başkahramanla tanıştıktan sonra aralarında bir yakınlık hissi oluşunca Zorba gecenin devamını başka bir yerde geçirmek üzere başkahramanı davet eder. Davet üzerine bir meyhaneye giden ikili, aralarına kendini Sokrates olarak tanıtan bir kişinin daha katılımıyla sohbet ederler. Bu sohbet esnasında Zorba kendini şöyle anlatır:

- *Denize âşık olduğumda henüz küçük yaşta bir gençtim. Romanya ve Odessiya'ya doğru on dört yaşıma girmeden önce yolculuğa çıkmıştım. İstanbul ve Hayfa'ya yolculuk ettim. Deniz bana göre bütün dünya ve limanda geçirdiğimiz az vakitlerdi. Hapishane gibiydi. Geminin gitmesi için üçüncü düdüğünü çalarken, o anı beklerken daralmış hissediyordum. Kuşlar kaybolunca, deniz dışında başka bir şey görmediğimizde aşırı mutlu hissediyordum. Uzun yıllar gemiler ortaya çıkmaya devam etmişti. Bir yerden başka bir yere yolculuk ediyordum. Tâ ki savaş çıkana kadar... (s. 20)*

Denizci olan Zorba, Yunanistan'da savaş çıkınca karada yaşamaya karar verir. Zorba'nın bu kararını milli bir şuurla aldığı şu ifadelerden anlaşılmaktadır:

Denizde bir kraldım fakat Markos'un çılgılığını duydum ve kendime şöyle dedim: Yâ Dertiyâkus, kesinlikle Yunanistan'ın sana ihtiyacı var. Uzaklaşmaman gerekir. Yunanistan sana konuştuğu dili ve seni besleyen kanı verdi. Şimdi senden kendisini savunmanı istiyor... (s. 21)

Hikâye boyunca içki masalarında değinilen konu kadındır. Aralarında sık sık kadınlar üzerine sohbet geçer. Konuşmanın geri kalanında da Zorba'ya evli olup olmadığı sorulur. Bu soru üzerine okuyucu, Zorba'nın özel hayatı hakkında da bilgi edinmektedir. Zorba evli ve üç çocuk babasıdır. Bir kızı, Konstandi ve Dimitry adında iki oğlu vardır.

Diğer Kişiler

Bahsedilen kahramanlar dışında hikâyede geçen Yunanistan halkı, Haskovo'da gözlemlenen insanlar, başkahramanın ailesi ve arkadaşları, Zorba'nın kız kardeşi, karısı ve çocukları hikâyeyi destekleyici figüranlar olarak olay örgüsünü güçlendirmektedir.

Zorba'nın karısı, üç çocuk annesi olarak hikâyede karşımıza çıkmaktadır. Eşine düşkün olarak tanımlanabilir. Çünkü hikâyede geçen diyaloglardan onun, eşinin yolunu beklerken öldüğü anlaşılmaktadır:

- *Senin eşin nerede?*
- *Ben denizdeyken öldü. Onu son gördüğümde beni arzulayarak öleceğini söyledi. Arzulamayı bana bırak ve öl dedim! Fazla beklemedi. Çünkü seyahatimden dönmek üzereyken onu ölü buldum. Mezarının üstündeki otlar bir kol boyundan daha fazla büyümüştü. (s. 27-28)*

Karısının ölümü üzerine çocuklarının bakımını evlenmek üzereyken vazgeçen kız kardeşi üstlenir. Kız kardeşin ismi hikâyede doğrudan verilmemiştir. Ancak kız kardeşin, sevdiği adamla evlenecekken adamın bir yolcuğa çıkıp bir daha geri dönmeyeceğini söylenmesi üzerine evlenmekten vazgeçtiği hikâyede belirtilir. Bunun üzerine Zorba'nın kız kardeşi, adamı öldü kabul eder. Bu yüzden o günden itibaren siyah giyinmeye başlar ve bu duruma üzüldüğü için sürekli ağlar. Zorba'nın çocuklarını da bir hüznün ortamında büyütür. Çocuklar büyüdüğünde hepsi farklı yerlerdedir. Konstandi Paris'te, Dimitry cezaevinde, kızı ise; eşini ve çocuklarını terketmiş yeni bir hayata yelken açmıştır. Zorba'nın kız kardeşinin sevdiği adam ise denizde ölmüştür. Bu konuşma hikâyede şu şekilde geçmiştir:

- *Zorba senin çocukların var mı?*
- *Üç tane.*
- *Onlar nerede?*
- *Biri Paris'te. İkincisi hapiste. Kız ise; kocasını ve çocuklarını bırakıp gitti ya da dediği gibi yeni hayata çekip gitti!*
- *Onları son kez ne zaman gördün?*
- *Geçen sene Konstandi Paris'ten buraya geldi. Üç ay vakit geçirdi. Dimitry'i ise; küçüklüğünden beri görmedim. O, beş yaşındayken Yunanistan'ı terk etti.*
- *Şuan?*
- *Şuan yaşı 22,25. 27, 28.*

- *Ya kızın?*
- *Yedi sene önce gelmişti. Onun bir daha geleceğini sanmıyorum.*
- *Neden?*
- *Kötü şeyler söyleyerek geldi. Sanki aşağılık işler yapıyormuşum gibi yaşama uygun olmayan işleri bırakmamı istiyor ve Yunanistan'a geri dönerek orada yaşamam için bana rica ediyor. Ancak...! Yere tükürdü. (s. 25-26)*
- *Çocuklar nasıl yaşadı?*
- *Tanrı da her soruna bir çözüm yarattı. Yunanistan sorunu dışında. Şöyle diyerek başını kaldırdı: İçin. İçtikten sonra ekledi: Kız kardeşimin sevdiği, ona evlilik sözü veren adam vardı. Fakat bir gün kız kardeşime onun yolculuğa çıkıp dönmeyeceği söylendi... Bu yüzden çok üzüldü ve siyah giyindi. Onu, bir ölü farz etti ve evlenmeyi reddetti. Karım ölünce siyah giyinmeye ve çocukları yetiştirmeye devam etti. Ona sordum:*
- *Ondan sonra (adam) döndü mü?*
- *Artık hayvan değil. Gemi battı. Eğer dönerse kanıyla asmadan dört, beş ağacı fidye olarak verirdi.*

Markos katılırsa, onu denizden ve kız kardeşimden kurtarırdı. Fakat o, denizdeyken öldü. Kız kardeşim dışında kimse onu anmadı. Ağlamasıyla çocukların ruhlarında bir etki bırakarak sürekli ona ağlıyordu. Bu yüzden çocuklar çoğu zaman üzgündürler. Sanki hayaletler görüyor ya da hastalıktan şikâyet ediyor gibiler. Niçin insanlar böyle olmayı seviyor bilmiyorum. (s. 27-28)

3.1.7. Hikâyeye Dair Dikkat ve Eleştiriler

Munîf'in kaleme aldığı bu hikâyesinde anlatım tekniklerinden tahkiye, tasvir ve diyalog ön plana çıkmaktadır. Tahkiye, birinci tekil anlatıcı biçimiyle ele alınan hikâyede olay örgüsündeki başkahramanın olayları ve çevresini anlatmasıyla tümüyle "içeriden bakış" tarzıyla ele alınmıştır:

Otelde biraz dinlendikten sonra damarlarımızda o doymayan ve yatışmayan büyük şehirlerde bulunan ve kaybolan heves sızlandı.

Şehir merkezine yönelerek otelin alanını aşmamızla sanki küçük dere gibi insan topluluğuna adım atmamız bir oldu. (s. 7-8)

Öne çıkan tekniklerden tasvir ise; hikâyede sadece bir mekânı değil, bir kahramanın dış görünüşünü anlatmasıyla da dikkat çekmektedir. İlk defa gidilen bir şehir, ilk defa görülen bir adam ya da çevre okuyucuya anlatıcının ağzından tasvir tekniği kullanılarak anlatılmıştır. Böylece okuyucunun zihninde hikâyedeki mekânlar, kahramanlar ve çevre canlandırılmıştır:

Küçük Bulgar şehri, Odiyye'nin kucaklarında rahatlıyordu. Uzak gibi görünen bazı büyük binalar dışında onu yaralamayan koyu yeşil tepeler onu sarıyordu.

Güneş, Haskovo'ya ışınlarını başka döküyordu. Bu hüznünlü sonbahar gününde şehir, damarlarında çalkalanan, ilk başta belli belirsiz olan bir heves topluluğuna dönüşüyordu. Sonra her şeyin bir kuvvetle var olan, iç içe geçmiş, bir ahenk görünene dek sonunda endişelerle dolu alımlı bir güzel olmak için aralıksız kademeli renkler içinde aydınlanmaya başlıyordu. Her şey sadece Türk stiline toplanıncaya kadar zengin, yeni vaadler ekleyerek bu tabloya zorunlu ve uyumlu olarak meylediyordu. (s. 7)

Topluluk tek bir yöne yürüyordu. Aceleci hareket ederek onlarla yürüdük. Birkaç dakika sonra kendimizi eşite benzer hayalî bir çizgiyle karmaşık; kocaman insan yığınının ortadan bölen geniş bir caddede bulduk. Her bir bölüm diğerinin ters yönüne yürür. Kadın- erkek, büyük-küçük hepsinin adımları yavaş ve hava büyük yerlerde oluşan o bunaltıcı gürültü ile doluydu. Tüm insanlar tek bir vakitte sevinerek ve gülererek konuşunca sesleri işitirsin ama sesleri tek ve bağımsız ayırt edemezsin. Sesleri takip etmekten kendini alıkoyamazsın. Aksine ne olduğuna dair bir parça acele edersin. (s. 8)

Bekledikten sonra bize baktı: Kısa boylu, şişman, sert bakışlı idi. Saçlarını sanki bir hilal gibi çevreleyen garip bir kellik var ve alnının üstündeki alan yüzünün doğal uzantısıdır. Bir elinde küçük defteri ile başımızın üstünde durdu. Gözleri, bir atmaca gibi uzakları dolaşıyor. Tüm bakışını dikti. Üstümüzden sesi geldi: (s. 10)

“Esmâ’u Muste‘âra” (Takma Adlar) adlı bu hikâye bir olayı ele alarak mekân, zaman ve şahıs kadrosunda tasvirlerle yer vermesi bakımından klasik tarzda yazılmış bir hikâyedir. İşlediği konu bakımından ise modern hikâyenin tipik özelliklerini göstermektedir. Ayrıca hikâyede diyaloglara sıkça yer verilmesi hikâyeyi monotonluktan kurtarmıştır.

Hikâyede anlatım tekniklerinin özenle seçilip yerinde kullanılması kadar seçilen anlatıcı ve bakış açısı da dikkat çekmektedir. Şüphesiz anlatıcının “ben” ağzıyla

hikâyeyi okuyucuya aktarması ve kahraman bakış açılı anlatım tarzıyla hikâyenin olay örgüsünü kurgulaması yazarın gerçekliği arttırma ve mesaj verme isteğidir. Her ne kadar hikâyede Yunanistan'ın siyasi, sosyolojik yapısı anlatıcının gözlemleri ve bilgisi ile sınırlı gözüke de yazar, hikâyede okuyucuya Yunanistan hakkında yorum yapma fırsatı vererek okuyucuyu düşündürmek istemiştir. Böylece yazar, okuyucunun heyecanını ve merakını canlı tutmayı hedeflemiştir. Bu nedenle tıpkı diyalogların hikâyeyi tekdüzelikten kurtardığı gibi okuyucudaki heyecan ve merak duygusu ile hikâye sürükleyici bir hal almıştır. Bu nedenle hikâye, okuyucuda merak uyandırırken aynı zamanda okuyucunun toplumu sorgulama, kendi kültürünü başka kültürler ile karşılaştırma, sosyal ve siyasi sorunlar üzerine çözüm arayışına girmesine neden olmaktadır.

Yazar, hikâyede geçen zaman diliminde Yunanistan'ın kültürel, sosyal ve siyasal yapısına ışık tutmaktadır. Yunanistan'da bir takım iç karışıklığın ve huzursuzluğun olduğunu hatta savaş çıktığını kahramanın ağzından okuyucuya aktarmaktadır:

- *Denize âşık olduğumda henüz küçük yaşta bir gençtim. Romanya ve Odessiya'ya doğru on dört yaşına girmeden önce yolculuğa çıkmıştım. İstanbul ve Hayfa'ya yolculuk ettim. Deniz bana göre tüm dünya ve limanda geçirdiğimiz az vakitlerdi. Hapishane gibiydi. Geminin gitmesi için üçüncü düdüğünü çalarken o anı beklerken daralmış hissediyordum. Kuşlar kaybolunca deniz dışında başka bir şey görmedğimizde aşırı mutlu hissediyordum. Uzun yıllar gemiler görünmeye devam etmişti. Bir yerden başka bir yere yolculuk ediyordum. Tâ ki savaş çıkana kadar... (s.20)*

Yazar, hikâyede Yunanistan hakkında o kadar kötü bir portre çizer ki savaştan dolayı erkek nüfusunda ciddi bir düşüşün olduğunu, insanların ya öldüğünü ya da göç ettiklerini vurgular:

- *Yunanistan'ın köylerinde dişiler, çocuklar ve (dişi) hayvanlar dışında bir adam görmediğini söyleyerek yazdı. Adamlara gelince göç etmişti.*

Dertleşerek ona şöyle dedim:

- *Bu gazetecinin yazısı abartılı.*

Tepki göstererek cevapladı:

- *Ölmeyenler göç etti ve ne öldüler; ne göç ettiler. Ölümde veya göçte sıralarını bekliyorlar.*
- *Neden insanlar göç ediyor? Ona sordum: Bana baktı. Alaycı bir ağızla cevap verdi:*
- *Senin niçin insanların öldüğünü bana soracağımı hayal ettim. Kısa bir sessizlikten sonra şöyle dedi: (Ya) niçin göç etmiyorlar? Monarşi bahçelerinde ölmeleri mi gerekir? (s.28)*

Yukarıda örnek olarak verilen diyalogtan anlaşılacağı üzere; Yunanistan'ın yönetim şeklinden memnuniyetsizlik, çıkan savaş nedeniyle insanların göç ve ölüm gibi hayatın akışını bozan ya da eninde sonunda hayatlarını sonlandıran seçenekler dışında bir seçeneklerinin olmadığı aynı zamanda karamsar bir tablo çizildiği görülmektedir. Dolayısıyla hikâyede geçen monarşi, savaş ve göç gibi kavramlar ülkedeki sosyal ve siyasal anlamda bozukluk olduğunu açıkça göstermektedir.

Yunanistan hakkında çizilen bu kadar kötü portreye rağmen hikâyede yansıtılan Yunan toplumu çok farklıdır. Hikâyede göç eden kahramanların gece hayatına devam ettikleri, zevk ve sefalarına düşkün oldukları okuyucuya aktarılmaktadır. Bu da okuyucuya sorgulama ve karşılaştırma yapma imkânı vermektedir.

Ona şöyle söyledim:

- *Ölen adamların sağlığına.*

Bardağını kaldırdı ve içmeden önce şöyle söyledi:

- *Ama onlar öldüler ey arkadaşım. Sağlığa içmek için hangi sağlık kaldı?*
- *Onların anıları için. Dert ortağı olarak şöyle söyledim:*
- *Ölmemeleri gerekiyordu. Onlar iyi idiler. İnsanları seviyorlardı. Ahh keşke yaşasalar!*

Ona şöyle dedim:

- *Ölen adamların sayısı kaç?*

- *Tarlaya gelenlerin sayısı kaç? Buğday başağının sayısını biliyor musun? Yunanistan bu rakamların benzerini vermişti! (s. 24)*

Aynı zamanda kahramanların sohbetlerinde kadın ve içki vurgusunun çokça yapması, aile hayatına bakış açıları toplumun sosyal ve kültürel yapısı hakkında bilgi vermektedir:

Yeni bir bardak döktü ve şöyle söyleyerek döndü: eş olmayan harika kadınlar. Kadın eş olunca, kesinlikle cefa oluyor. (s. 26)

- *Sana Zorba derken hata yapmadım... İkiniz arasında büyük bir benzerlik var. İkiniz de şarabı ve kadınları seviyorsunuz. Düşünce üretmekten nefret ediyorsunuz.*
- *Ya sen... Kadınları ve şarabı sevmiyor musun? Bana böyle sordu.*
- *Fakat ben başka şeyleri seviyorum. Bir an sözümün etkisini görmek isteyerek sessiz kaldım. Yüzünü donuk buldum. Şöyle dedim: Markos'u okumamış olsaydım, bu gece tanışamayacaktık... Okumayı seviyorum! (s. 30)*

Hikâyede dikkat çeken hususlardan biri de Yunan toplumunun savaş nedeniyle içine düştüğü kötü durumun sadece içki masalarında yapılan sohbetler ve değerlendirmelerden ibaret olduğudur. Ayrıca Yunan toplumunun bir birlik sergilemediği anlaşılmaktadır. Çünkü hikâyede iki Yunanlının yanyana geldiğinde dövüştüğünden bahsedilmekte ve hikâyedeki kahramanlardan sadece Zorba'nın savaşta Yunanistan'ı savunduğu görülmektedir. Hikâyede geçen kahramanların sohbetlerinde hikâye boyunca adını çokça duyduğumuz Markos ve onun kahramanlıklarını övmeleri ve Markos'u tıpkı bir kurtarıcı olarak görerek ülkelerinin kurtuluşu için mili bir birlikten ziyâde bir kurtarıcıya ihtiyaç duyduklarına işaret etmektedir. Hikâyede Zorba dışında okumayı seven, ülkesini savunan bir kahraman olduğu verilmemiştir. Bunun aksine hikâyede diğer kahramanlar, kadın ve içkiye daha düşkün, üretkenlikten uzak, yeni bir fikir ortaya koyamayan kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kahramanlar her ne kadar ülkelerini sevdiğini ve geri dönmek istediklerini söyleselerde dönmek istedikleri Yunanistan, savaşın bitmiş olduğu yeni Yunanistan'dır. Kahramanların beklentileri ve hayalleri çabadan uzak bir temennidir. Dolayısıyla kimi

zaman Tanrı'ya “Yunanistan'ı unuttu” diyerek sitem etmişler kimi zaman da Markos'u kurtarıcı olarak görmüşlerdir. Fakat içlerinde savaş öncesi Yunanistan'a özlem hep vardır.

- *Geri dönmenizi Tanrı'dan temenni ederim. (Gerçekten) Tanrı, Yunanistan'ı ve Yunanlıları uzun bir süreden beri bıraktı. Yunanlılara kendilerini kurtarmak dışında bir şey kalmadı. Ama bizim Tanrı dediğimiz şeye güvenirlerse kralın ve generallerin pabuçları altında kalacaklar. Geri döneceğiz. Bugün olmadı yarın ya da sonra ama döneceğiz. Biraz sustu sonra cesaretle ekledi: Senin de Yunanistan'ı görmen için gelmen gerek. Misafirim olacaksın. Yunanistan'ı görmek için gel.*
- *Yıllar önce onu gördüm.*
- *Fakat ben, seni bu Yunanistan'a davet etmiyorum. Yeni Yunanistan'a ki orada insanlar caddelerde başları dik yürüyorlar, aya bakıyorlar, sevinç içinde şarkı söylüyorlar, dans etmek için şarap içiyorlar, ağlamak ve kavga etmek için değil! Orada bir gün buluşursak, seni hangi Yunanistan'a davet ettiğimi göreceksin! Ama şuan. Üzüntüyle başını salladı sonra ekledi: Hangi Yunanistan'ı görmen mümkün? (s. 25-26)*

Hikâyenin en can alıcı noktası ise; hikâyedeki kahramanların Yunan olmasına rağmen; Yunanca konuşmaktan hatta Yunanca bildiklerini dâhi göstermekten çekinmeleridir. Kahramanlar, bulundukları yer olan Haskovo'nın kültürüne benzer davranışlar gösterme eğilimindedirler. Örneğin; Haskovo'da Bulgar nüfusu fazla olduğu için ilk olarak Bulgarca konuşmayı denerler. Hatta kimliklerini saklayarak Sokrates, Zorba gibi takma adlar ile birbirleriyle iletişime geçerler. Bu nedenle yazarın hikâyesine buradan yola çıkarak “Esmâ'u Muste'âra” (Takma Adlar) verdiği anlaşılmaktadır.

Ruşça söyledim:

- *İyi bir şarap istiyoruz.*

İşgüzarlığa öfke karışan bir görüntü içerisinde bana baktı. Almanca konuşunca sessizliğim konusunda sanki beni kınıyordu. Onu yaraladığımı hissetti ve şöyle dedi:

- *Sen Bulgarca biliyorsun!*

Şöyle söyledim: Hayır, sadece bazı kelimeleri biliyorum.

- *Ama benden daha çok biliyorsun. Yüzünde yeni bir şey başladı. Onu anlamadım.*

Bu durum anlamamızı kötüleştirerek belirsizliğin devam etmesinden endişelendim. Bunun üzerine şöyle dedim:

- *Rusça biliyorum ve Bulgarca ile ortak kelimeler var.*
- *Kesinlikle Bulgarca biliyorsun ve arkadaşça omzuma vurdu. Rusça bana şöyle dedi: Haydi konuşalım.*

Ona sordum Bulgarca değil mi?

- *Yunanca, bunu kibirlenerek söyledi. Sanki kendisine atılı suçu kovmaya çalışıyordu. Bu sözün etkisini görmek için yüzümüze baktı. (s. 11)*

3.2. EL-MENKÛD (TALİHSİZ)

3.2.1. Hikâyenin Tanıtımı

Abdurrahman Munîf'in (1933-2004) "Esmâ'u Muste'âra" (Takma Adlar) adlı seçkisindeki dördüncü hikâye olan "el-Menkûd" (Talihsiz), sayfa sayısı bakımından seçkideki kısa hikâyelerden biridir. Hikâye toplam on üç sayfadan oluşmakta olup giriş, gelişme ve sonuç bölümleri net bir şekilde belli olan Maupassant tarzı kısa hikâyedir.

Yazar, seçkisinde yer alan bu hikâyesini gündelik bir yaşam içerisinde sıradan olmayan bir vak'a ile gücünü vak'adan alan bir olay örgüsü şekillendirir. Bu vak'a ile gündelik yaşamdaki monotonluk kırılarak entrik yapı oluşturulur. Olay örgüsünde yer verilen gerçek hayattaki gündelik rutinler, mekân-insan ilişkisinin özenle seçimi sonrası, zaman zaman yaşanan inişler, çıkışlar ve düğümler ile okuyucuda merak uyandırarak hikâyenin şaşırtıcı bir sonla bitirilmesi olay örgüsünü alışılmışın dışına taşır. Gündelik hayattaki sıradanlık içerisinde toplumda tuhaf olarak tanımlanabilecek bir başkahraman ekseninde hikâye temellendirilir.

3.2.2. Olay Örgüsü

Hikâyenin giriş kısmında başkahraman talihsiz hakkında okuyucuya verilen bilgiler yer almaktadır. Talihsiz, toplumsal rolü bakımından hikâyede dayı olarak adlandırılmış, yetişkinler tarafından hakkında pekiyi şeyler söylenmeyen, sıra dışı bir kahramandır. Yetişkinler tarafından her ne kadar aptal, canavar, talihsiz, bahtsız olarak nitelendirilse de kendine münhasır bir yaşam tarzı vardır. Bu yaşam tarzına ait bilgiler okuyucuya başkahramanın çocuklarla muhabbeti esnasında yansır. Buradan başkahramanın çölde susuzlukla mücadelesinin yaşam savaşına dönüşünceye dek çocuklara aktarımı, çocukları kendine hayran bırakır niteliktedir. Ne var ki çocuklarla konuştuğu kadar yetişkinlerle konuşmayan başkahraman, çocuklar nezdinde hayranlık uyandırdığı kadar yetişkinler nezdinde tam aksi yönde aşağılama ve küçümse hâkim olmaktadır. Bu nedenle yetişkinlerle iletişim kurmak istemeyen başkahraman, sık sık seyahatlere çıkar. Çevreyle iletişim kurduğunda ise konusu yine seyahatlerdir. Deve üzerinde yaptığı yolculuklar sohbetler arasında alay konusu olmaktadır. Talihsizin son yolculuk yaptığı yer Irak'tır. Son zamanlarda gittiği yerlerde iki yıldan fazla kalmayan talihsiz döndüğünde sinirli ve mutsuz bir ruh hali içerisinde. Artık çocuklarla bile vakit geçirmek istememektedir. Bu nedenle vaktinin büyük kısmını asma çardağının altında uyuyarak geçirir. Fakat bir gün başkahramanın yansıtıcı konumundaki anlatıcının ağzından *“Babamı tek başına yakalayarak bir fırsatını bulup yanına girdi. Ardından kapıyı sessizce kapattı”* ifadesiyle olaydaki muğlaklık, aralarında geçen diyalogla aydınlanmaya başlar. (s. 76) Bu sohbet esnasında başkahraman, anlatıcı-yazara Hacı diye hitap ederek ondan borç para ister ve aralarında şöyle bir diyalog geçer:

- *Ey Hacı, senden son kez para istiyorum... Bu devenin ederini istiyorum. Bugünden sonra yüzümü görmeyeceksin.*

- *Ama son kez götürdüğün dişi deve nerede?*

- *Onu sattım ve onun yerine yedi koyun kellesi satın aldım.*

- *Koyunlar nerede?*

O sırada dayının yüzü şaşkınlıkla dolmuş, gözleri sertleşip, kısılmış, kuru deri parçasına benzeyen alt dudağı gerilmişti. Kafasını dolduran düşüncelerle boğuştuğu açıktı ama bir an cevap vermeye karar verdi:

- *Koyunlar gitti... Ey Hacı!*

- *Ama nasıl gitti? Öldüler mi?" (s. 77)*

Başkahraman talihsizin koyunların nasıl gittiğini anlatmasıyla hikâyedeki düğüm çözülür. Talihsiz, bahar mevsiminde Rakka'ya gitmiştir. Orada koyun ticareti yapan bir Arap ile tanışır. Koyunları alması karşılığında Rakka tarafında yaşayan Halepli bir kadınla evleneceğini kulağına fısıldarlar. Evliliği, paraya tercih eden başkahraman evlenmek için deveyi satar ve koyun alır. Böylelikle koyunun yününden ve sütünden daha fazla gelir elde etmeyi planlar. Biraz da para arttıracığını düşünür. Evlilik konuşması gerçekleşir. Fakat arabulucuların ve kadının istekleri bitmez. Evlilik için arabuluculara para vermeye devam ederken, diğer taraftan kadının şehir merkezinde kerpiçten bir evde sürekli olarak ikamet etmesini ister. Başkahraman bir süre çabaladıktan sonra yorulur ve kimseye haber vermeksizin her şeyi ardında bırakarak geri döner. Hacı, talihsizin dolandırıldığına dair fikir beyan etmesi üzerine yorulduğu için kendisinin bırakıp geldiğini ayrıca koyunlarının diğer koyunlarla karıştığını söyler. Bunun üzerine Hacı borç vermeye ikna olur. Fakat daha önceki deneyimlerinden dolayı hemen kabul etmek istemez. Çünkü daha önce defalarca deve almış, istekleri doğrultusunda defalarca satmış ve yine satın almış fakat sonuç olarak evsiz, yapayalnız bir hayat sürmüştür. Bu nedenle Hacı, ona istediğinden daha fazla bir tutarı vermeyi teklif ederek daimî olarak bir dükkân açmasını ve işletmesini teklif etmiştir. Ayrıca Irak'a ticaret yapacak mal almayı teklif etmiştir. Fakat talihsiz, bunların hiçbirini kabul etmez. Pes eden Hacı, talihsiz bir deve alır. İşte o zaman dayının sevinci yere göğşe sığmaz. Deveyi uyuduğu yere bağlar. Onunla konuşur, sırtını sıvazlar ve ona şarkılar söyler. Ona bir isim vermeyi düşündüğünde ilk önce onunla uzun bir yolculuğa çıkmaya karar verir. Günler sonra şehre biraz uzaklıkta bulunan köyde yaşayan çocuğun teyzesine gitmeye karar verdiklerinde dayı da onlara eşlik eder. Çocuk, dayıyı daha önce görmediği kadar neşeli ve hoş sohbet bulur. Orada gecelediklerinde dayı, kadınlar, yolculuk ve güzellik hakkında uzun uzun konuşur. Bu sohbet esnasında Halepli kadından bahseder. Aslında onunla evlenmiştir. Altı ay kadar şehirde yaşadığını fakat şehrin onu boğduğunu, bu yüzden eşine seyahat etmeyi ya da başka yerde ikamet etmeyi önerdiğini fakat kadının kabul etmediğini bunun üzerine her şeyi bırakıp geldiğini anlatır. Fakat iki yıl sonra kadına geri dönünce kadından bir çocuğu olduğunu görür. Bunun üzerine şehre yeniden yerleşmeyi düşünür fakat kadına bunu söylemez.

Bu durumu düşündükten sonra kavgaların ve yorgunluğun araya girmesinin ardından kadını boşar ve çocuğu ona bırakır. Ayrıca parayı hiç sevmediğini, ticaretin bir hırsızlık olduğunu, ekip biçmeyi ve evi istemediğini belirtir. Yalnızca yolculuğun insanın özgürlüğü olduğunu savunur. Dayının bu sözleri herkese hayrete düşürür. Uzun sohbetten sonra dayı uyumak için evin çatısına çıkar. Sabah olunca her zamankinden farklı ağlamayla karışık sesler duyulur. Dayı, evin çatısından düşerek hayatını kaybetmiştir. İki ay sonra otopsi için mezarı açılır. Yetkililer dayının zehirlenerek öldüğü haberini verir. İşte o zaman çocuk talihsiz ve şanssız kelimesinin anlamını tam olarak anlar.

3.2.3 Anlatıcı ve Bakış Açısı

Modern dönem roman, hikâye gibi anlatmaya bağlı edebî türlerde yazar, eserini oluştururken okuyucuyla eserde kurgulanan dünya arasından çekilmekte ve böylece eser ile okuyucu baş başa kalmaktadır. Bunda şüphesiz adı geçen edebî türlerin dönemsel olarak belirli eleştirilere maruz kalarak, belirli kalıplardan çıkıp gelişmesine yol açacak yeniliklerin etkili olduğu söylenebilir.

Yazarın “el-Menkûd” (Talihsiz) adlı hikâyesinde modern dönemdeki hikâyeciliğin izleri görülmektedir. Yazar hikâyesini tahkiye ederken anlatıcı rolü üstlenmeyerek eserin bakış açısını daraltmaktan ve kendi kimliğini esere yansıtmaktan kaçınmıştır. Bu nedenle hikâyesinde kurguladığı dünyayı yine bu dünyaya ait olan bir kahraman ağzından yansıtarak anlatmıştır. O kahraman hikâyedeki bir çocuktur ve okuyucu çocuğun gözlemleri, bilgisi ve duyusu kadarıyla kurgudan haberdar olmaktadır. Ayrıca anlatıcının sosyal, siyasi ve kültürel kimlikleri hikâyeye bir biçim kazandırırken burada çocuğun seçilmesi, tarafsızlığı ortaya koymak içindir. Okuyucu bu hikâyede gerçekleşen olaylar zincirini, bir çocuğun kurgulanan dünyayı algıladığı düzeyde ve en saf haliyle onun gözünden takip etmektedir.

Hikâyede kullanılan bakış açısı ise; gözlemci bakış açısıdır. Gözlemci bakış açılı anlatıcı ise hikâyede yansıtıcı konumundadır. Bazen birinci tekil şahıs bazen ise üçüncü tekil şahıs ağızıyla objektif bir duruşla hikâyeyi okuyucuya yansıtır:

Günler sonra şehre biraz uzak olan bir köydeki teyzelerimden birini ziyaret etmeyi amaçlıyorduk. Dayı yolculukta bize katılmaya karar verdi. Bu yüzden erken uyandı ve deveyi hazırladı. Gidişimizden önce iki saatten fazla koştu. Neredeyse teyzemin

oturduğu köyün eteklerine varıyorduk. Hatta devenin üzerinde giden dayı ile buluştuk. Sanki gemiye biniyordu. Uzaklaşana kadar arabamızı göstermeye devam etti. (s. 81)

Dayıma verilen sıfatlar bizi şaşırtmaya ve sorgulatmaya devam etti. Dayım niçin talihsiz oluyor ya da niçin verilen bu sıfatlardan başka herhangi bir sıfat oluyor? (s. 71)

Dayım o vakitler diğer erkekler gibiydi. Ona niçin bu sıfatları verdiklerini ve onu niçin daralttıklarını bilmiyordu. O kimseyi rahatsız etmiyordu ve ara sıra dışında kimseyle konuşmuyordu. (s. 72)

Sonra gülmeye çalıştı. Gülüşü ağlamaya daha yakın görünmüştü. Çünkü ağzındaki kaslar gevşetilmiş, alt dudağına sarkmıştı. Sonra aniden gülümsemeye dönüştürmesi çok sürmedi. Kafasından öfkeli düşünceler geçiyor ya da efkârlı bir durumu hatırlıyordu. Kapının kapanması ile sanki o sözcükler uzak bir yerden ya da başka bir dünyadan gelmiş kadar ağzından son olarak çıkan kelimeleri duymam arasında kasvetli ve uzun anlar benim için başladı. (s. 77)

3.2.4. Zaman

Anlatma esasına bağlı edebî türlerden biri olan hikâyede zaman ana öğelerden biridir. Forster bu ögenin önemini “*her romanda bir saat vardır*” ifadesiyle vurgulamaktadır. (Çetişli, 2016: 95). Gerçek dünyadan esinlenerek kurgulanan bu edebî türlerde olaylar bir zaman dilimi içerisinde verilir.

Yazarın “el-Menkûd” (Talihsiz) adlı hikâyesi vak’a zamanı ile cereyan etmiştir. Çünkü hikâyede ele alınan vak’a zamanı başkahramanın hayatı ile eşgüdümlü olacak şekilde ele alınmıştır. Dolayısıyla vak’a zamanı “bireyin hikâyesine” dayanmaktadır. (Çetişli, 2016: 96-97).

Hikâyede başkahramanın seyahatleri, orada geçirdiği süre, döndüğünde oradaki anılarını anlatması zamanın kronolojik olmadığı dolayısıyla hatırlamaya dayalı olarak geri dönüşlerin de olduğu görülmektedir. Yani ele alınan hikâyede gerek hikâyenin kapsamı gerekse modern hikâyenin bir gerçeği olarak zaman unsurunun kısa bir “hâl” üzerine temellendirilmesi geri dönüş tekniği kullanılarak zamanın genişletildiği (Çetişli, 2016: 97) söylenebilir:

Vaktinin büyük bir bölümünü asma çardağının altında uyuyarak geçiriyordu. Sıcak havaya rağmen gündüzleri uzun bir süre uyuyordu. (Çünkü sonbaharın başlarındaydık.) (s. 76)

Bu bahar Rakka topraklarındaydım ve koyun ticareti yapan bir Arap'la tanıştım. Bir süre sonra onların yanında vakit geçirdim. (s. 78)

O gece uzun süre geceledik. (s. 83)

Sabahleyin doğal olmayan seslerle uyandık. (s. 83)

İki ay sonra dayının mezarı yeniden açılıyordu ve cenazesi otopsi için çıkarılıyordu. (s. 83)

İki seneden daha fazla kaldıktan sonra dayım çıkageldi. (s. 76)

Sonbaharın başları, bu bahar, o gece, sabahleyin, gündüzleri, iki ay sonra, iki seneden daha fazla gibi ifadeler hikâyede yer verilen zamanı anlamada birer ipucudur. Yazar bu kavramları kullanarak hikâyede gerçeklik algısını arttırmak istemiştir.

3.2.5. Mekân

Maupassant tarzı hikâyede insan-mekân ilişkisi önemlidir. Mekân şahıs kadrosundaki karakterleri şekillendirmede önemlidir ve karakterlerle mekân ayrılmaz bir parçadır. Hal böyleyken “el-Menkûd” (Talihsiz) adlı hikâyede geniş mekân tasvirlerine yer verilmesi beklenirken hikâyenin kapsam açısından dar olması nedeniyle geniş mekân tasvirlerine rastlanmamaktadır. Bunun yerine mekân çeşitliliği ve insan-mekân ilişkisi anlamında birkaç tiplene ve sosyal durum dikkat çekmektedir. Hikâyede mekân olarak; Irak, Rakka toprakları (Suriye), ev, çöl ve üzüm çardağı geçmektedir. Bunlar üzerine herhangi bir tasvir olmaksızın yalnızca Halepli kadın, Rakkalı Arap tüccar ve köydeki teyze ifadelerinden tiplene örnekleri ve sosyal durumları hakkında mekâna uygun ipuçları bulunmaktadır:

- *Irak'a yanında bir hurma götürsen ne olur?* (s. 75)

Uzak odaların ışıyla dolu karanlıkta ve belirsiz bir uğultu gibi bize ulaşan adamların konuşmaları içinde dayım bize yolculuklarını, karşılaştığı zorlukları ve çöldeki sert soğuk günleri anlatıyordu. (s. 73)

Vaktinin büyük bir bölümünü üzüm çardağının altında uyuyarak geçiriyordu.
(s.76)

Bu bahar Rakka topraklarındaydım ve koyun ticareti yapan bir Arapla tanıştım.
(s.78)

Sonra dayı uyumak için evin çatısına çıktı. (s. 83)

3.2.6. Kişiler

Abdurrahman Munîf'in "el-Menkûd" (Talihsiz) isimli hikâyesi şahıs kadrosu bakımından oldukça zayıftır. Hikâye gücünü vak'adan aldığı için okuyucu yalnızca şahıs kadrosunda bulunan karakterlerden başkahraman hakkında ayrıntılı bilgi sahibi olmaktadır.

Talihsiz

Hikâyenin başkahramanı hikâyeye adını veren "talihsiz"dir. Olaylar çeşitli olumsuz sıfatlarla anılan ve konum itibariyle dayı olan talihsiz ekseninde gelişmiştir. Hikâyenin giriş bölümü başkahramanın tanıtılması ile başlamaktadır: *Büyük kız kardeşimin hatırladığı ve dayımın bizi her ziyaret ettiğinde mırıldandığı sözlerden biri annemin ölürken çevresindekilere "talihsizi" unutmayın demesidir. (s. 71)* Başkahraman pek çok sıfatla anılsa da onun hakkında en çok söylenen sıfat "talihsiz"dir:

Sonra teyzem ve diğer kadınlardan bir dizi yeni sıfatlar geldi. Bu durum şüphesiz gizemi arttırdı. Onun hakkında talihsiz, kayıp deniyordu. Bir keresinde bir kadın onu, aptallıkla nitelemeye cüret etti. Sonra elini gökyüzüne kaldırdı ve Allah'tan ona hidayet vermesini ya da onu gizlemesini diledi. Büyüklerin kullandığı ve başka kimseye verilmeyecek olan bu sıfatlar için bir açıklama bulamıyoruz. (s. 71)

Hikâyenin giriş bölümünde talihsiz verilen sıfatlar kadar onun dış görünüşü ve sosyal hayattaki durumuna ait geniş tasvirler bulunmaktadır. Örneğin;

Dayım diğer erkekler gibiydi. Onu yalnızca gri, küçük sakalı ve yorgun gözleri ayırıyordu. Uzun boylu değildi. İri ve kalın bir deri tabakasıyla kaplı ayakları ile ayırt edildiği gibi aynı zamanda oldukça zayıftı. Bu iki ayak, teyzemdeki eleştiri ve kini uyandırabiliyorken; bizde de beğenmeyle karışık hayret uyandırıyor. (s. 72)

O, genellikle babamın meclisinde etrafındaki erkeklerden daralıyordu. Bu yüzden bir fırsat bulduğunda kimseye hissettirmeden sessizce sıvışır, uzak bir yerde inzivaya çekilir, yerde yatarken, üzerinde uyuduğu koyun derisinin ucuyla oynuyor ve bizim anlamadığımız bedevi şarkılar mırıldanırdı. (s. 72-73)

Hikâyede verilen bilgiler ışığında talihsizin yetişkinlerle iletişimin iyi olmadığı, çevre tarafından küçümsendiği anlaşılmaktadır. O nedenle başkahraman talihsiz için asosyal çıkarımı yapılabilir. Başkahraman talihsiz hakkında daha fazla bilgi çocuklarla konuşmasından edinilmektedir.

Çocuklara anlattığı anılarında sıradan herhangi bir insanın deneyimlemede zorlanacağı bir hayat tarzı olduğu anlaşılmaktadır. Talihsizin susuz çöllerdeki maceraları, büyüklere göre aptallık olsa da çocuklar için hayret verici ve talihsiz hayranlık besleyecek türdendir.

Hikâyede başkahraman talihsizin sosyal durumu ve fiziki görünümünün yanı sıra ruh halinden kısa bir kesit verilmiştir. Onun Irak dönüşü mutsuz ve asabi olduğu şu cümlelerden anlaşılmaktadır:

İki seneden daha fazla kaldıktan sonra dayım çıkageldi. Bu defa mutsuz, asabi görünüyordu. Biz küçükler dâhil hiç kimseyle konuşmak istemiyordu. Karşı karşıya kaldığı sorulara gelince; zorunlu olmadıkça cevaplamıyordu. (s. 73)

Yazar hikâyede okuyucuya talihsizin yaşantısından kesitler sunmaktadır. Böylece okuyucu, bloklar halinde bilgi verilen talihsiz hakkında hem onun yaşantısını öğrenme hem de onun zihin dünyasını, dünya görüşünü ve olaylara karşı bakış açısını öğrenme imkânı bulmaktadır. Onun yaşam felsefesi okuyucuya yansıtıcı konumunda olan anlatıcı ağzından aktarılmaktadır. Her ne kadar sosyal çevresi onu silik bir karakter olarak görse de ona aptal, bahtsız gibi olumsuz sıfatlar yüklese de başkahraman talihsizin anlattıklarından kendisinin özgürlüğüne düşkün, seyahat etmeyi seven, rızkın Allah'tan geldiğine inanarak düzenli bir iş sahibi olmayan, para ve ekip biçmeyi sevmeyen biri olduğu anlaşılmaktadır:

Dayı başka şeylerden konuştu. Parayı sevmediğini, onun ne yapacağını bilmediğini, ekip biçmeyi istemediği gibi evi de istemediğini, ticaretin apaçık bir hırsızlık sayıldığını söyledi. Sadece yolculuk ise; tek başına bir insanın özgürlüğüdür

Yolculuk kelimesi zihinlerimizde, kulaklarımızda toplanan en güçlü ses gibi gidip gelmeye devam etti. Uzak hayaller gerisinde kaldık! (s. 82)

Sıra dışı olan başkahraman talihsizin ölümü de tuhaf bir şekilde olur. Çatıdan düşerek öldüğü görülür fakat yapılan otopsi sonucu zehirlendiği ortaya çıkar.

Diğer Kişiler

Hikâye boyunca olaylar zinciri başkahraman çevresinde geliştiği için diğer kahramanlar olay örgüsünü destekleyici şekilde figüran konumundadır. Hikâyeyi bir çocuk ağzından dinlediğimiz yansıtıcı konumundaki anlatıcı, Hacı diye isimlendirilen onun babası ve köyde yaşayan bir teyze, ismi belli olmayan kadın topluluğu, Rakka'daki Arap tüccar ve evlendiği Halepli kadın diğer karakterlerdir. Bu karakterlerin anıldıkları isimlerin dışında sosyal durumları, psikolojik durumları, fiziki görünüşleri, tipleri haklarında neredeyse hiçbir bilgi yoktur.

3.2.7. Hikâyeye Dair Dikkat ve Eleştiriler

Yazar bu hikâyesinde pek çok teknik kullanmıştır. Bunların en başında şüphesiz tahkiye gelmektedir. Zaten tahkiye, anlatma esasına bağlı edebî türler için kullanılan en temel tekniktir. Okuyucu bu teknikle eserde tahkiye edilen olaylar zincirini belli bir mesafeden takip eder. Çünkü olay örgüsü anlatıcının anlattığı kadarıyla onun imkân ve yetenekleri ölçüsünde okuyucuya yansır. (Çetişli, 2016: 116-118).

Yine anlatma esasına bağlı edebî türler için kullanılan başlıca teknik ise nesirdir. Bu teknikle tahkiye edilen olaylar zinciri dil ve gramer kurallarına uygun biçimde düz yazıya aktarılır. (Çetişli, 2016: 115).

Maupassant tarzı hikâye türünde tasvir önemli bir yere sahiptir. Yazar, bu hikâyesinde az da olsa tasvir tekniğini kullanmıştır:

Dayım diğer erkekler gibiydi. Onu yalnızca gri, küçük sakalı ve yorgun gözleri ayırıyordu. Uzun boylu değildi. İri ve kalın bir deri tabakasıyla kaplı ayakları ile ayırt edildiği gibi aynı zamanda oldukça zayıftı. (s. 72)

O sırada dayının yüzü şaşkınlıkla dolmuş, gözleri sertleşip kısılmış, kuru deri parçasına benzeyen alt dudağı gerilmişti. Kafasını dolduran düşüncelerle boğuştuğu açıktı ama bir an cevap vermeye karar verdi: (s. 77)

Hikâyeyi monotonluktan kurtaran ve gerçekçiliğini arttıran tekniklerin başında diyalog gelmektedir. Yazar eserinde bu tekniği sıklıkla kullanmıştır. Örneğin;

- *Ey dayı, sözleşme yaptın mı?*
- *Yapmadım ama onay alındı ve neredeyse işler bitecekti, şu şart olmasaydı!*
- *Koyunları geri alman gerekirdi. Çünkü o, senin eşin olmadı.*
- *Ama ben utandım ey Hacı. Koyunlarım onun akrabalarının koyunlarıyla karıştı.*
- *Bu senin hakkın. Seni kandırdılar ise bu iş başka.*
- *Beni kandırmadılar, ben her şeyi bıraktım. Biri beni fark etmeden gittim. (s. 80-81)*

Hikâyede geri dönüş tekniğinin kullanılması dikkat çekmektedir. Tıpkı diyalog tekniği gibi geri dönüş tekniği de anlatımı monotonluktan kurtarmıştır. Fakat bu teknikte hikâyenin başlangıcında kahramanlar ya da olaylar hakkında ayrıntılı bilgi verilmediğinden okuyucu, hikâyede geriye dönük anlatımlarda kopukluklar hissederek, hikâyeyi anlamakta zorlanmaktadır. Sayfa sayısı bakımından az olması, yeteri kadar şahıslar ve mekânlar hakkında tasvirler yer verilmemesi nedeniyle hikâye okuyucu tarafından bir çırpıda anlaşılmayabilmektedir. Hikâyedeki bu olumsuzluk, yazarın diyaloglara çokça yer vermesi ile giderilmeye çalışılmıştır. Anlamda kapalılık olan yerlerde ya da kronolojik olarak olayların takibinin yapılmasındaki zorluklar ise özellikle dış diyalog tekniği ile çözüme kavuşturulmuştur.

Hikâyenin bir yetişkin değil de çocuk ağzından anlatımı da hikâyenin olumsuz yönlerindendir. Çünkü çocuğun her ortamda bulunması, her şeyi idrak etmesi bir yetişkin kadar mümkün değildir. Bu nedenle hikâyede çocuk, gözlemlediği olaylara anlam veremediğinde kendi kendine sorular sormaktadır. Hikâyede bunun örneklerine rastlanmaktadır:

Dayıma verilen sıfatlar bizi şaşırtmaya ve sorgulatmaya devam etti. Dayım niçin talihsiz oluyor ya da niçin dayıma başka herhangi bir sıfat veriliyor? (s.71)

Diğer bir örnekte ise çocuk, babası ile dayısı yani talihsizin konuşmasını ancak o ikisi bir odaya girip kapı kapanana kadar olan kısmına şahitlik edebilmiş ve konuşmanın duyabildiği kadarını okuyucuya aktarabilmiştir:

O günlerden bir günün ortasında (dayım talihsiz), babamı tek başına yakalayarak bir fırsatını bulup yanına girdi. Arkasından kapıyı sessizce kapattı. Babam şöyle söylüyordu: İbrahim, temkinli bir şekilde yanıma girdi. Gözleri şimşek çakıyordu. O iki sönmüş gözde onu tanı mıyordum. Yüzü, maviye çalan sarıydı ve uzuvları titriyordu. İçeri girip kapıyı kapatır kapatmaz korkudan endişelendim. Bu yüzden kalbim sıkıştı ve yaklaşan bir kötülüğün olduğunu düşündüm. (s.76)

3.3. EKFÂNU'L-BELEDİYYE (BELEDİYENİN KEFENLERİ)

3.3.1. Hikâyenin Tanıtımı

“Ekfânu'l-Belediyye” (Belediyenin Kefenleri) adlı hikâye Abdurrahman Munîf'in (1933-2004) *Esmâ'u Muste'âra* (Takma Adlar) adlı hikâye seçkisindeki son hikâyedir. Bu hikâyenin tahlilinde 2006 yılındaki ilk baskı kullanılmıştır. Seçkinin onuncu hikâyesi olan “Ekfânu'l-Belediyye” (Belediyenin Kefenleri) toplam on dört sayfadan oluşmaktadır.

Hikâye gerek içerik gerekse olay örgüsü bakımından değerlendirildiğinde olaylar, başkahraman olan Temâm etrafında şekillenmiştir. Tek zincirli olay örgüsüne örnek olan bu hikâye, başkahramana bağlı olarak gelişen olaylar dizisinde karmaşık olmayan, okuyucunun dikkatini tamamen başkahramana yönelten olay örgüsü türüdür. Başkahraman Temâm'ın ruhsal ve fiziksel yapısına dikkat çekilerek, blok halinde anlatılarak, okuyucu tarafından daha iyi tanınması sağlanmış, böylece hikâye gücünü vak'adan alarak olay örgüsü ile metnin iskeleti oluşturulmuştur.

3.3.2. Olay Örgüsü

“Ekfânu'l-Belediyye” (Belediyenin Kefenleri) adlı hikâyede başkahraman olan Temâm, adı tam olarak bilinmeyen farklı isimlerle adlandırılan, içine kapanık, giyimi özensiz, yoksul, yaşamı sevmeyen, öfkeli, hikâyesi bilinmeyen silik bir karakterdir.

Hikâye, çocuğun Temâm'ı gördüğünde yaşadığı bir ânıyı hatırlayarak o kadının Temâm olduğunu anlamasıyla başlar. Onu daha önce gördüğü günden farkı, Temâm'ın

üzerinde annesinin vermiş olduğu gri bir elbisenin olmasıdır. O gün çocuk, annesinin Temâm'ın başının üzerinden gaz yağı döktüğünü görür ve bu durumu tuhaf bularak annesine gaz yağını niçin başının üzerinden döktüğünü sorar:

Bu manzara bana tuhaf gelmişti... Bu kadın kim? Kandil dışında kullanmadığımız bu gaz yağını annem niçin onun başına dökmüştü? (s. 145)

Annesi, Temâm'ın bitlendiğini ve onu temizlemek için bu yöntemi kullandığını ona anlatır. O gün Temâm, çocuğun annesine onların evinde kalmak istediğini söyler. O gecedan sonra çocuk, annesinin pek çok kez Temâm'ın yatağını güneşe serdiğini görür ve bu durumu garipser:

Annemin birçok kez yatağı taşıdığını ve yatağı gün boyu güneşe serdiğini gördüğümde bu alışkanlık, birlikte annemin sert uyarılarına ve bazı zamanlarda dövmesine rağmen yatağa işemeye devam eden küçük kardeşimin yatağı dışında evimizde daha önce alışılmış değildi. (s. 146)

Çocuk ve annesi Temâm'ı evlerine dâhil olunca tanımaya başlarlar. Kendileri de herkes gibi onun hakkında pek bir bilgiye sahip değillerdir. Çocuk sadece Temâm'ın, annesiyle konuşurken eşinden bahsettiğini duymuştur. Eşi hakkında kötü sözler söyleyen Temâm evine çok sık uğramaz. Bunun yerine mahallelinin evlerinde yün yıkama, buğdaya gitme gibi ağır işlerde çalışır. Çocuğun annesine de bu işlerde yardımcı olur.

Bir gün Temâm, çocuğun annesinin yanına gözü ve dudağı şiş bir halde gelir. Elindeki torbayı eşiğe bırakarak çocuğun annesinin yanına mutfığa girer. Daha annesinin ne olduğunu sormasına fırsat vermeden ağlama krizine girer. Komşular Temâm'ın feryatlarını ve ağlamasını duyarak eve toplanırlar. Herkes çocuğun annesinden açıklama beklerken komşulardan yaşlı bir kadın, kendisi ile Temâm'ı yalnız bırakmalarını ister. Onu sakinleştirmeye çalışır. Temâm'ın feryatlarının, ağlamasının sebebi ilk eşinden olan kızının hastalığı ve sonrasında ölümüdür. Kadınlar bu duruma çok üzülür. Fakat Temâm'ın yaşadıkları bununla da sınırlı değildir. Kızının ölümünden sonra kocası, Temâm'ın üzüntüsünü anlamadığı gibi Temâm'ın bu duruma tepki göstermesi sonucu bunu bahane ederek başka biriyle evlenir ve Temâm'ı evden kovar. O günden sonra Temâm, evine uğramaz olur ve mahallelinin evlerinde kalır.

Fakat bir gün tuhaf bir olay olur. Temâm, haftada bir kez uğradığı evinden dışarı çıkarken eşiyle karşılaşır. Eşine öfkeyle bağırır ve küfreder. Temâm, eşini öldürmekle tehdit etmesine rağmen daha sonra bunu söylediğini inkâr eder. Eşi ise; kapının önünde bir süre sessiz bekledikten sonra Temâm'a bağırmaya başlar. Ev sahipleri gelene kadar bağrışmalar devam eder. Sonra sakince konuşmaya başlarlar. Eşi, evlendiği kadının evden gittiğini yemin edip, şeref sözü vermesinin ardından ancak ikisi arasında barış sağlanır. Bu süre içerisinde mahalleli de bu olaylara tanık olmuştur. Adamın sözü ile durumun tatlıya bağlanması mahalleli tarafından da sevinçle karşılanır. Ancak bu olay, tanık olan ve duyan herkesin zihninde kalır.

Bu olayın aslını daha sonra Temâm, çocuğun annesine anlatır. Gerçekte eşinin bu kadınla evlenmesinin sebebi kadının parasıdır. Kadın da adamı güçlü zannettiği için evlenmiştir. Kadın, adama para vermemiş, aksine hiçbir şeyi olmadığını iddia etmiştir. Kadın daha sonra kimseye haber vermeksizin ortadan kaybolur. Adam bir süre bekledikten sonra kadın dönmeyince Temâm'a dönmeye karar verir:

İşin aslı, Temâm'ın daha sonra anneme anlattığı gibi kocasının bu kadınla evlendikten sonra tepetaklak olduğu ve bunun büyük bir tuzak olduğudur. Temâm ikisinin arasındaydı. Kadının parasına tamah ederek evlenmişti fakat o paradan hiçbir şey görmedi. Kadın ise; güçlü bir adamla evlendiğini zannetti fakat tüm numaranın ortaya çıkması haftalar sürmedi. Çünkü ona vadettiği parayı vermedi, üstüne üstlük hiçbir şeyi olmadığını iddia etti. Kadın onun hakkında kötü sözler söyledi. Sonra herhangi bir şey söylemeksizin ve nereye gittiği bilinmeksizin kaçtı.

Günlerce bekledi ve kadın dönmedi. Adam, Temâm'a geri dönmeye karar verdi.
(s. 148)

Fakat bu saatten sonra ikisinde de büyük değişiklikler olmuştur. Temâm önceki gibi değildir. Artık her gün evine gitmeye gayret gösterir. Eşi ise; o seferden sonra mahalleye gelmez olur ve kimse onun hakkında bir şey duymaz. Önceden Temâm birden fazla kez eve uğradığında adamın darp izleri Temâm'ın yüzünde ve ellerinde olurken artık Temâm her gününü evde geçirmeye başlamışken bu izlere yenisi eklenmemiştir. Temâm, bu yaşadıklarından sonra özellikle de kızının ölümü üzerine korkuya kapılarak kefen parası biriktirmek için çabalar.

Çocuğun annesi, Temâm'ın biriktirdiği paraları, sırları yani her şeyini gömdüğü kuyu; sırdaşıdır. Temâm, ne kadar biriktirdiğini ve hayali bir rakam sayılan miktara ulaşmak için ne kadar daha biriktirmesi gerektiğine dair çocuğun annesine sorular sorar.

Temâm, kızının ölümünde kullanılan belediyenin kefeni ince ve çürük olduğu için onun bedenini tam örtmemiştir. Bu yüzden Temâm bu miktarı biriktirmek için çok çalışır. Çocuk bu olanlara bir anlam veremez ve annesine sorular sormaya başlar ve annesi de sorularını cevapsız bırakmaz:

- *Ey oğlum... Sen henüz çocuksun ve bu işleri idrak edemezsin. Temâm o günden dolayı korkusu artarak çalışır.*
- *Hangi gün anneciğim?*
- *Öldüğü gün.*
- *Öldüyse paraya ihtiyacı var mı?*
- *Ölüm ve hayat, ikisi de zor ve paraya ihtiyaç var!*
- *Nasıl anneciğim?*
(Artık sorularıma takati kalmadığını söyledi.)
- *Temâm'ın kızı ölünce, kızına bir kefen satın almak için parası yoktu. Bu yüzden belediye, kefenleme ve defini üstlendi. Kefen çürük, ince idi. Kızını örtmedi... Temâm, bu ölünün ölmesinden korkar. Bu yüzden kefenin ederini biriktirmeye çalışır. Şimdi niçin olduğunu anladın mı? (s. 150)*

Soğuk bir kış gününde ormana giderken çocuk ve annesi Temâm ile karşılaşır. Soğuktan buz kesilen Temâm, çocuğun annesinin omzunu öperek ve ağlayarak birden “vakti geldi” diyerek para ister. Annesi garipsemesine rağmen, Temâm onu iterek elindeki bıçağı yaklaştırarak acele etmesini ister. Temâm; kocasının öldüğünü ve kefen almak istediğini söyleyince çocuğun annesi gidip hızlıca bir para kesesi getirir.

Temâm mahalleye geri döndükten ve tek başına kaldıktan sonra mahallelinin evlerinde daha uzun vakit geçirmeye başlar. Ara sıra evine gider. Daha fazla sessizliğe gömülür. Bunun üzerine çocuğun annesi Temâm'ı telkin ve teskin etmek için tüm insanların ölümlü olduğunu ve ölenle ölmeyeceğini söyler. Temâm bir süre daha sessizliğe gömülür, ağlar. Daha sonra normal hayatına geri döner ve

kendisini işine adar. Ölmüş eşi ve kızı hakkında konuşmaz olur. Böylece Temâm'da bir rahatlama görülmeye başlanır.

Bir gün Temâm ortadan kaybolur. Mahalleli Temâm'ı aramaya başlar. Çocuğun annesi de içinde kötü bir hisle aramaya koyulur. Huzursuzdur. Kendi kendine şöyle konuşur: “*Bu bedbaht kadın mutlaka hasta olmuştur. Yoksa niye gelmesin?*” (s. 152). Çocuğu, Temâm'ın ilk kez ortadan kaybolmadığını, onu tanıdığını söylemesine rağmen annesi bu durumun diğerlerinden farklı olduğunu ve onu kaybettiğini söyler. Çocuğa, o soğuk kış gününde Temâm'ın kendisini uyandırmak için salladığını fısıldar. O günde bir tuhaflık sezen anne rüyasında da Temâm'ı bir gelin olarak görür. Bu rüyayı onun hasta ya da ölüyor olabileceği ihtimaline yorar. Mahallede Temâm'ı soruşturmaya başlarlar. Bunun üzerine Temâm'ın oturduğu mahalleye giderek onu aramaya koyulurlar. Bir saatten fazla arama ve soruşturmadan sonra mezarlığa yakın bir sokakta onu tanıyan bir kadın Temâm'ın üç gün önce öldüğünü söyler. Çocuğun annesi bu durumu teyit etmek ister. Bunun üzerine kadın, Temâm'ın eşinin de iki ay önce öldüğünü, kendisinin de üç gün önce öldüğünü tekrarlar. Hikâyede Temâm'ın nasıl öldüğü açık bir şekilde belirtilmemiştir. Yaşlı kadın, çocuğun annesine Temâm'ın ölümünü ayrıntılı verse de okuyucuya bu durum tam olarak verilmemiş ve okuyucunun zihninde tamamlanması istenmiştir:

- *Nasıl öldü?*
- *Kadın, mezara yakın basık bir odayı göstererek “o odada oturuyordu ve ...müş...*
- *Annem geri döndü, adımlayarak beni geçti. Dönmeye yöneldiğinde, yaşlı kadın hala bu olayın nasıl meydana geldiğini anlatıyordu.* (s. 154)

Temâm, kefen parasını tamamlamadan ölmüştür. Korktuğu başına gelmiş ve defnini belediye üstlenmiştir. Bunun üzerine tüm bunlara şahit olan çocuğun annesinin şu sözleri ile hikâyeye sonlandırılmıştır: “*Bu para nelere kâdir... Şuan Temâm'a artık hiçbir şey fayda vermez!*” (s. 155)

Özetle; “Ekfânu'l-Belediyye” (Belediyenin Kefenleri), adlı hikâyede olayların başkahramanla başlaması, hikâyenin seyrinin başkahramana göre değişmesi ve hikâyenin sonucunu başkahramanın belirlemesi ile okuyucunun olaylar dizisini daha kolay anlaması sağlanmıştır. Yazarın, olayların akışının yalın bir dille ifade etmesi,

olayların akışının tek bir merkezde toplaması ve başkahraman olarak özellikle kadını seçmesi onun toplumsal konularda kadın olgusunu anlatma ve anlaşılmasını sağlama çabasıdır. Yazarın bu hikâyesinde aile içi geçimsizlik, kadının çalışma hayatına katılımı, kadına şiddet, yoksulluk, evlenme, boşanma gibi sosyal, hukuki, ekonomik anlamda toplumu oluşturan yapı taşlarındaki çatlakların başkahraman Temâm üzerinden okuyucuya aktarılarak, sosyal hayat içindeki bozukluklara dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

3.3.3. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Yazarın “Ekfânu'l-Belediyye” (Belediyenin Kefenleri) adlı hikâyesinde, çoğulcu bakış açısı kullanılmıştır. Çünkü çoğulcu bakış açısına göre; en az iki veya daha fazla bakış açısının ve anlatıcısının aynı eserde kullanılması gerekmektedir. Bu hikâyede de gözlemci bakış açılı üçüncü tekil anlatıcı, hâkim bakış açılı üçüncü tekil anlatıcı ve kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcı tarzları kullanılmıştır. Böylece yazar hikâyesini ele alırken monotonluktan kurtarmıştır. Modern dönem yazarlarının tercih ettiği bu tarz ile hikâye sıkıcılıktan arındırılmıştır.

Gözlemci bakış açılı üçüncü tekil anlatıcı tarzı ile anlatıcı kurgusal dünyadaki olayları sadece gözlemler ve bunu tarafsızlık ilkesi gözeterek aktarır:

Biri, onunla bir diyalogu sürdürmeye ısrar ettiğinde susmaya başvururdu. Sonra bir taş gibi sessizleşir, kendisini gizleyene kadar sanki içine sınıışmak ister gibi büzüşürdü. Laf ağzından almak için ısrarın arttığı durumlarda şöyle diyerek öfkeden patlardı: (s. 143)

Temâm, tozlu, siyah elbisesine gözyaşları akana kadar ağladığı görünmemesi için oturuşunu çöker gibi yapar, başını yere indirir ve sessizleşir. Gözyaşlarının yeri, biraz koyulaşan sonra kaybolan küçük bir yara izi gibi olur. Çok ağır bir sessizlik çöker. Kimsenin bir kelime söylemesine fırsat vermez. Ağlaması bittiğinde, onunla konuşan kişiye sırtını döndü ve yüzünü yıkadı. (s. 144)

Hâkim bakış açılı üçüncü tekil anlatıcı tarzı ise; olaylara dâhil olmayarak kurgusal dünyadaki her şeyi görme ve bilme yetisine sahiptir ve üçüncü tekil şahıs “o” ağzıyla konuşur. Anlatıcı, yazarın dilini kullandığı için “yazar- anlatıcı” olarak da söylenir:

Hiç kimse onun ismini tam olarak bilmiyordu. Herkesin ona Temâm diye seslendiği doğru fakat o yokken, onun hakkında konuştuklarında ona pek çok isim veriyorlardı. Ona Temâm el- Herşe ya da el- Harsa deniyordu. Bazıları ise; onu çocuk katili olarak isimlendirirdi. Adının niçin farklı olduğuna ya da niçin bu isimleri aldığına gelince bu durum her şeyden önce onun sessizliğinden kaynaklanıyordu. Israrla biriyle konuşmayı kabul etmiyor dahası babasının veya ailesinin adı hakkında bir şey söylemeyi reddediyordu. Şöyle söylüyordu: (s. 143)

Kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcı tarzında ise; anlatıcının hikâyedeki olaylar ile ilgili bildiği bir insanın gördüğü ve duyduğu kadardır:

Bunu görünce anneme aptalca ne yaptığını sordum. Yüzünde kızgın bir ifade gördüm ve çok geçmeden dudağını ısırды. Susmamı ve karışmamamı istedi. O kadın başını biraz kaldırdığında, bana baktı. Çok hoşuma gitti. Çünkü Temâm'ın yüzünü keşfetmiştim. Farklı bir kadındı. Onu tasvir edene kadar kaybolmuştu. Bu yüzden onu tam olarak hatırlamıyorum.

Geceleyin, annem beni uzaklaşarak alıp götürdü. Fısıldayan alçak bir sesle bitleri öldürmek için en güzel ilacın gazyağı olduğunu ve Temâm'ın başının bu lanet yaratıklarla dolu olduğunu anlamamı sağladı. Konuşmadım ama bu durumu tuhaf buldum. Bu yaratıklar nereden geliyor ve niçin annem bunu yapıyor? Üstüne üstlük niçin Temâm bizim yanımızda uyuyor?

O gecedен sonra, pek çok günden sonra, Temâm'ı evimizde görmeye alıştım. Fakat başını yıkadığı çukurun üstüne eğilirken giydiği gri elbiseyi hiç görmedim. Annemin, kimsenin onun yatağına yaklaşmaması için uyardığını duydum. (s. 145)

3.3.4. Zaman

Yazar, içinde yaşadığı gerçek dünyayı model alarak eserinde kurguladığı dünyayı belli bir zaman koridoru içerisinde ele almıştır. Fakat bu hikâyede zaman, belli bir kronolojik sıra takip edilerek işlenmemiştir. Geri dönüş tekniği kullanılarak bir halden geçmiş zamana atıflar yapılmıştır:

O gün, gün batımında kısa bir süreliğine eve bir şeyler içmek için girmiştim ve oynamaya devam etmek için geri dönmüştüm. Gri elbiseli bir kadın gördüm. Çukura eğilmiş, annem elinde bir şişe gazyağı ile tepesinde duruyordu. (s. 145)

Bir gün mahalleli Temâm'ı aradı fakat annem onu daha çok aradı ve sanki kalbine lanetli bir his yayılmaya başladı... (s. 152)

Böylece karmaşık ve kısıtlı olarak verilen zaman, anımsama ve bilinç yoluyla genişletilmiştir:

Şu an cesaretlendiğimde ve gördüğüm o kadını hatırlamaya çalıştığımda, başındaki başörtüyü çıkarmış ve siyah elbisesini annemin ona vermiş olduğu gri bir elbise ile değiştirmişti. O kadar kısa bir süre oldu ki sanki o bir rüyaydı. Hatta kendime inanmakta tereddüt ettim. (s. 144)

Bu hikâyede başkahramana göre temellendirilmiş olan zaman, bireyin hikâyesini bir zaman dilimi içinde anlatmaktadır. Dolayısıyla yazar, hikâyesinde vak'a zamanını esas almıştır. Vak'a zamanı ile verilmek istenen mesaj, yazarın estetik anlayışıyla bütünleşerek yeniden düzenlenmiştir. Böylece vermek istediği mesajı gerçeklik zeminine oturtmuştur:

Soğuk bir kış gününde, sabahın erken saatlerinde ormana giriyorduk. Temâm'ı bizim eve doğru koşuyorken gördük. (s. 150)

Bir saat ya da daha fazla bu mahallede dolanmaya devam ettik. (s. 150)

Sonuç olarak yazarın “Esmâ'u Muste'âra” ve “el-Menkûd” hikâyelerinde olduğu gibi bu hikâyesinde de belirli bir zaman diliminden bahsetmek zordur. Hikâyedeki zaman unsurunun başkahraman ekseninde gelişen olaylara dayalı bir zaman olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle hikâyede “sabahın erken saatlerinde, soğuk bir kış gününde, akşam vakti, üç gün önce, iki ay önce, bir gün, o gün, o soğuk kış gününde, gün batımından bir saat sonra” gibi zaman bildiren ifadelerle sıklıkla rastlanmaktadır. Tüm bu ifadelerden olayın geçtiği zamanın gündelik bir zaman dilimini kapsadığı hatta yazarın içinde bulunduğu sosyal hayatın bir kesiti olduğu anlaşılmaktadır.

3.3.5. Mekân

Yazarın “Ekfânu'l-Belediyye” (Belediyenin Kefenleri) adlı hikâyesinde verilen mekân gerçeği yansıtmaktadır ve şahıs kadrosundaki kahramanların sosyal ve kültürel kimliği üzerine okuyucuya ipuçları verir. Bu hikâyenin olay örgüsünün başkahramana dayalı olması nedeniyle geniş bir mekân ve mekân tasviri yoktur. Bunun yerine, başkahramanla ilişkili onun fiziki görünümünün yanında sosyal, kültürel, ekonomik

durumuna ilişkin ipuçları verecek nitelikte tasvirler bulunmaktadır. Bu noktada hikâyede mekân unsuru işlenirken mekânın insan, konu, olay örgüsü ve zaman unsurları ile ilişkilendirilerek sosyal hayatta yaşanabilecek olaylar dizisi ve hikâyedeki kahramanların düşünce ve davranışlarının şekillenmesinde çevrenin, sosyal ve ekonomik durumun, ne kadar etkili olduğu vurgulanmıştır. Bu unsurlar çerçevesinde okuyucu, hikâyede başkahramanı daha iyi tanıma fırsatı bulmuştur. Bu yüzden hikâyede mekândan çok içerik daha ön plana çıkmaktadır.

Hikâyede olayın geçtiği mekânlar, başkahraman Temâm'ın ve sırdaşı olarak bilinen çocuğun annesinin evidir. Bu evlerin nitelikleri hakkında bilgi bulunmamaktadır. Mekân, konu ve insan ilişkisi çerçevesinde değerlendirildiğinde Temâm'ın, çocuğun annesinin evine geldiğinde ağlama krizine girmesi ve feryatlarının sonucu komşuların sesleri duyarak eve toplanması, Temâm'ı sakinleştirmesi okuyucuya yazarın yaşadığı toplumdaki sosyal ilişkiler anlamında bilgi vermektedir. Bunun dışında Temâm'ın kocası ile yaşadığı evinde bir kavgalarının sokağa taşması, mahallenin toplanması yine sosyal ve kültürel anlamda ipuçları taşımaktadır:

Gün batımından bir saat sonra küçük sessiz bir konvoy mahallenin caddelerini delip geçiyordu. Temâm'ın kocası ev sahibine şeref sözü verdikten sonra ancak evlendiği kadının artık evinde olmadığına dair babasının toprağı üzerine yemin edince bu bir sevinç ifadesi olarak karşılandı. Bu manzara o gün bunu bilen ve duyan insanların zihninde dalgalanan bir bayrak gibi kalmaya devam etti. (s. 148)

Yazar, verdiği örneklerde mekânın herhangi bir tasvirini yapmaksızın mekân–konu ve mekân–insan ilişkisini ön plana çıkarmak için hikâyeyi gerçekçi temellere dayandırarak içeriğe ağırlık vermiş dolayısıyla okuyucuya bu şekilde mesaj vermek istemiştir.

Bu hikâyede mekân üzerine yapılan tek ayrıntılı tasvir ise; yazarın içinde yaşadığı topluma ayna tutan unsurların açıkça anlatıldığı yerdir:

Onun oturduğu mahalleye gittik. Şekli ve sınırı belli olmayan fakir bir mahalleydi. Basık evlerin hüznünlü uzantıları, çamura batmış yollar, sonra ruhlarını göğüslerinden çıkarmamak için koruduklarından enerji harcamak istemeyen o insanlara bir çeşit koruma olan o soğuk sabahın sessizliği... (s. 153)

3.3.6. Kişiler

Yazarın “Ekfânu’l-Belediyye” (Belediyenin Kefenleri) adlı hikâyesi “insan” üzerine şekillenmiştir. Hikâye, bir bütün olarak değerlendirildiğinde şahıs kadrosu bakımından kalabalık olmadığı görülür. Olay örgüsü, başkahraman üzerinden işlenir ve ismi açıkça zikredilen, hakkında ayrıntılı bilgi verilen tek kişi Temâm’dır. Yazar, vermek istediği mesajı başkahraman üzerinden vermek istediği için diğer karakterler yüzeysel verilmiş hatta isimleri bile zikredilmemiştir.

Temâm

Hikâyenin başından sonuna kadar adını duyduğumuz hakkında bilgi sahibi olduğumuz tek karakter, başkahraman olan Temâm’dır. Temâm, hikâyenin başından itibaren statik tarzda okuyucuya tanıtılmıştır. Temâm, farklı lakaplarla anılan, ailesi ve babası hakkında da bilgi verilmeyen gizemli bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaten Temâm’ın kendisi de çevre tarafından tanınmak istememektedir:

Hiç kimse onun ismini tam olarak bilmiyordu. Herkesin ona Temâm diye seslendiği doğru fakat o yokken, onun hakkında konuştuklarında ona pek çok isim veriyorlardı. Ona Temâm el- Herşe ya da el- Harsa deniyordu. Bazıları ise; onu çocuk katili olarak isimlendiriyordu. Adının niçin farklı olduğuna ya da niçin bu isimleri aldığına gelince bu durum her şeyden önce onun sessizliğinden kaynaklanıyordu. Israrla biriyle konuşmayı kabul etmiyor dahası babasının veya ailesinin adı hakkında bir şey söylemeyi reddediyordu. (s. 143)

- Temâm olarak adlandırılmamı bilmeniz yeter. Tekrar sustu. Sonra sanki kendi kendine konuşur gibi yaparak ekler: Allah bana tamamını erdirmesin... Allah bu dünyaya geldiğim güne lanet etsin. (s. 143)

Hikâye boyunca Temâm’ın hiç olumlu özelliklerinden bahsedilmez. Aksine; öfkeli, yoksul, karamsar, içine kapanık, hep aynı kıyafetle dolaşan, yatağını ıslatan, bitli, kim olduğu bilinmeyen bir kadın olarak tasvir edilir:

Biri, onunla bir diyalogu sürdürmeye ısrar ettiğinde susmaya başvururdu. Sonra bir taş gibi sessizleşir, kendisini gizleyene kadar sanki içine kaçmak ister gibi büzüşürdü. Laf ağzından almak için ısrarın arttığı durumlarda şöyle diyerek öfkeden patlardı.

- *Ben hiçbir şeyim... Ne Temâm ne de hortlak. Beni bırakın ey insanlar. Bu dünyadan bana kalan kaç gün! Bundan sonra ne gören var ne duyan...*

- *Ölmek mi istiyorsun ey Temâm?*

- *Ölmek, bin kez daha iyidir bu hayattan.*

- *Sen şikâyet etmeyi seviyorsun... Hayatın çoğu kimseden daha güzel. Her gün evdesin. Yiyorsun, içiyorsun...*

- *Keşke konuşanlar hayatımın aynısını yaşasalar.*

Temâm, tozlu, siyah elbisesine gözyaşları akana kadar ağladığı görünmemesi için oturuşunu çöker gibi yapar, başını yere indirir ve sessizleşir. Gözyaşlarının yeri, biraz koyulaşan sonra kaybolan küçük bir yara izi gibi olur. Çok ağır bir sessizlik çöker. Kimsenin bir kelime söylemesine fırsat vermez. Ağlaması bittiğinde, onunla konuşan kişiye sırtını döndü ve yüzünü yıkadı.

Temâm'ın kaba siyah kıyafeti, kırmızı ve yeşile çalan siyah başörtüsü hüzünlü bir bayrak gibiydi. Asla değişmez ve kimse onu bundan başka kıyafetle görmedi. (s. 143 - 144)

Temâm'a karşı dışarıdan izlenim bu yönde tasvir edilmiştir. Daha fazlası ise; Temâm'ın eve girmesi ve hikâyede bulunan çocuğun anlatımıyla okuyucuya aktarılır. Kendi dünyasında yaşayan Temâm, yıpranmış görünümünün yanı sıra bitlerinin temizlendiği gün dışında aynı kıyafetle dolaşan biridir:

Fısıldayan alçak bir sesle bitleri öldürmek için en güzel ilacın gazyağı olduğunu ve Temâm'ın başının bu lanet yaratıklarla dolu olduğunu anlamamı sağladı. (s. 145)

Annemin birçok kez yatağı taşıdığını ve yatağı gün boyu güneşe serdiğini gördüğüm gibi bu alışkanlıkla birlikte annemin sert uyarılarına ve bazı zamanlarda dövmesine rağmen yatağa işlemeye devam eden küçük kardeşimin yatağı dışında evimizde alışılmış değildi. (s. 146)

Çocuk ve annesi, Temâm hakkında çok bilgi sahibi değildir fakat çocuk, Temâm'ın evlerinde uyumaya başladığından beri onunla ilgili bazı olaylara şahit olduğu için hakkında bilgi sahibi olmuştur. Sessizliğinin yanı sıra kocasından bahsederken

küfretmesi aslında onun özel yaşantısı hakkında olumsuzluklar olduğuna dair ipuçları vermektedir:

Bize göre Temâm kapalı, gizli bir dünyaydı. Onun bir eşi olduğunu biliyoruz fakat Temâm'ın birkaç kere eşi hakkında annemle konuştuğunu duydum. Sadece küfrediyordu.

Temâm haftada bir kez eve gidiyordu. Çünkü kendisinden başka hiçbir kimsenin yapmayacağı zor işleri yapmak için bir evden diğerine koşuşturuyordu. Annem de Temâm'a zor günlerde ihtiyaç duyuyordu; nitekim o, yün yıkama veya buğdaya gitme günlerine gitmeyi severdi. Annem, bu işlerin bazılarını Temâm gelinceye kadar erteler, Temâm da ona yardım ederdi. (s. 146)

Temâm hakkında asıl bilgi bir gün Temâm'ın, çocuğun annesinin evine gözü ve dudağı şişmiş bir halde gelerek ağlama krizi geçirmesi sonucu komşuların eve toplanmasıyla edinilmiştir:

O gün Temâm, alt dudağı ve gözleri şiş evimize geldi. Bozulmamış bir poşet taşıyordu. Onu, eşiğin yanına bıraktı. Annemin yanına mutfığa girdi. Annem ona soru sormadan ya da onunla konuşmadan önce şiddetli ağlama krizine girdiğini gördüm. Sadece evimizde değil, aksine civar evlerde de bir endişeye sebep oldu. Kısa bir süre evimiz kargaşa ve gürültüden arınır hale dönüştü. Çünkü komşular gelmişti, Temâm'ın etrafını açmışlardı. Onun üzerine eğilmeye başlamışlar, anneme ise sağanak yağmur gibi açıklamasını isteyerek yönelmişlerdi. Temâm ise; aralıksız feryatlarına ve gergin, şiddetli ağlamasına devam etmişti. Annem şaşırmış bir halde soruları yanıtladı ve korkarak, soruşturan bir bakış attı. Sanki yardım istiyor gibiydi. (s. 146)

Başkahraman Temâm'ın komşulardan yaşlı bir kadına ağlama sebebini anlatması ile onun hayat hikâyesi hakkında okuyucu daha fazla bilgi sahibi olmaktadır. Temâm ilk eşinden olan kızının ölümü üzerinden henüz bir hafta geçmeden eşinin başka bir kadınla evlenmesi ve Temâm'ı evden kovması başkahramanın trajik hikâyesidir:

Ondan sonra yaşlı bir kadın Temâm ile kendisini yalnız bırakmalarını önerdi. Kadınlar çıkınca yaşlı kadın, Temâm'dan yüzünü yıkamasını ve Allah'a sığınmasını istedi. Temâm'ın dışarı çıkmasıyla kadınlara, onun sakinliğinin kalmadığını haber vermesi çok uzun sürmedi. Bu durum endişeye mahal veren bir şey değildi. Sonra bu duruma daha fazla açıklama ekledi. Çünkü bir ay ağlamayı sürdüren durumun

kesildiğini söyledi. Netice; kızının hastalığı sonra da ölümüydü. Kadınlar üzüldükten ve hüznüledikten sonra yaşlı kadını hüzn sararak ekledi: Bunun üzerine bu durum çok sürmedi fakat kocası Temâm'ın ilk eşinden olan kızının vefatının üzerinden çok geçmeden (sadece bir hafta), Temâm kızına üzülrken, onun davranışını, duygularını incitici sayıp protesto edince, kocası bunu yüzüne vurarak onu evden kovmaya sebep gösterdi. (s. 147)

Temâm bu olayların etkisinde kalarak endişeli bir ruh haline bürünür. Kızının ölümünü de gördükten sonra kefen parası biriktirmek ister. Biriktirdiği paraları çocuğun annesine emanet eder fakat biriktirdiği miktarın ne kadar olduğunu bilmediği için çocuğun annesine her gün sorar. Buradan başkahramanın, hayatını kolaylıkla sürdürmek için temel eğitimini dahi almadığı anlaşılmaktadır. Çocuğun annesine güvendiği için onunla sırlarını paylaşır. Ayrıca buradan Temâm'ın hayattaki tek amacının kefen parası biriktirme isteği olduğu anlaşılmaktadır:

Annem, Temâm'ın her şeyini gömdüğü kuyuydu: Sırlarını, kazandığı azıcık parayı ona anlatır. Elindeki topladığı miktarı ona sorar ve bu paranın hayali bir rakama ulaşınca kadar çoğalmasını ister ve belirlediği bu rakamdan daha fazlasını istemezdi. Her gün anneme o miktara ulaşmak için ne kadara ihtiyaç olduğunu sorardı ve şöyle devam eder: Tek bir gün bir elimdeki kuruşu saklayamayan bir eşeğim ben... Ne kadar ağlarsam ağlayayım ve ne kadar istersem isteyeyim bana hiçbir şey vermeyin. (s. 149)

Soğuk bir kış gününde Temâm'ın kocasını kaybetmesi, öncesinde ise kızını kaybetmesi onu içine kapanık, insanlarla konuşmak istemeyen biri haline bürünmesine sebep olmuştur. Aslında Temâm'ın yaşama küskünlüğü, sessizliği, içine kapanıklığı, korkuları, öfkesi, çalışma hırısı en önemlisi gizemli oluşunun sebebi bunlardır. Kocasının ölümünden iki ay sonra da Temâm hayatını kaybetmiştir. Ölümü de yaşamı gibi gizemli olmuştur. Ölümü ile tek bilinen Temâm'ın ortadan bir süre kaybolduktan sonra kefen parasını biriktiremeden hayatını kaybetmesidir. Temâm, başkalarına benzemeyen, sadece kendisine özgü özellikleri ve değerleri ile belirginleşen özellikle de korkuları ile yaşayan ve korktuğu şekilde hayatını kaybeden bir asıl kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır.

Diğer Kişiler

Yazarın, hikâyesini ele alırken tek zincirli bir olay örgüsü çerçevesinde asıl kahramana dönük gelişen olaylarda, asıl kahramanın dış görünümünün yanı sıra her çatışmada sosyal, psikolojik açıdan daha iyi tahlilinin yapılmasına yönelik entrik yapıyı oluşturan bir karşı güç vardır. Bu karşı güç, hikâyede asıl kahramanın kocasıdır. Karşı güç, asıl kahramanı daha belirgin hale getirme görevi üstelenirken, kendisi o kadar sıradanlaşır ki; hikâyede “adam” olarak zikredilir. İyi bir eş vasıflarına sahip olmayan bu karşı güç, asıl kahraman Temâm’ın hayatını zorlaştıran, onu döven bir adamdır. Hatta başkahramanın kızının ölümü üzerine onun acısını paylaşmayan, üzüntüsünü paylaşmadığı gibi bu konuda halini anlatmasını bahane ederek onu evden kovan, üstüne üstlük Temâm’ı kovduktan sonra çıkarı için evlilik yapan bir adamdır.

Hikâyede asıl kahramanın olaylar ekseninde tavrını belirlemede etkili olan yönlendirici kahraman ise; çocuktur. Hikâyedeki olay örgüsünün seyrini belirlemede adeta bir gemi kaptanı gibi görev üstlenir. Özellikle sorular sorarak, geriye dönük anlatımlarla olay örgüsünün seyrini yönlendirir:

O gün, gün batımında içmek için kısa bir süreliğine eve girmiştim ve oynamaya devam etmek için geri dönüyordum. Gri elbiseli bir kadın gördüm. (s. 145)

Bu yaratıklar nereden geliyor ve niçin annem bunu yapıyor? Üstüne üstlük niçin Temâm bizim yanımızda uyuyor? (s. 145)

Asıl kahraman, yönlendirici kahraman ve karşı güç konumundaki kahramana görevlerini yerine getirmede yardımcı olan kahraman ise; çocuğun annesidir. Hikâyede yardımcı kahraman, Temâm’ın “her şeyini gömdüğü kuyu” olarak zikredilir. Temâm’ın sırdaşıdır. Başkahraman ona her şeyini anlatır. Kötü gününde ona hep destek olmuştur. Örneğin; kocasının ölümünün ardından onunla acısını paylaşmış, onu hayata geri döndürmüştür. Ona evini açmıştır. Bunun dışında ismi, yaşı, fiziki görünümü dâhil olmak üzere hakkında herhangi bir bilgi yoktur. Hikâyenin bitiminde “bu para nelere kâdir” ifadesiyle yazarın okuyucuya aktarmak istediği mesajı iletmesi bakımından “yazarın sözünü emanet ettiği kahraman” olarak da görev almaktadır.

Bu kahramanlar dışında hikâyede yer eden, hikâyedeki olayları, kahramanları, zamanı, mekânı daha gerçekçi bir sosyal atmosfere bürüten figüranlar vardır. Bu

hikâyedeki figüranlar; çocuğun annesinin komşuları ve Temâm'ı ararken sordukları birkaç mahalle sakinidir. Mahalle sakinlerinin yapılan tasvirlerle sosyal durumları ortaya konmuştur:

Onun oturduğu mahalleye gittik. Şekli ve sınırı belli olmayan fakir bir mahalleydi. Basık evlerin hüznünlü uzantıları, çamura batmış yollar... (s. 153)

Hikâyede karşı güç durumunda olan diğer unsurlar ise; yoksulluk ve hastalıktır. Çünkü asıl kahraman, kızının hastalığı ve ölümü üzerine yoksulluktan kaynaklı kefen alamamasından muzdariptir. Hikâyenin olay örgüsünün inşasında gerek duyulan çatışma, bahsedilen bu üç karşı güç sayesinde entrik yapıya kavuşmuştur.

3.3.7. Hikâyeye Dair Dikkat ve Eleştiriler

“Ekfânu'l-Belediyye” (Belediyenin Kefenleri) adlı hikâyede pek çok anlatım tarzı bulunmaktadır fakat bunlardan en çok öne çıkanı tahkiyedir. Yazarın bu yöntemine ağırlık vermesindeki neden; kurguladığı dünyada okuyucusuna vermek istediği mesajı anlatma gayretidir. Yazar, kurguladığı dünyayı daha gerçekçi kılmak için tasvirlerle de yer vermektedir. Bu tasvirler bazen başkahramanın resmedilmesi bazen de bir mekânın resmedilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin;

Soğuk bir kış gününde, sabahın erken saatlerinde ormana giriyorduk. Temâm'ı bizim eve doğru koşarken gördük. Yüzünü keskin bir mavilik almıştı, onu soğuk rüzgâr yakmıştı. Mavi kuru dudakları, kuru bir odun kesiği gibiydi. (s. 151)

Basık evlerin hüznünlü uzantıları, çamura batmış yollar... (s. 153)

Hikâyede kullanılan diğer bir teknik ise diyalogdur. Diyalog, hikâyede daha çok bir çatışmayı çözmek amacıyla kullanılmıştır. Günlük hayatta da bu konuşma biçimi sıklıkla kullanılır. İki kişi arasında geçen karşılıklı sesli bir şekilde konuşma biçimi olan dış diyaloglardan bir tanesi şu şekildedir:

- *Temâm? Hangi Temâm?*
- *Büyük olan kadın mı? İki ay önce eşi öldü.*
- *Büyük kadın? Eşi öldü? Kim oluyor?*
- *Adı Temâm... Geri kalan ismini bilmiyorum.*
- *Şekli nasıl? Bu mahallede pek çok Temâm var. Ne olarak isimlendiriliyor? Yoksa el- Herşe ya da el- Harsa mı? (s. 154)*

Bunun dışında kahramanın iç dünyasını okuyucuya sezdirme fırsatı bulduğu, kendi kendine ve sessizce konuştuğu iç diyalog tekniği mevcuttur:

Dönüş esnasında annem üzgündü. Gözlerinden yaşlar akmıştı. Belli belirsiz kelimelerle homurdandığını duymuştum. Sanki kendi kendine konuşuyordu:

- *Korktuğu tek şey oldu... Ölmekten korkuyordu. Kefen parasını bulamadı. Bu yüzden belediye defnini üstlendi... Korku içinde yaşıyordu... Çünkü belediyenin kefenleri ölüyü örtmeyen ince kumaştandı. (s. 154)*

Yazarın, bu hikâyesinde para ile ilgili duruma dikkat çekmek amacıyla bu konudaki kanaatini dile getirmek için “sözünü emanet ettiği kahraman” ile açıklama tekniği kullanarak mesajını okuyucuya iletmek istemiştir:

- *Bu para nelere kâdir... Şuan Temâm’a artık hiçbir şey fayda vermez! (s. 154)*

Kadının toplumdaki sosyal ve ekonomik yönden durumu hikâyede işlenen ana temadır. Hikâye boyunca verilen örneklerden yola çıkarak toplumda yaşanabilecek aile içi geçimsizlik, şiddet gibi konularda toplumun merakının yanı sıra ailevi sorunlara karşı duyarlı olduğu da anlaşılmaktadır. Hikâyedeki çatışmayı bitiren kahramanlar; yaşlı kadın ve ev sahibidir. Toplumda sözü geçen kişilerin yaş ve nüfuz bakımından belirli ağırlığı olan kişiler olduğu anlaşılmaktadır. Bunlara ek olarak; başkahraman Temâm’ın, kocası tarafından evden kovulduktan sonra komşularının ona gerek gündelik işlerde çalışmasına olanak sağlaması, gerekse evlerinde kalmasını kabul etmesi aslında yardıma muhtaç bir kadının toplum tarafından barınma ve geçimini sağlayacak düzeyde ekonomik özgürlüğünü elde etmesinde desteğinin olduğunu göstermektedir.

SONUÇ

Çok yönlü kişiliği ile ön plana çıkan Abdurrahman Munîf, edebî eserlerinin çeşitliliği ve derinliği ile diğerlerinden ayrılmaktadır. Nitekim 1989 yılında Sultan bin Ali Uveys Kültür Ödülü ve 1998 yılında Kâhire Yenilikçilik Ödülü ile onurlandırılmıştır. Arap milliyetçiliğini benimseyerek Arap toplumunun sosyal ve siyasi sorunlarına dikkat çeken yazar, siyasi alanda üstelendiği roller ile birlikte değerlendirildiğinde yazarlık kariyerinde de pek çok engellere maruz kalmıştır. Örneğin; vatandaşlıktan çıkarılmış ve bazı ülkelerde birkaç romanın basımı yasaklanmıştır.

Arap dünyasındaki gelişmelerin yanı sıra dünya siyasetini takip eden yazar, coğrafya gözetmeksizin dönemin liderlerine, yönetim şekline eserlerinde göndermeler yapmıştır. Bunun bir örneği de ele alınan hikâye seçkisinde “Esmâ’u Muste‘âra” (Takma Adlar) adlı hikâyede görülmektedir. Başkahramanın etrafında dönen olaylarda başkahramanın seyahat ettiği ülke olan Haskovo’da edindiği arkadaşları ile ettiği sohbetlerden Yunanistan’ın içinde bulunduğu durum, yönetim şekli, ekonomik, siyasi ve sosyal durumu hakkında okuyucu fikir edinmektedir. Hikâyede tercih edilen mekân isimleri ve o dönemin Yunanistan’ında öne çıkan liderlerden olduğu anlaşılan isimler reel isimler olmayıp, günümüze çağrışımlar yapan sembolik isimlerdir. Örneğin; hikâyede yer verilen “küçük Bulgar şehri Odiyye” ve “Haskovo” gibi mekânlar günümüzdeki “Odessa” ve “Moskava” şehirlerini çağrıştırmaktadır. Şahıs kadrosunda yer alan isimler yine aynı şekilde dönemin liderlerine gönderme yapar niteliktedir. Kahraman bakış açılı birincil tekil anlatıcı tekniği ile kaleme alınan bu hikâyede zaman unsuru üzerinde çok durulmamıştır. Zaman, “bir gece” ile sınırlandırılmış, olay örgüsü bu gece başlayıp ertesi günün sabahı ile sonlandırılmıştır. Hikâyenin günlük formatında kaleme alınması olay örgüsünün inandırıcılığını arttırmaktadır.

Yazar, “el-Menkûd” (Talihsiz) adlı hikâyesinde toplum içerisinde kabul görmeyen, tuhaf olarak nitelendirilebilecek erkek bir başkahraman, “Ekfânu’l-Belediyye” (Belediyenin Kefenleri) adlı hikâyesinde ise; kadın bir başkahraman seçmiştir. Her iki hikâyede olay örgüsü başkahramanlar üzerine şekillendirilmiş olup, şahıs kadrosu ve kapsam bakımından dardır. Yine her iki hikâyede de yer verilen mekân unsuru sıradan olup dikkat çekici nitekte ön planda değildir. Zaman ise; günlük hayatın

akışı içerisinde geçen rutindir. Yazarın bu hikâyelerinde Arap toplumunun sosyal yönünü ustalıkla işlediği görülmektedir.

Yazarın çalışmamızda yer verilen hikâyelerinde tahkiye, tasvir, diyalog, geriye dönüş, mektup gibi teknikler kullanarak hikâyelerini monotonluktan kurtardığı görülmektedir. Ayrıca hikâyelerinde sırasıyla kahraman bakış açılı, çoğulcu bakış açılı ve gözlemci bakış açılı anlatıyı tercih etmesi içerik ve kullanılan edebî tekniklerle birlikte değerlendirildiğinde yazarın kabiliyetini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, başta Arap dünyası olmak üzere yaşanan sosyal ve siyasi sorunlara değinmekten geri durmayan Munîf, belki de bu yönüyle edebiyat alanında adından çok söz ettirmeyi başarmıştır. Çok yönlülüğü, aldığı eğitimler, pek çok ülke tanınması onun edebî kişiliğini oluşturan önemli unsurlar olup, ortaya koyduğu edebî eserler bu sayede şekillenen düşünce dünyasının bir parçası olmuştur. Bu nedenle ele aldığımız bu çalışma yazar Abdurrahman Munîf'in ülkemizde de tanınması ve bu alanda yapılacak çalışmalara ışık tutacak olması açısından önemlidir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, İsmail, *Emel Dunkul (Hayatı, Edebi Kişiliği ve Şiiri)*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2022.
- Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yayınları, Ankara 1984.
- Charles E. May, *The Short Story: The Reality of Artifice*, London and New York, Routledge 2002.
- Çetişli, İsmail, *Metin Tahlillerine Giriş/2*, Akçağ Yayınları, Ankara 2016.
- Derrâc, Faysal, *Abdurrahmân Munîf ve Rivâyetu'l-İltizâm*, Merkezu Dirâseti'l-Vahdeti'l-'Arabiyye, Beyrut 2012.
- Duraydî, Muhammed Ruşdî Abdulcebbâr, *en-Nassu'l-Muvâzî fî A'mâli 'Abdurrahmân Munîf el-Edebiyye*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Necâh Üniversitesi Kulliyyetu'd-Dirâsâti'l-'Ulyâ, Filistin 2010.
- el-Yâfi, Nu'aym, *et-Tetavvuru'l-Fennî li Şekli'l-Kıssati'l-Kasîra fî'l- Edebi's-Şâmiyyi'l-Hadîs: Sûriyye, Lubnân, Urdun, Filistîn, Dimaşk, Menşûrâtu İttihâdî'l-Kuttâbi'l-'Arab*, 1982.
- Emekli, İlknur, *Abdurrahman Munîf: Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve en-Nihâyât Adlı Romanının İncelenmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2006.
- Erbay, Hatice, *Abdurrahman Munîf'in Sibâku'l-Mesâfâti't-Tavîle' Adlı Eserinin Roman Tekniği Açısından İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa 2015.
- Frank Myszor, *The Modern Short Story*, Cambridge University Press, New York 2001.
- Işık, Yasemen, *Modern Ürdün Edebiyatında Kısa Hikâye Türünün Doğuşu Ve Gelişimi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2017.
- Kaplan, Mehmet, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1979.
- Mekkî, et-Tâhir Ahmet, *el-Kıssatu'l-Kasîra: Dirâse ve Muhtarât*, Kâhire 1985.

Munîf, Abdurrahman, *Esmâ'u Muste'âra*, el-Muessesetu'l 'Arabiyye li-Dirâsât ve-n Neşr ve el- Merkezu's-Sekâfi'l-'Arabiyye li'n-Neşr ve't- Tevzi', Beyrut 2006.

Örik, N. Sıtkı, *Roman ve Hikâye*, Varlık Yayınları, İstanbul 1933.

Tural, Sadık Kemal, *Zamanından Elinden Tutmak*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1982.

Turgay, Nurettin *Arap Edebiyatında Kısa Hikâyecilik*, Tibyan Yayıncılık, Diyarbakır 2014.

Ürün, Ahmet Kâzım, “Abdulhamîd Cûde es-Sahhâr ve eş-Şâri‘u’l-Cedîd Adlı Romanı”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 10, Konya 2003, 339-348.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Ayşe CELLEK
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	
Y. Lisans Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	16.08.2023