

BEHRÂM-İ SÂDİKÎ’NİN ÖYKÜLERİNDE ÖLÜM KAVRAMI*

Emine Zeytunlu**

Öz

Behrâm-i Sâdikî, 19. yüzyılda başlayan ve 20. yüzyılda gelişimini sürdüren modern İran öykücülüğünde önemli bir şahsiyet olarak karşımıza çıkar. 1936 yılında İsfahan’a bağlı Necefabad’da dünyaya gelen Sâdikî henüz lise öğrencisiyken ‘Sahbâ Mikdârî’ takma adıyla şiirler yazar. 1955 yılında Tahran Üniversitesi Tıp Fakültesi’ne başlayan Sâdikî’nin öyküleri o yıldan itibaren dönemin ünlü edebiyat dergilerinde yayımlanır ve bu öyküler büyük beğeni toplar. Sanatsal yaratıcılık dönemi 1956-1972 yılları arasını kapsayan ve temelde bu on yılın yazarı olarak kabul edilen Sâdikî, bu kısa süreye rağmen kendisini İranlı öykücülerin ön saflarına yerleştiren eserlere imza atar. Bunlardan ilki 25 yaşındayken yazdığı ve onu üne kavuşturan “*Melekût*” (Ruhlar Âlemi) adlı romanıdır. Bazı eleştirmenler bu eseri uzun öykü (novella) kategorisine koyar. Diğer eseri 30 öyküden oluşan “*Siper ve Boş Mataralar*” adlı kitabıdır. Bu ikisinden başka yazarın dağınık halde şiirleri, tamamlanmamış öyküleri ve birkaç tane de piyesi bulunmaktadır. 1984 yılında henüz 48 yaşındayken hayata veda eden Sâdikî kısa yaşamı boyunca yazdığı öykülerle hem yaşadığı dönemde hem de kendinden sonra gelen yazarlar üzerinde sarsıcı ve derin etkiler bırakmıştır. Behrâm-i Sâdikî, yaşamdan ümidini kesmiş ve kendilerine tek sığınak olarak ölümü gören karakterler üzerinden ölüm kavramını öykülerinde ustalıkla işler. Yazınlarında bazen kara mizaha yaklaşan ironik anlatımıyla bazen tüm acısı ve gerçekliğiyle ölüm korkusunun üzerine gider. Kuruntu, kaçış, intihar, kimliksizleşme ve cinnet geçirme gibi temalarla anlatımını güçlendirir. Çalışmada, Sâdikî’nin anlatı süzgecinden geçen gerçeklik ile var olan gerçekliğin karşılaştırılması yapılarak, ölüm kavramını ele alışı incelenecektir.

107

* Bu çalışma “*Behrâm-i Sâdikî’nin Kısa Öykülerinin İçerik Açısından Tahlihi*” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Arş. Gör., Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü (Fars Dili ve Edebiyatı), e-posta: emnzeytunlu@gmail.com

Makale Gönderim Tarihi: 01.04.2019

Makale Kabul Tarihi : 21.05.2019

NÜSHA, 2019; (48): 107-136

Anahtar Kelimeler: Behrâm-i Sâdikî, *Melekût*, *Siper ve Boş Mataralar*, İran öykücülüğü, ölüm kavramı

Concept of Death in the Stories of Bahram Sadeghi

Abstract

Bahram Sadeghi appears as an important individual in the development process of modern Iran storytelling that started in 19th century and continued its development in the 20th century. Sadeghi who was born in Nejefabad, connected to Esfahan in 1936, had started to write poems with the nick name ‘Sahba Miqdari’ when he was yet a high school student. In 1955, Sadeghi starts Tehran University School of Medicine and his stories had started to be published in the famous literature magazines of the era since then and receive a great appreciation. Sadeghi whose creative period covers the years 1956-1972 and who is basically accepted as the writer of that decade, create unforgettable works that placed him at frontlines of Iran storytellers despite this short period. First one of those is the novel called “*Malakoot*” (The Invisible World) that he wrote when he was 25 years old and brought him his actual fame. Some place this work also in the category of novella. His other work is the story book “*Sangar o Qomqomaha-ye Khali*” (The Trench and The Empty Canteens) that consist of 30 stories. Other than these two, the author has dispersed poems, unfinished stories and several stage plays. Sadeghi who died in 1984 when he was just 48 years old, had left staggering and deep impacts on both the era he lived in and the authors who came after him with the stories he wrote in his short life. Bahram Sadeghi works on the concept of death skillfully over the characters who had abandoned all hope from life and see death as the only sanctuary in his stories. Sometimes with his ironic narration that leans towards black humor and sometimes with all its pain and reality he handles the fear of death. He consolidates his narration with themes like anxiety, escape, suicide, losing identity and amok. In this study how Sadeghi handles the concept of death with the genuine narrative reality he established on the visible reality shall be discussed.

Keywords: Bahram Sadeghi, *Malakoot*, *The Trench and The Empty Canteens*, Persian storytelling, concept of death

Structured Abstract

Bahram Sadeghi appears as an important individual in the development process of modern Iran storytelling that started in 19th century and continued its development in the 20th century. Sadeghi who was born in Nejedabad, connected to Esfahan in 1936, grows via being kneaded with literature due to the benefit of *Shahnameh* and *Masnavi* read frequently in his home starting from his childhood. He starts to write poems with the nick name Sahba Miqdari during his high school years. He wins the Tehran university school of medicine. The stories of Sadeghi who start Tehran University in 1955, start to be published in important literature magazines of the era and receive great appreciation. Also he participates in literary activities as members of some of these magazines. The foundations of the friendships that shall go on for long years with important names of Iranian literature like Golshiri, Modarresi, Huquqi, Saedi are laid in these years. While his medicinal education continues, he also performs his military service in Khuzestan region and after he graduates from school of medicine he starts to work as a physician in a clinic in Karaj region in Tehran.

Bahram Sadeghi's artistic creativity period covers the years 1956-1972 and he is basically accepted as the writer of that decade. He creates staggering and effective works that placed him at frontlines of Iran storytellers despite this short period. He left behind the novel named "*Malakoot*" and the story book named "*The Trench and The Empty Canteens*". Other than these, he has dispersed poems, unfinished stories and several stage plays. Sadeghi has reached his actual fame with his work called "*Malakoot*" he wrote when he was 25 years old. Some place this work also in the category of novella. The reputation of this work has reached out of Iran. It has been published in France under the title "*Le pays du Non-ù*" and also it was adapted to a movie in Iran.

Bahram Sadeghi successfully describes the despair, defeat, poverty and desperation of ordinary people, the highbrows without a cause, workers and officers who run amuck within the turmoil of life, delusional, drug addict people. While doing so, he does not pursue a concern for giving any political or social messages. The only message he tries to give in his stories is the vanity of life and that the only reality

is death. Sadeghi, while working on the concept of death in his stories, sometimes takes on an ironic attitude that leans towards black humor and sometimes presents a narration reflecting all the pain and reality of death. The only sanctuary for the characters in his stories is death and they cannot find any way out. Yet sometimes death is a rebirth for them. Also he consolidates his narration with themes like anxiety, escape, suicide, losing identity and amok. Even though he writes stories that take on gloomy subjects that seem to be hard to read, the language he uses do not tire the reader and it is clear and understandable. He uses the method of stream of consciousness and symbolic narration masterfully. Most of the time he embeds himself into the mind of the character in the story and becomes one with him/her. On the other hand, it is apparent that he is influenced by the surrealism of Sadeq Hedayat, founder of the modern Iranian storytelling. It is possible to see the influence of Sadeq Hedayat in his work called “*Malakoot*” as well as in his stories.

In our study, over the stories we have translated and examined, we tried to present the way Sadeghi handles the concept of death with the passages we have quoted from the stories and we saw that Sadeghi have narrated the concept of that in a genuine narrative reality he created over the visible reality. He used language in such a skillful way that he rendered his stories seemed to be hard to read and where he handled gloomy subjects, readable and understandable. In the fictional worlds he designed in his stories, he gives place to characters so intriguing that it is not possible to see them in any other story. The reader faces, in his narrative mirror, the fact that death is the inevitable end.

Giriş

Behrâm-i Sâdıkî'nin Yaşam Öyküsü

Behrâm-i Sâdıkî, 18 Dey 1315/8 Ocak 1936'da İsfahan'a bağlı Necefâbâd'da dünyaya gelir. Sâdıkî'nin edebiyata olan düşkünlüğü daha çocuk yaşlardayken başlar. İlk tanıştığı eser Firdevsî'nin *Şahnâme*'sidir. Ona edebiyatı sevdiren ve bir bakıma ilk hocası olan kişi annesi Cihan Sultan'dır. Çok güzel bir sese sahip olduğu söylenen anne Cihan Sultan evde sıklıkla Mevlana'nın *Mesnevi*'sini okur. Sâdıkî de ilkokul çağlarındayken annesine bu okumalarında eşlik eder. Ablası İran Sâdıkî, anılarında, kardeşinin çocukken yaşatlarını evlerinin bahçesinde toplayıp çeşitli tiyatro oyunları oynadığından bahseder. Bu

şekilde edebiyatla iç içe büyüyen Behrâm-i Sâdıkî, ilkokul ve ortaokulu başarı ile tamamladıktan sonra 1329/1950 yılında ailesiyle birlikte Necefâbâd'dan İsfahan'a taşınır ve İsfahan Edebiyat Lisesi'ne kaydolur. Bu durum Sâdıkî için hayatının dönüm noktalarından biri olur. İleride İran'ın tanınmış şair ve edebiyat eleştirmenlerinden biri olacak olan Muhammed Hukûkî (1937-2009) ile bu lisede tanışan Sâdıkî uzun yıllar sürecek olan ve onu edebî faaliyetlere daha da yakınlaştıran bir dostluğun temelini atar. Hukukî ile birlikte lisenin edebiyat kulübünde faaliyetler gösterir. O yıllarda Sahbâ Mikdârî takma ismiyle şiirler yazar ve bu şiirler bazı dergilerde yayımlanır. İyi derecede klasik Fars edebiyatı bilgisine sahip olsa da şiirlerinin çoğunda serbest anlatım tekniğine bağlı kalır. Bazı edebiyat eleştirmenleri, Sâdıkî'nin serbest ölçüde yazdığı şiirlerini, yeni şiirin temsilcisi Nîmâ Yûşic'in (1896-1960) şiirlerinden ayırt etmenin güçlüğüne dikkat çekerler.

Sâdıkî 1334/1955 yılında İsfahan ve Tahran üniversitelerinin tıp fakültelerinin ikisini birden kazanır. Fakat ailesiyle aldığı ortak karar sonucu Tahran Üniversitesi'ni tercih eder. Bu nedenle 1955 yılında Tahran'a taşınır. Tıp fakültesine başlaması onun edebiyata olan ilgisini hiç azaltmaz. Arkadaşlarının anlattığına göre onun Tahran'da yaşadığı kiralık evde yaptığı ilk iş, Sâdık Hidâyet'in bir posterini odasının duvarına asmak olur. Onun bu davranışı, tek romanı olan *Melekût* adlı eserini *Kör Baykuş*'tan etkilenecek yazdığı fikrini destekler niteliktedir. Sâdıkî tıp fakültesinde genç bir öğrenciyken ilk öykülerini yazmaya başlar ve bu öyküler *Cong-i Felâk-i Eflâk*, *Sohen*, *Firdevsî*, *Cihân-i Nov*, *Keyhân-i Hefte*, gibi zamanın ünlü edebiyat dergilerinde okuyucu ile buluşur. Sâdıkî 1958 yılında *Sedef* dergisinin yayın kuruluna üye olur. Sık sık İsfahan gezilerinde bulunan Sâdıkî, şair Hamid Musaddık ve çevresindeki aynı görüşten aydınlar tarafından İsfahan'da kurulan *Encümen-i Edeb-i Sa'ib*'e katılır. Bunun dışında 1965 yılında Hûşeng-i Golşîrî (1937-2000), Abu'l-Hassan-ı Necefî (1933) ve Muhammed Hukûkî (1937-2009) gibi bir grup genç yazar ve şair tarafından kurulmuş olan *Cong-i İsfahan* isimli edebiyat dergisine de yazılar yazar. Bu topluluğun üyeleri arasında Sâdıkî gibi birçok tıp öğrencisi de vardır.

Tıp fakültesi yıllarında edebiyat faaliyetlerini yoğun bir şekilde sürdüren Sâdıkî aynı zamanda 1345/1966 yılında Huzistan bölgesinde askerlik görevini yerine getirir. 1968 yılında Tahran'a döner ve Kerec

bölgesinde bir klinikte çalışmaya başlar. Bir yandan da tıp eğitimine devam eder ve 1974 yılında tıp doktorluğu diplomasını alır. Sâdıkî 1355/1976 yılının İsfend ayında, Tahran Üniversitesi'nde hemşirelik bölümü öğrencisi olan Jîlâ Pîrmoradî ile evlenir ve bu evliliğinden iki kız çocuğu dünyaya gelir. Sâdıkî ilk kızı dünyaya geldiğinde onun için *To Âmedî* (Sen Geldin) adlı şiirini yazar.

Sâdıkî, İran-İrak savaşı yıllarında hizmet için Dezful bölgesine gönderilir. 1982-1983 yıllarını burada hizmet ederek geçirir. Bu yıllar dışındaki geriye kalan tüm hayatını Tahran'da sürdürür. Sâdıkî 12 Âzer 1363/2 Aralık 1984 akşamı, Tahran'daki evinde geçirdiği bir kalp krizi sonucu henüz 48 yaşında iken hayata veda eder. Ölüm sebebi olarak, onu son yıllarda yazmaktan alıkoyan bir takım ilaç bağımlılıklarının kalbinde yarattığı hasar gösterilir (Âslânî, 2005, s. 19-149).

1.Behrâm-i Sâdıkî'nin Eserleri ve Edebî Kişiliği

Behrâm-i Sâdıkî'den geriye tek romanı olan *Melekût* (Ruhlar Âlemi) ve muhtelif zamanlarda edebiyat dergilerinde yayımlanan öykülerinin bir araya toplanıp basılması ile oluşan *Senger ve Kumkumehâ-yi Hâlî* (Siper ve Boş Mataralar) adlı öykü kitabı kalmıştır. Behrâm-i Sâdıkî asıl ününe 25 yaşındayken yazdığı *Melekût* adlı romanı ile kavuşur. Bu eserin uzun öykü kategorisinde (novella) olduğunu düşünenler de vardır. *Melekût*, *Keyhân-i Hefte* dergisinin 3 Dey 1340/1960 Pazar günü çıkan 12.sayısında yayımlanmıştır. Uzun bir aradan sonra müstakil olarak da basılmaya başlanan *Melekût*'un ünü İran sınırlarını aşar. Eser, Fransa'da Oube Yayınevi tarafından *Le pays du Non-ù* adıyla basılır ve büyük beğeni toplar (Zîhak, 2009, s.95). Hüsrev Herîtaş adlı İranlı bir yönetmen, 1976 yılında ulusal sinema derneğinin de desteğini alarak, *Melekût* romanından yaptığı kurguyu sinema filmine taşır. Sâdıkî'nin yakın arkadaşı olan yazar Hûşeng-i Golşîrî de *Melekût*'un, *Kör Baykuş* ile birlikte Fars edebiyatının en kalıcı romanlarından birisi olduğunu vurgular (Âslânî, 2005, s.55).

Yazarın tek öykü kitabı *Siper ve Boş Mataralar* 1349/1970 yılında Ketâb-i Zaman Yayınevi tarafından basılmıştır. Kitapta otuz adet öykü bulunmaktadır. Yazar bu kitabında bulunan iki ayrı öyküsü ile Fûrûg-i Ferruhzâd edebiyat ödülüne layık görülmüştür. Ayrıca Sâdıkî'nin basılmamış *Sefer Be Âbhâ* adlı bir öyküsü ve *Cadde-yi Rengbâhte* adlı bir piyes metni bulunmaktadır. Bunun dışında rahatsızlığı sebebiyle yazmaktan uzak kaldığı dönemlerde başladığı fakat tamamlayamadığı

öyküleri ve çoğu serbest ölçü ile yazılmış şiirleri de bulunmaktadır. Bu şiirlerinden en ünlüsü, Pablo Neruda'nın *Uyansın Oduncu* adlı şiirine pastiş yöntemi uygulayarak yazdığı *Heyzomşiken Bidâr Şod* (Oduncu Uyandı) adlı şiiridir (Âslânî, 2005, s.123-128).

Sâdıkî'nin eserlerinde edebî akımlardan sürrealizmin etkisi görülür. Sürrealizm saf bir ruh otomatizmiyle insan bilinçaltının karanlık ve karmaşık sınırlarını sanatın yegâne konusu yapar (Çetişli, 2012, s.149). Sâdıkî de öykülerindeki karakterlerin bilinçaltını ziyaret eder. Amacı psikanalitik bakış açısıyla, onların bilinçaltında yatan sınırlarını gün yüzüne çıkarıp ancak o zaman gerçek anlamda birer insan olabileceklerini göstermektir. Sâdıkî'nin üslubu kendi içinde bir mücadele ruhu saklar. Onun öyküleri, sürrealist öyküye yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu yeni türde Sâdıkî'nin dünya görüşü, öykülerinde işlediği insanî ilişkilerin barındırdığı çelişkileri ölçüp biçerek şekillenir (Sepânlû, 1987, s.115). Sâdıkî'nin öykülerinde ilk göze çarpan acı ve kara bir mizahtır. Onun üslubu kimi zaman Rus yazar Anton Çehov'un dostâne sıcaklığına, kimi zaman Fransız yazar Guy de Maupassant'ın hicvine yaklaşır; ancak üslubu en çok da İtalyan yazar Pirandello'nun kara mizahına benzer (Yâhakkî, 2006, s.273). Sâdıkî'nin öykülerinde tanıştığımız tipleri başka öykücülerin eserlerinde onun ele aldığı üslupla görmemize çok fazla imkân yoktur. Yenilgiye uğramış aydınlar, boş vermişliği yaşayan öğrenciler, zihinsel felakete uğramış işçi ve memurlar, umudunu yitirmiş çaresiz kimseler, bazı zararlı maddelerin bağımlısı olmuş kadın ve erkekler onun öykülerinde karşımıza çıkan tiplerdir (Hukûkî, 1998, s.193-194). Sâdıkî özellikle 'çaresizlik' motifini öykülerinin içine öyle bir dokumuştur ki bir zaman sonra her şey bir muammaya dönüşür. Bu muamma, yazarın çok konuşan geveze adamlar gibi kurduğu uzun cümleler ile başka bir boyuta taşınır (Sepânlû, s.115). Ama bu uzun cümleler de yersiz değildir. Hepsi öykülerdeki karakterlerin bilinçaltından gün yüzüne çıkanlardır. İnce ince örülen bu çaresizlik içinde boğulan insanların psikolojileri alt üst olmuştur. Hepsi yaşamın kıyısında beklemekte ve bu karakterlerin çoğu çaresizliğin tek ilacının ölüm olduğunu düşünmektedir. Okur da bazen bu çaresizliğe ortak olur.

Sâdıkî'nin öykülerinin bir başka dikkat çeken yönü de yazarın tam bir usta olduğu ironik anlatımdır. Onun ironisi bazen felsefî boyutlara taşınır. Okur anlatılan olayda bir karşıtlık bekler ama bulamaz; ortaya

çok daha farklı mesajlar çıkar. Aslında yazar hiçbir öyküsünde açık açık bir mesaj vermez. Bunu ustaca anlatımıyla okurun zihnine sokar ve onun dilinden dökülmesini bekler. Onun ironisi acı ve karamsardır. Fakat hiçbir şeyi olumsuz kılmaz. Anlatmak istediğini okura fark ettirir. Kullandığı sade ve anlaşılır dile rağmen onun ironisini zorlaştıran şey öykülerinin içeriğidir. Bu zor anlaşılma da yazarın birkaç öyküsünü okuyup özümseyinceye kadar sürer. Sonrasında ise okurun işi kolaylaşır. Bir bakıma yazar klasik edebiyatta mazmunla şiir yazar gibidir. Okuyup aşına oldukça öykülerinin kodları da birer birer çözülmeye başlar.

Öykülerindeki karakterlerin neredeyse tamamı ilaç bağımlısıdır. İlaçlar olmadan uyuyamazlar. Uydukları zamanda zaten her şey iyice birbirine karışır. Çoğu öyküsünde anlatıcı konumunda olan yazar birden öyküye dâhil olur ya da karakterlerin rüyasına girer ve onlarla sohbet eder. Anlatımının bu şekilde seyrettiği öyküler, kurmaca ve fantastik türde eserlere imza atan İtalyan yazar Italo Calvino'nun öykülerini akla getirir. Ayrıca Sâdikî anlatımında Virginia Woolf'un eserlerinde görüldüğü gibi, iç söyleşme ve bilinç akımı tekniklerine de sıkça yer verir.

Onun öykülerinde tesiri göz ardı edilemeyecek bir başka sürrealizm izi de 'çocukluğa dönüş' ya da 'çocukluğa özlem' temasıdır. Çünkü çocukluk çağları genellikle mutlu olunan sorunsuz yaşlardır. Onun öykülerinde büyüdükçe sıkıntılar altında ezilen vehimli insanların çocukluğunu özlemesi okura hiç de garip gelmemektedir. Yazar bu duyguyu çoğu kez hissettirir ama bazı öykülerinde iyice gün yüzüne çıkar. Kimi zaman kendi de öyküdeki karakterlerin gömleğini giyip üst kurmaca biçiminde olaya dâhil olur ve varlığını hissettirir. Bunlar dışında birkaç öyküsünde polisîyenin, mitolojik öğelerin, fabl türünün ve halk efsanelerinin de etkin olduğunu söylemek mümkündür.

Sâdikî'nin öykücülük ile ilgili düşünceleri, onun üslubunu ve öykü yazma amacını yansıtır niteliktedir:

“Öncelikle öykü yazmalı, halis öykü yaratmalı, her şekilde ve her türde... Önemli olan sadece doğruyu söylemektir.”
(Âbidîni, 2002, s.234)

“Yazar tam bir meraklılıkla, toplumun içinde sıradan insanların göremeyecekleri meseleleri araştırmalıdır.”
(Âbidîni, 2002, s.237)

2. Behrâm-i Sâdıkî'nin Öykülerinde Ölüm Kavramı

Sâdıkî'nin öykücülüğe başladığı yıllar, tarihe '28 Mordad Olayları' olarak geçen 1953 tarihli 'Ajax Operasyonu'na rastlar. İran petrolünün millileştirilmesinin sembol ismi haline gelen başbakan Muhammed Musaddık'ın (1882-1967) azledilmesiyle sonuçlanan bu operasyon ve onu takip eden yıllarda ortaya çıkan ekonomik buhran İran toplumunda maddi ve manevi sıkıntılara sebep olmuş ve edebî çevreler de bu durumdan oldukça etkilenmiştir. Bunun dışında Sâdıkî'nin lise yıllarında yakın arkadaşı Menuçehr Fatihî'nin intihar ederek yaşamına son vermesi onu çok derinden etkiler. Sonrasında ise Sâdıkî çok sevdiği anne ve babasını birbirine çok yakın aralıklarla kaybedince içine düştüğü bunalım iyice artar. İran-Irak Savaşı yıllarında bizzat savaş cephesinde doktor olarak görevlendirilip savaşın yıkıcılığına ve acılarına şahit olur. Yakın arkadaşlarının anılarında bahsettiği üzere Sâdıkî ömrünün son zamanlarında ruhsal acılarını dindirmek adına bazı ilaçlar kullanmaya başlar ve her ne kadar şifa bulmaya çalışsa da sürekli, kendisini ölüme çok yakın hissettiğini dile getirir. Onun içinde bulunduğu bu ruh halini, öykülerinde ölüm kavramını sıklıkla işleminin en büyük nedeni olarak değerlendirmek mümkündür.

Senger ve Kumkumehâ-yi Hâlî (Siper ve Boş Mataralar, Sohen Dergisi, 1958)

Behrâm-i Sâdıkî'nin öykü kitabına ismini veren bu eser, Kembûciye adında bir memurun öyküsüdür. Kembûciye Bey, şeker fabrikasında çalışmaktadır. Bu işyeri tercihi, ironik anlatım ustası olan yazar tarafından bilinçli olarak seçilmiştir. Çünkü Kembûciye Bey'in hayatı çalıştığı işyerinin aksine acılarla doludur. Tam bir felakete uğramış durumdadır.

Öykü üç bölümden oluşur. Her bölümde bir kimlik kartı bilgisi verilir daha sonra bu kart kime aitse onun bir gününden ya da bir gecesinden bahsedilir. Bu kimlikler okura sanki bir sis perdesinin arkasındaymış gibi görünür. Okur, yazarın anlattığı kadarını anlar. Yazar bu öyküde anlatıcı konumunu daha da ileriye götürür. Önce Kembûciye Bey'in zihnine yerleşir. Sonrasında karşısında biri varmışçasına Kembûciye Bey'i kendi kendine konuşur halde buluruz. Bu bir rüya görme hali değildir. Soruyu soran da cevap veren de hatta dönüp kesin yargılar çıkaran da yine Kembûciye Bey'in kendisidir.

Sonra yazar birden öyküye dâhil olur ve Kembûciye Bey ile sohbet eder.

İlk kimlik kartı Kembûciye Bey'e aittir. Fakat kimlikte yazarın onun zihni kadar karmaşıktır. Kimlikte evliliği ile ilgili bir şey yazmaz fakat sonraki bölümlerde sır perdesini iyice aralayan yazar onun Sekine adında bir karısının olduğunu hatta Erestû ve Eşkebûs adında ikiz çocukları olduğunu haber verir. Okur ikinci ve üçüncü bölümlerdeki kimlik kartlarının onlara ait olduğunu anlar. Burada bir de okuru üzücü bir haber bekler. Kembûciye Bey'in ikiz oğullarından en çok sevdiği Eşkebûs daha emzirme çağındayken vefat etmiştir. Onu bu hastalıklı ve felakete uğramış ruh haline çok sevdiği oğlu Eşkebûs'un ölümü sokmuştur. Öykünün bir bölümünde Kembûciye Bey, rüyasında bir evin bütün kapılarından binlerce güzel erkek çocuğunun çıktığını görür. Yazar burada okuru, bu çocukların daha emzirme çağındayken hayatını kaybeden Eşkebûs'un büyümüş halleri olduğunu düşünmeye sevkeder.

Karısı Sekine'nin anlatıldığı ikinci bölümde, Sekine genç bir kızken kesinlikle ve kesinlikle evlenmeyi ve çocuk sahibi olmayı istemediğini söyler. Hatta sırf bu düşünceleri kafasından atamadığı için uykusuzluk çekmekte ve uyku ilaçları ile uyumaktadır. Sürekli yurtdışında okumak istediğini söyler ve bu isteğinin karşısında tek engel olarak da üvey babasını görür. Öykü boyunca Sekine ile Kembûciye Bey'in nasıl evlendiği bir türlü anlaşılmaz. Ama aşağıda öyküden alıntılanan cümleler okunduğunda Kembûciye Bey'i bunalıma sürükleyen ikinci bir nedenin de bu istenmeyen evlilik olduğu düşünülür:

Sahi ben son zamanlarda ne düşünüyordum... Evet komedi ile trajedinin farkını... Doğru trajedi bir insanın acı çekmesidir. O insan da âşık olmuş varsayalım... Komedi ise kızın ailesinin, görücülüğe gelmiş bu âşık adama kızlarını vermemeleridir. (Sâdıkkî, 2015, s. 91)¹

Kembûciye Bey genellikle yatağından dışarı çıkmaz hatta yemeğini bile yatağında yer. Yatağında olduğu çoğu zamanda bunalımlı hallerinden ve vehimlerinden kurtulduğu zamanı hayal eder. Fakat bu hayaller öylesine bayağı bir durumdadır ki hayallerinin başköşesinde bile bağımlısı olduğu tütün çubukları vardır. Sarhoşluktan vazgeçmemeye niyetlidir.

Kembûciye Bey'in öykünün sonlarına doğru kurduğu bir cümle hem onun içler acısı halini anlatmakta hem de bize öyküye seçilen bu isme yüklenmiş simgesel değeri göstermektedir:

Tüm bu süre içinde Kembûciye Bey sessizdi ve onun beyninde neler dönüp duruyor belli değildi. Sonunda sıcak bir öğleden sonra, değerli oğlu Eşkebûs'un ölümü hakkında düşünmeye fırsat buldu ve son olarak o günün gece yarısında şu sonuca ulaştı: "Benim sevgili oğlumu çeşitli sebepler yokluk diyarına gönderdi. O bir dakika dinlenmiyordu. O kısa ömrünün tüm saat ve dakikalarında gayret etmeye ve ter dökmeye mecburdu. O ölmedi aksine intihar etti. Ben yıllardır çürümüş birkaç matara ile sürekli o köşeden bu köşeye kaçarken, o yaşam siperini boşalttı. (s. 98)

Hayat Kembûciye Bey'e bir savaş gibi zor gelmektedir. Elindeki çürümüş mataralar aslında onun yaşama dair kaybettiği sevinç ve umutlarıdır. Elindeki boş mataralarla kendisine sığınacak bir siper aramaktadır. Onun için en iyi sığınaksa ölüm olacaktır.

***Bâ Kemâl-i Te'essüf* (Tam Bir Üzüntü İle, Sedef Dergisi, 1958)**

Tam Bir Üzüntü İle adlı öykü, yazarın karakterlerini gülünç duruma soktuğu öykülerindendir. Bu öykünün merkezi kişisi Mustakîm Bey'dir. Hem onun kişiliği hem öyküdeki olayların anlatılış tarzı tam bir kara mizah örneğidir.

Mustakîm Bey yalnız yaşayan bekâr bir memurdur. Onun ruh hali ve dünyası, *Senger ve Kumkumehâ-yi Hâlî* adlı öyküde tanıştığımız Kembûciye Bey'den daha karanlık ve bunalımlıdır.

Mustakîm Bey'in evindeyken tek uğraşı, gazetelerdeki başsağlığı ve ölüm ilanlarını kesip biriktirmektedir. Bu işe tam bir koleksiyoncu edasıyla yaklaşır. Bu ilanları biriktirmekten midir yoksa başka sebepleri de var mıdır bilinmez ama Mustakîm Bey yalnız başına kaldığı zamanlarda kendi ölümünü düşünür. Acaba kendi öldükten sonra bu dünya nasıl bir yer olacaktır diye düşünmekten kurtulamaz. Düşünür, düşünür fakat sonra ölümünün hiçbir şeyi değiştirmeyeceğine karar verir. Onun olağanüstü hayalleri vardır fakat bu hayaller hayatın gerçekleriyle karşı karşıya gelince, Mustakîm Bey kendi hayallerinin

yıkıntılarının altında ezilir. Okuru da kendi ile birlikte şu sorunun cevabını aramaya sürükler. Gerçek olan şu anda yaşadığı hayat mıdır yoksa zamanla ona azap vermeye başlayan hayalleri midir?

Mustakîm Bey yine bir gece hayallerinin esiri olur. Rüyasında evlendiğini, çocukları olduğunu hatta karısını boşayıp başka biriyle evlendiğini görür. Sabah kalktığında daha bu rüyanın etkisinden kurtulamamıştır ki yeni bir başsağlığı ve ölüm ilanı kesmek için açtığı gazetede kendi ölüm ilanını görür. Ne yapacağını bilemez. Şimdiye kadar hep kendi ölümünü düşünmüştür ama bu yine de sürpriz olur. Mustakîm Bey ve onunki gibi bir ruh hali içerisinde olan insanlar aslında bu karmaşık dünyada gerçekten diri olanlardır diğerleri ise yaşadıkları halde ölüdürler. Âbidînî bu konuda şu yorumu yapar: *“Bu aslında sahte dirilerin ölüğünün bir istiâresidir.”* (Âbidînî, 2002, s.238) Âbidînî'nin de dediği gibi insanların diri olduklarını iddia ettikleri bu azap dolu dünyada, Mustakîm Bey de kendi diriliğini kanıtlama çabasına girişir. Yorgunluktan baygın düşer. Öykünün sonunda gerçek ortaya çıkar. Mustakîm Bey'in kendi ölüm ilanını okuduğu gazete aslında bir basım hatası yapmıştır. İşte bu komik maceranın bütün sebebi budur. Gazete “Musta'in” kelimesini yanlışlıkla “Mustakîm” şeklinde yazmıştır. Hatasını öğrenen gazeteci şöyle der:

“Gazeteye haber gönderin de sağ olduğunu yazsınlar.” (s. 117)

Fakat Mustakîm Bey'in doktoru ilginç bir cevap verir:

“Evet ama yine de Mustakîm Bey'in kendi fikrini almak lazım.” (s. 117)

Belki de doktor haklıdır. Sürekli ölümü düşünen Mustakîm Bey zaten yaşamakta mıdır ki? Azap verici hayallerinin altında ezilip her gün ölmektedir. Bu cevabı veren doktor da Mustakîm Bey'i ve onun hayatını alaya alan yazardan başkası değildir.

Hâb-ı Hûn (Kan Uykusu, Cong-i İsfahan Dergisi, 1965)

Bu öykü yazarın hayal ile gerçeği birbirine karıştırıp okurun zihnini iyice meşgul eden öykülerindendir. Yazar, *Bihrûz Selîm Ahmed Âbâdî* adlı öyküsünde şehirlere isim vermek yerine harf ile temsil etme geleneğini bu öyküde bir karaktere isim yerine harf vererek devam ettirmiştir. Öykü, yazarın zihninde şekillenir. Yazar zihninde *J.* adında bir karakter yaratır. *J.* karakteri biraz da olsa, Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* adlı eserinde, kalabalıklar içinde bir yalnızlık portresi çizen,

zamanla topluma yabancılaştığını anlayan ve belki de olmayanı arayan C. isimli karaktere benzer. *J.* bir öykücüdür ve dünyanın en kısa öyküsünü yazma isteğindedir. Yazar zihninde canlandırdığı *J.*'yi gerçek hayatta da gördüğünü söylese de onunla bir türlü tanışma imkânı bulamaz:

Şunu da söylemeden bırakmayayım ki J. dünyanın en kısa öyküsünü yazma inancındadır. Onun maksadı nedir ve öyküsünde hangi kelimeleri kullanmıştır bunu şimdi tam hatırlayamıyorum fakat kesin olan şu ki dünyanın en kısa öyküsünü J. yazacaktır... Aptalca mıdır bilmem? Ben J. 'nin yüzünü bir an için yeni yapılmış bir aşevinin üçüncü katındaki bir odanın camının arkasından bakarken gördüm. Bana dikkatle bakan parlak ve yalazlanan gözleri, burnu ve dudakları camın üzerinde yayılırken, onun silueti günbatımı karanlığında bir rüya gibi camın arkasından uzaklaştı ve yok oldu. (s. 376)

Öyküde işlenen tek konu aynı zamanda yazarın da yaşadığı mahallede bulunan bir ekmek fırınında çalışan ve kendisinden uzun boylu adam diye bahsedilen çırağın bir cinayete kurban gitmesidir. Bu çırak uzun süreden beri yazarın zihnini meşgul etmektedir. Sürekli onu düşünür. Kim olduğunu ve nereden geldiğini sorgular ama onunla tanışmaz. Polis fırında çalışan herkesi gözaltına alır. Tesadüfen o sabah fırına ekmek almaya giden yazar bu haberi duyar ve gözaltına alınan kişilerin arasında *J.*'yi de görür. Polis, cinayeti *J.*'nin işlediğine karar verir. Buna dayanamayan *J.* bileklerini keserek intihar eder.

Okur bu bölümü okuduğunda birden gerçek dünyaya döner. Gerçekten de ortada bir cinayet olduğunu sanır. Fakat yazar sürpriz bir son hazırlamıştır. Gerçekte bir cinayet yoktur. Cinayet yazarın zihninde gerçekleşmiştir. Katil de yazarın ta kendisidir. Fakat onu şaşırtan şey *J.*'nin de katil olmasıdır. Hem yazarın kendisi hem de kendi zihninde yarattığı *J.* karakteri cinayet işlemeye teşebbüs etmiştir. Onun zihninde işlediği cinayeti itiraf ettiği şöyledir:

J. 'yi ambulansa koymak isterlerken onun bileklerini keserek intihar ettiğini anladılar. Evet onu tutukladılar. Ben biliyorum çünkü kendi kanımı iyi tanıyorum tıpkı fırındaki

uzun boylu çırağı kendimden uzaklaştırırken döktüğüm kan kadar... (s. 383)

Aslında bütün olan biten yazarın zihninde yarattığı *J.* karakterine dünyanın en kısa öyküsünü yazdırmak için uğraşmasıdır. Konu olarak da bu cinayet öyküsünü seçer. Öykünün derin yapısına inildiğinde anlaşılır ki aslında yazar okura cinayetlerin nasıl bir ruh haliyle işlendiğini gösterir gibidir. Gerçek hayattan uzaklaşıp kendi içlerine kapanan ve kendi hayal dünyalarında yaşayan insanların ruh hallerini ortaya koymaktadır. Yazar bu öyküsüne de yine çarpıcı bir cümle ile son verir:

*Acaba ben bunları kısa bir öyküde ve acıklı bir şekilde yazsam sizlerden biri okur mu? Bir kişi bile okusa mutlu olacağım. Çünkü yalnız olmadığımı bileceğim. Artık sizlerden biri de *J.*'nin gözlerini ve bakışlarını görmüş olduğunuz için huzur bulacağım. (s. 385)*

Vesvâs (Vesvese, Sohen Dergisi, 1957)

Toplumcu öykülerdeki öfkenin süratli ama sınırlı bir etkiye sahip olduğunu bilen Sâdıkî, kendi itirazını dile getirmek için, uzun süreli bir etkiye sahip olsun diye gülmeye yönelir (Âbidînî, 2002, s.236). *Vesvese* adlı öykü, okuyucuya ıstırap, kaygı ve kuşku aşılır. Yazar genç bir adamın zihnine yerleşip olayları onun bakış açısıyla görür ve onun ruhsal gelgitlerini sergiler. O, sıradan ve bayağı uğraşları olan bir memurdur. Memurun yokluğunda, uzun boylu, koyu gözlüklü bir adam onu aramaya gelir; ama memur ne kadar düşünse de kendini soran bu adamı çıkaramaz. Dışın nitelenişi ve bu karakterin çatışmalarla dolu içinin kurcalanışı, yazarın sonraki öykülerinin teması haline gelir. Böylece uzun boylu, gizemli adamlar, Sâdıkî'nin öteki öykülerinde, kaderin, cinnetin, ölümün ya da şeytanın habercisi olarak defalarca karşılaşırız. Sâdıkî anormal bir toplumda, uygun bir toplumsal işleve ulaşamamış, ıstıraplara ve çıldırtıcı kâbuslara yakalanmış huzursuz insanların ruhsal işkencelerini işler. Hayatımızın her parçasında var olan bu cinnetin algılanması ve anlatılması, Sâdıkî'nin üstesinden çok iyi geldiği bir iştir (Âbidînî, 2002, s.237).

Öykü, adı zikredilmeyen bu bekâr memurun sinemaya gitmesi, bilet kuyruğunda beklemesi, filmi izlemesi ve daha sonra bir kafeye gidip bir şeyler içmesini içeren bir akşam saati diliminde geçer. Öyküde dikkat çeken en önemli nokta adamın beynini kemiren vesveselerini,

onun zihnine yerleşen yazarın sesinden duymamızdır. Yazarın öyküye *Vesvese* ismini seçmesi boşuna değildir. Çünkü adam bir yandan görünürdeki işlerle uğraşırken diğer yandan esiri olduğu vesveseler içini kemirmektedir:

Akşam yemeğini sobanın üzerinde ısıtır. Eyvah! Galiba sobayı söndürmemişti. Muhtemelen bu hatasının yangın çıkarma tehlikesi var. Odasının kapısını kilitlemiş miydi? Düşündü, evet kilitlemişti, işte bu da anahtarı. Eyvahlar olsun! Oda yanacak. Eyvahlar olsun! Oda yanacak. Yarabbi! Sobayı söndürdü mü söndürmedi mi? Çaydanlığı üzerinden almıştı buna emindi. Tezgâhın üzerine koymuştu, buna da emin. Peki ya soba? Söndürüp söndürmediğinden tam olarak emin değil... Eve geri dönüp kontrol mü etse? Geri dönsün mü? Ah... Bilet sırası geldi. (s. 22)

Kalabalık bekleme salonunda filmin başlamasını beklerken, gözüne gelecek hafta vizyona girecek olan filmin afişi ilişir. Bundan sonra durum daha komik bir hâl alır:

O da ne! Gözü gelecek programa ilişiyor. Gelecek program... Bundan daha güzel bir film olduğu belli. Oyuncuları da tanyor. Hayret! Oscar ödülü de almış. Bu filmi kesinlikle izlemesi gerek. Programda gelecek hafta yazıyor, gelecek... Hafta. Bugün günlerden ne ki? Dünden önceki gün cuma idi. Dün de cumartesiydi. O zaman bugün pazar oluyor. Demek ki bu film haftaya cumartesi vizyona girecek. Bugünü saymazsak beş gün sonra. Eğer bu beş gün içinde parası biterse nasıl olacak? Parasını bir hesaplasın: Bu iki riyal, bu da üç tümen, otuz iki riyal eder. Bir yirmi tümenlik de cüzdanında vardı. Aman kaybolmuş olmasın? Hayır... İşte bu da yirmi tümenlik. Yirmi üç tümen iki riyal ediyor. İki riyalini bu gece eve dönerken taksiye verecek, üç riyale de ekmek alacak. İki riyale de beş tane Eşnû sigarası alsa geriye yirmi iki buçuk tümeni kalıyor. Gelecek hafta gideceği bu film için yirmi beş riyal (şimdi cep takviminin arasına koysun ki aklında kalsın). Bu yirmi beş riyal film için. Ona yirmi tümen kalıyor. Sonunda parasının yetmesi için bu on-on beş gün idareli olması lazım. Şimdi bu filmin

adına bir daha baksın ki sonra unutmasın. Filmin adı... “Mavi Işık”. Eyvah! Işık deyince aklıma geldi! Odanın ışığını kapatmadım. Kesinlikle kapının önünden geçerken ışığın açık olduğunu görecekler. Zaten bunu bekliyorlar. Elektrik tüketiminin çok fazla olduğunu söylüyorlar. Kesin kiramı arttıracaklar. Işığı kapatmayarak çok büyük bir hata yaptım. Dur bakayım! Dün gece elektrik kesikti, evet. Elektriğin geldiğini anlamak için düğmeyi açık bıraktım. Sonra gaz lambasını yaktım. (s. 23)

Memur içini kemiren bu vesveselerle mücadele ederken, ikinci katta oturan komşunun zili çalar. Kapıyı açan komşunun eşi, uzun boylu, güneş gözlüklü ve elinde çantası olan bir adamla karşılaşır. Adam kadına, vesveselerinin esiri olan memuru sormaktadır. Sorduğu sorularla onun burada yaşadığından emin olur. Adamın sinemada olduğunu öğrenir. Tekrar geleceğini söyleyerek gider. Aradan çok zaman geçmeden gizemli adam tekrar gelir ve ikinci katta oturan komşunun zilini çalar. Onun henüz gelmediğini öğrenir. Yarın da geleceğini söyleyerek gider.

122

Sinemadan eve dönen adam, ikinci katta oturan komşunun eşinden olup biteni öğrendikten sonra iyice vesveselerinin esiri olur. Bu adam kimdir? Niye gelmiştir? Onunla ne işi olabilir? Yazar adamla birlikte okurlarını da merak içine sokar. Sonra yeniden adamın zihnine yerleşip işi iyice çıkmaza sokar ve öyküsünü şöyle bitirir:

Allah’ım bu gece ne yapacak? Eğer anlamazsa meraktan ölecek. Neden onu tanımıyor? Ne işi varmış? Dışarı çıkıp sokağın başında beklese, belki gelmiştir. Ama önce ışığı kapatıp sobayı söndürsün. Güzel! Şimdi kapıyı da kapatsın, bu da anahtarı. Cebine koysun. Sıkı sıkı tutsun. Şimdi caddeye çıkıp her ne olursa olsun onu bulmalı. Merdivenlerden aşağı insin. Ah gerçekten de ışığı kapatmış mıydı? Peki ya sobayı ne yaptı? Alev almış olmasın? Geri dönüp bir baksın. Şükürler olsun sorun yok. Gönül rahatlığı ile dışarı çıkabilir... Kapıyı açsın. Dışarı da ne kadar soğuk... Ellerini pantolonunun cebine koysun. Onu bulması gerekiyor. Hemen bu gece... Uzun boylu bir adam, gözlüklü, paltolu ve elinde bir çantası olan... (s. 28)

Öykü boyunca bu kuruntulu, evhamlı memurun halleri gülme unsurunu ön plana çıkarırsa da yazarın üslubuna dayanarak öykünün derin yapısına inildiğinde, bu gizemli adamın, bir gün mutlaka hepimizin kapısını çalıp bizi soracak olan ölüm olduğu anlaşılır ve öykü başka bir boyuta taşınır.

Yek Rûz-i Subh İttifâk Oftâd (Bir Sabah Beklenen Oldu, Sohen Dergisi, 1962)

Yazarın bu öyküsü, *Vesvese* adlı öyküsüyle benzer nitelikler taşımaktadır. Öyküde üç kişi bulunmaktadır. Bunlar işyeri sahibi Havâtım Bey, Havâtım Bey'in dalkavuk danışmanı ve Havâtım Bey'i görmek isteyen meçhul misafirdir.

Havâtım Bey bir sabah işyerine gelir ve günlerdir onu görmek isteyen meçhul misafirin onu beklediğini öğrenir. Kendisinden habersiz randevu verdiği için danışmanını azarlar ve görüşmek istemediğini söyler. Fakat danışman da meçhul misafiri ikna edemediğinden yakınıdır. Bu meçhul misafirin çok önemli ve gizli bir mesajı vardır ve bu mesajı ancak Havâtım Bey'in kendisine iletebileceğini söylemiştir.

Bunu duyan Havâtım Bey daha da sinirlenir. Acaba günlerdir onunla görüşmeyi bekleyen bu meçhul misafir kimdir? Bu gizli mesaj ne olabilir? Ya da Havâtım Bey neyi duymaktan korkmaktadır? Okur bu sorularla meşgul olurken nihayet meçhul misafir odaya girer ve Havâtım Bey ile karşılaşır. Fakat Havâtım Bey onun yüzüne bakmaya korkmakta ve ürpermektedir. Korkmakta da haksız değildir çünkü bu meçhul misafir normalden biraz farklıdır:

Havâtım Bey hızlıca başını oynatarak odanın enini ve boyunu, odadaki eşyaların boyutlarını normal ölçülerle hızlıca hesapladı. Hayır, inanılır gibi değil! Bu meçhul misafirin boyu çok fazla uzun! Çok fazla ve korkutucu bir şekilde uzun! Ah... Evet, tabi ki efsanevi ve mitolojik canlılar ve tanrılar da ilginç vücutlara sahip olabilirler ama bunun onlarla ne ilgisi olabilir ki? (s.342)

Havâtım Bey istemeyerek de olsa bu meçhul misafir ile sohbet etmeye başlar. Ona gerçek olup olmadığını ya da hayal görüp görmediğini sorar. Meçhul misafir ise gerçek olduğunu ve bundan emin olması gerektiğini söyler. Yine de Havâtım Bey'in içi rahat değildir. Bir

hayalet ile karşı karşıya olduğunu düşünür. Daha sonra bu meçhul misafirin gizli mesajını dinlemeden onu odasından kovar. Meçhul misafir ise, Havâtım Bey'in kendisini dinlemediği için pişman olacağını îmâ ederek odayı terk eder. Bunun üzerine Havâtım Bey odasında her yeri birbirine katar, kitaplarını ve gözlüğünü yere fırlatır ve garip kahkahalar atarak şöyle der:

Nasıl olsa bir gün geri gelecek, nasıl olsa bir gün gerçekleşecek, nasıl olsa bir gün beklenen olacak... (s. 356)

Havâtım Bey, bu meçhul misafiri zihninde yaratmıştır, onu korktuğu ve kaçmaya çalıştığı ölümün somut hali olarak görmüştür ve cinnet geçirmiştir. Fakat yine de tekrar tekrar söylediği cümle gibi nasıl olsa bir gün korkuyla beklenen şey gerçekleşecek ve ölüm yeniden kapısını çalacaktır.

Ferdâ Der Râh Est (Yarım Yoldadır, Sohen Dergisi, 1956)

Yarım Yoldadır, Sâdikî'nin yayınlanan ilk öyküsüdür. Polisiye bir hava taşıyan bu öyküde aynı zamanda gizemli bir hava da hâkimdir. Okur anlatılan olayları, öyküde beş saattir devam ettiği söylenen şiddetli yağmur, gök gürültüsü ve sisin oluşturduğu bir perdenin arkasından izliyor gibidir. Öykü, beş saattir devam eden yağmurun ve selin harabeye çevirdiği bir mahallede geçer ve güneşin battığı akşam saati ile gece yarısına kadar olan süreyi kapsar. Mahallenin genç ve yakışıklı sakinlerinden Fazlı öldürülmüştür ve mahallenin diğer sakinleri onun nasıl öldüğü konusunda fikir yürütmektedirler. Konuşulanlara göre ise en kuvvetli ihtimal Fazlı'yı, arkadaşı Gulâm Hân'ın öldürdüğüdür. Çünkü Fazlı ve Gulâm Hân, aynı kıza âşık olmuşlardır ve âşık oldukları Sanem adlı bu güzel kız Gulâm Hân ile evlenmiştir. Fakat mahallede dedikoduların ardı arkası kesilmez ve Fazlı'nın Sanem ile ilişkisi olduğu dedikodusu yayılır. Bunun üzerine Gulâm Hân'ın şöyle söylediği mahalle halkı tarafından iddia edilir:

Eninde sonunda bir gün mutlaka Fazlı'yı öldüreceğim. (s. 15)

Mahalle halkı bir taraftan cinayeti sorgularken bir taraftan da yağmurun yerle bir ettiği evlerini ve sokaklarını temizlemeye uğraşırlar. Bu sırada bütün gözler Gulâm Hân'ın üzerindedir. O, sanılanın aksine çok hüznü ve bitkin bir durumdadır. Evlenmeden önce, Fazlı ile geçirdiği güzel günleri düşünmektedir. Mahalle halkının onu süzen ve

sorgulayan bakışlarından kaçmaktadır. Bu şekilde hem mahalle halkının hem de anlatıcı konumdaki Sâdıkî ile birlikte olayların geçtiği mahalleye giden okurun merakı iyice artmaktadır. Yağmur akşam güneş batımında başlamış, beş saatten beri yağmaktadır ve şu anda gece yarısına az bir zaman kalmıştır ve Fazlı bu beş saatlik zaman diliminde öldürülmüştür. Herkesin merakı arta dursun, öykünün sonunda mahallenin sakinlerinden yaşlı bir adamın kurduğu şu cümle artık öyküye de cinayete de bambaşka bir boyut kazandırır ve düğüm çözülür:

Akşamüzeri... Fazlı yıkıntuların arasında kaldı... Öldü...
(s.21)

Fazlı'yı Gulâm Hân değil, ansızın bastıran bu yağmurun sebep olduğu sel öldürmüştür. Fazlı'nın ölümü Gulâm Hân için yağmur kadar ansızın ve yıkıcı olmuştur.

Numâyiş Der Do Perde (İki Perdelik Oyun, Sohen Dergisi, 1957)

Yazarın bu öyküsünde kullanmaya alışık olduğu ironik üslubun etkilerini görmek mümkündür. Öykünün kurgusunda hayal ve gerçek iç içe girmiştir. Kurgu öykünün adından da anlaşılacağı üzere tiyatro oyunu üzerinden kurulmuştur ve anlatılan olaylar iki perdeden oluşmaktadır. Yazar öyküye şu cümle ile başlamıştır:

Eğer bizden birisi senarist olsaydı ve iki perdelik bir oyun yazmaya kalksaydı ne yapardı? Elbette bu sorunun cevabı çok kolay görünüyor. İlk önce konunun ne olacağını düşünürdü. Örneğin büyük bir şehirde evli bir kadının kocasını aldatması, cinayet, sorgulama ve darağacındaki mahkûmun son sözleri... Adını unutmuş olduğum iki perdelik bir oyun yani eğer adını açıklamam gerekirse en başta söylemem gerekiyor ki bir adı yok... Varsa da aklımdan silinip gitmiş, ortadan kaybolmuş... (s.61)

Yazar daha en başında oyunun adını söylemeyerek öyküsüne bir gizem katmıştır. Bunun dışında okuru yine derin yapıyı düşünmeye itecek ipuçları vermiştir. Adı olmayan bu iki perdelik oyun, şehrin büyük tiyatrosunda oynanacaktır. Oyun tiyatronun bulunduğu binanın sahibinin isteği üzerine oynanacaktır. Çünkü tiyatro müdürü yıllardır fatura ve kiralari ödemeyerek, tiyatroya haciz gelmesine sebep

olmuştur. Bina sahibi de bu duruma ancak, oynanacak yeni bir oyun aracılığıyla engel olacağına söz vermiştir. Bunun üzerine adı olmayan iki perdelik oyun sahneye konulacaktır. İki perdelik bu oyunun kadrosu dokuz kişiden oluşmaktadır. Bunlar Tufan, Hurî, Kemal, Sencer, İştîyâk, Bihrûz, Sudâbe, Behinrâd ve bilinmeyen kişidir. Bu bilinmeyen kişi de zaman zaman oyuna ya da öyküsüne dâhil olacak olan Sâdîkî'den başkası değildir. Bu oyuncuların her biri şiir, müzik, resim ya da edebiyatla ilgilenen ve kendilerini aydın kimseler olarak gören kişilerdir. Hepsi bu iki perdelik oyunu, hayatlarının en önemli sorusunun cevabını alabilmek için oynayacaklardır. Ayrıca hepsi içinde boğuldukları yalnızlıklarına bir sığınak aramaktadırlar. Oyunun provaları sırasında hepsi aradıkları cevabı bulmaya çalışır. Hepsi birbirini sorgular ve birbirlerine hayatta kendileri için asıl olan şeyin ne olduğunu sorarlar:

Birbirlerini bu soruyla sorgularlarken hepsinin gerçek düşünceleri gün yüzüne çıkar ve işler iyice içinden çıkılmaz hale gelir. Bu sahne bize Sâdîkî'nin *Serâser Hâdise* (Baştan Sona Olay) öyküsündeki benzer sahneyi hatırlatır. Orada da alkolün verdiği etkiyle uyuşan beyinler, bilinçaltındaki asıl düşünceleri gün yüzüne çıkarmıştır. Oyunun kurgusu üzerinden hepsi hayatı sorgulamaktadır. Örneğin Sudâbe, İştîyâk ve Kemal arasında şu konuşma geçer:

Sudâbe: Sizin hayatınız boş sözlerle geçmiş. Örneğin saatlerce oturup, bir karıncanın neden duvarda aşağıdan yukarıya doğru gittiği hakkında konuşabilir misiniz? Kanımca bunu beceremezsiniz çünkü sizin başka duygunuz yok...

İştîyâk: Ama bir karınca duvarın üzerinde her zaman aşağıdan yukarıya doğru gitmez bazen de yukarıdan aşağıya doğru iner.

Kemal: Yukarı aşağı giden şey karınca değil aslında hayatın ta kendisidir. O, hayatı peşinden sürükler.

İştîyâk: İşte en güzeli bu... Sonuçta karınca kendi yuvasına varıyor.

Kemal: Ama her zaman böyle olmaz... Belki de yolunu kaybedecek...

Sudâbe: Bu çok doğal... Bizim de çoğu zaman yolumuzu kaybettiğimiz olur.

Kemal: İnsan ile karınca arasındaki benzerlik oldukça ilginç.

İştîyâk: İlginç olan bu yanlış düşünce... Bence insan ile karınca arasında hiçbir benzerlik yok... (s. 65)

İştîyâk'ın son söylediği sözün aksine, öyküde bu aydın sınıf tıpkı duvarda yolunu şaşırarak karıncalar gibidirler. Karınca eninde sonunda sığınağı olan yuvasına varır fakat bu aydınların sığınacağı bir yer kalmamıştır. İki perdelik bu oyunda aydınlar aslında kendi hayatlarını oynamaktadırlar. Oyunun ilk perdesi, hayatın anlamının ya da hayatın asıl duygusunun ne olduğunun sorgulandığı bu yerde biter. Artık hepsi heyecanla ikinci perdeyi oynamaya hazırlanırlar. Çünkü hepsi aradıkları cevabı bulmaya iyice yaklaşmışlardır. Oyunun ilk perdesi İştîyâk'ın şu sözleri ile biter ve ikinci perde beklenir:

Artık oyuna gerek kalmayacak... Hayat sahnesi daha doğal oynanacak ve vereceğimiz cevaplar gerçeğe daha yakın olacak... (s. 80)

Okur kapıldığı merak ile oyunun ikinci perdesinde olacakları beklerken, yazar öyküsüne şu cümleleri ile son verir ve yargıyı çıkarmayı okura bırakır:

Perde iniyor. Hamallardan biri eğilip onu topluyor ve dışarı çıkartıyor. Perdenin çivilerini söken kişi merdivenden iniyor ve merdivenini de alıp yola koyuluyor. Biraz sonra tiyatro salonu karanlık, sessiz ve sakin bir yere dönüşecek... Artık ikinci perdeyi göremeyeceğiz... Ah tiyatro mu? Kaygılanmayın nasıl olsa başka bir yerde oynarlar... İnsanoğlu bu... Vazgeçmez... (s. 80)

Aydınlar tam da aradıkları sorunun cevabını alacakken tiyatro kapanır. Yazarın anlatmak istediği ve okura düşündürdüğü üzere tiyatronun perdelerini söküp götüren hamal, hayat denen gösteriye son veren ölümü temsil etmektedir. Artık oyun oynanmadığına göre bu öyküdeki aydınlar ya da başka insanlar için hayatın cevabı ne olabilir?

Kelâf-i Ser Der Gom (Ucu Kayıp Yumak, Sohen Dergisi, 1957)

Sâdıkî bu öyküsünde, vesikalık fotoğraf çektirmek için fotoğrafçıya giden bir adamın öyküsünü anlatır. Fotoğraf çektiren adam ertesi gün akşamüstü onları teslim almaya gelir. Fakat adam, fotoğrafçının teslim ettiği fotoğrafların hiçbirinin kendisine ait olmadığını söyler. Fotoğrafçı büyük bir şaşkınlık içerisinde. Adama üç farklı fotoğraf gösterir ve yine de kabul ettiremez. Nasıl olur da bir insan kendini tanımaz diyen fotoğrafçı neredeyse sinir krizi geçirmek üzeredir. Fotoğrafları ısrarla vermek istemektedir. Adam ise fotoğrafları almamakta kararlıdır:

Ama bu size çok benziyor da ne demek? Ben bana benzediğini nasıl anlayacağım? Ben kendi suretimi görmüyorum ki. Nasıl görüldüğümü de unuttum. Sizde hiç tertip düzen yok mu? Fotoğrafları bir sıraya koyup numaralandırmıyor musunuz? (s. 32)

Neredeyse ağlayacak duruma gelen fotoğrafçı daha fazla dayanamaz ve cebinden çıkardığı aynayı adama uzatır: “*Bu işin kolayı var. Al bak! Bak bakalım fotoğrafına benziyor musun benzemiyor musun?*” (s. 35) Adam aynayı eline alıp kendi yüzüne bakınca yıllardır kaçtığı gerçeklerle yüzleşir: “*O aynayı eline alıp baktı. Sonra elinde ayna ile koltuğa oturdu. Dudaklarında acı bir gülümseme belirdi. Birden aynayı fotoğrafçıya geri verdi ve başını iki elinin arasına alıp sıktı.*” (s. 35) Böylece öykünün ana düğümünün kendi fotoğrafıyla birlikte aynı zamanda kimliğini de benimsemekten kaçan bir adamın, başkaları tarafından ona dikte ettirilen benzerliği kabullenişte yaşadığı ikilemler olduğu anlaşılır.

Öykü yüzeysel olarak okunduğunda, fotoğrafçının mı yoksa adamın mı haklı olduğunu anlaşılabilir. Bu da okuru bir belirsizliğe sürükler. Fakat derin yapıya inildiğinde belirsizlik son bulur. Çünkü paylaştığımız son örnek cümleden de anlaşılacağı üzere aslında bu adam yaşlanmaktan ve nihayetinde ölümden korkmaktadır ve bu nedenle yıllardır aynalara bakmamaktadır. Yıllar sonra ilk defa fotoğrafçının ona uzattığı ayna sayesinde kaçtığı gerçeklerle yüzleşir. Belki de bu adam, yazarın öykülerinden alışık olduğumuz üzere vehimli ya da cinnet anında bir bireydir. Aklımızı kurcalayan ilk soru bu adamı aynalara küstüren şeyin ya da yaşlanmaktan ve ölümden korkutan şeyin ne olduğudur. Yıllar sonra kaçtığı gerçekle yüzleşmesine rağmen adam

hâlâ vehimlerinden kurtulamamıştır. Çünkü fotoğrafçıdan çıkarken söylenmeye devam eder:

Düzenbazlık bu! Bunların hiçbiri benim fotoğrafım değil. Benim asıl fotoğraflarıma ne olduğu da belli değil. Belki de benim fotoğrafımı hiç çekmedin. Alın fotoğraflarınızı başınıza çalın! (s.36)

Öykünün ismine de simgesel bir değer yüklenmiştir. Hem öyküdeki karakterler hem de öyküyü okuyan okurlar gerçekten de ipin ucunu kaybederler. Gerçek ile onun yansıması arasında bir karışıklığın içinde kalırlar. Bu da yine Sâdîkî'nin üslûbunun bir yansımasıdır.

Tedrîs Der Bahâr-i Dil Engîz (Gönül Çekici Bir Baharda Ders, Keyhân Hefte Dergisi, 1962)

Yazar bu öyküsünde okurlarını alır ve her şeyin varsayımlar üzerine olduğu kurmaca bir sınıfa götürür:

Farz ediyoruz ki hepimiz bir sınıfta oturmuşuz, hepimiz. Çok iyi, öyleyse öğrencilerin birbirlerinden habersiz olmalarına ve birbirlerini tanımamalarına rağmen saygı değer bir sınıf olacağına inanıyoruz. Ne mutlu ki ilk dersimiz güzel bir mevsime denk gelmiştir. Gönül çekici bir bahara. Isıtıcıya ya da elektrikle çalışan bir klimaya ihtiyacımız olmayacak. Fakat ilk halimizdeyiz ve sürekli farz ediyoruz. Bu durum git gide bizim için ciddi bir hal alıyor. Esas olan konu ise öğretmenden henüz bir haber olmaması... (s. 266)

Farz edilen bu sınıf görünürde gerçekten bir sınıftır. Sıralar, yazı tahtaları, defterler, silgiler, kalemler, haritalar hatta önemli şahsiyetlerin portreleri bile vardır. Ama öğrencilerin durumları biraz olağandışıdır. Çünkü bu sınıfta genç, yaşlı herkes bir aradadır. Hatta yaşlı adamlardan biri torununun torununu görmüştür. Ev işlerini halledebilmek için acele eden ev hanımları da bu sınıftadır. Sanki bu sınıf, yazarın oluşturduğu kurmaca bir dünyadır. Daha sonra yazar yaptığı bu ironik kurguyu kendisi açıklar:

Evet, yazı tahtasının temiz ve daha önce kullanılmadığı belli. Fakat okul dışında bazı insanların boş, komik ve çok uzun fikirlerle kendilerini meşgul etmeleri mümkündür,

örneğin belki de böylesi bir sınıf sırlı felsefi bir büyüye işaret edip, o sınıfın öğrencileri de çeşitli insanlar, yaşamlar ve inançların simgesidirler. Ne kadar aptalca hayaller! Siz de gördünüz, biz böyle bir ders sınıfının açılmasını farz ettik ve yine sandalyeleri, haritaları, onu ve bunu farz ettik ve yine de biz birbirimizi tanımadığımızı da farz ettik, öğretmenin hâlâ gelmediğini ve zamanın geçtiğini farz ediyoruz. Bunların hepsi, boş zamanlarımızda yaptığımız oyun ve eğlencelerdir. Bildiğiniz gibi eğer her şey farza dayanırsa çoğu eylemi yapmak ve bir şeyi kastetmeden her şeyi söylemek mümkündür. Hatta bu konuda, siz de bunları bir sürü deli ve divanelerin boş rüyaları, ya da boş konuşmaları, diğerlerini baştanbaşa sarmak için yaptıklarını farz edebilirsiniz. Ama bu şekilde okulumuzu terk edebilirsiniz ve hatta terk etmek zorundasınız, gidip de pencerelerin ardından sınıfın içine bakmayın çünkü o zaman bizim dikkatimizi dağıtmış olursunuz. Gidin ve kendi işlerinize bakın. (s. 267-268)

Daha sonra farz edilen bu kurmaca sınıfa uzun zamandır beklenmekte olan öğretmen gelir. Ama onun geldiği sınıfta duyulan ayak seslerinden anlaşılır. Ne öğretmen öğrencileri ne de öğrenciler öğretmeni görmektedir. Her şey bir hayal perdesinin arkasında saklanmaktadır. Sınıftan ilk önce ön sırada oturan mavi gözlü güzel kız çıkar. Beklemekten sıkılan öğrenciler onu takip edip sınıfı birer birer terk ederler. Ama öğretmen onları fark etmez. Ders işlemeye devam eder. Dışarı çıkan öğrencilerden bazıları bir göz doktoruna ya da psikiyatru gitmeyi düşünürler. Bazı öğrenciler de diğerlerini uyarır ve sınıfta bir öğretmen olmadığı için bunun gereksiz olduğunu savunurlar. Tam da burada yazar görünmeyen öğretmenin sesinden okurlarına seslenerek şöyle der ve öykü başka bir boyuta taşınır:

Ama kendimizi yormamamız gerekiyor. Eğer kabul ederseniz, başınızı daha çok ağrıtmamak için zilin sesinin geldiğini farz ediyoruz. Zilin sesi o kadar yüksek ve ansızın geldi ki öğretmen bir an için korktu ve kendini kaybetti. Aniden gözünün önündeki perde kalktı. Her şey bir anda değişti. Şimdi her şeyi daha net görebiliyordu. Sınıfın arka tarafında uyuklayan yaşlı adam dışında hiçbir kimse yoktu. (s. 273-274)

Yaşlı adamı gören öğretmen onu yanına çağırır ve anlattığı dersin faydalı olup olmadığını sorar. Olumsuz cevap alınca da ona eksi not vererek sınıfta kalacağını söyler. Buna çok kızan yaşlı adam diğerleri gibi sınıfı terk etmediği için pişman olur. Yaşlı adam öğretmene açıklama yapar ve sınıfı terk eden öğrencilerin aslında öğretmeni görmedikleri için çıktıklarını kendisinin ise saygısından dolayı kaldığını söyler ama bu ona artı puan getirmez.

Öykünün alt söylemlerine bakıldığında yazarın, yaşanılan dünyayı bir sınıfa benzetmiş olduğu ve bu sınıfın görünmeyen bir öğretmen yani yaratıcı tarafından idare edildiği anlaşılır. Ayrıca yine ölüm kavramının etkilerini de görmek mümkündür. Genç yaşlı birçok öğrencisi olan bu farz edilen sınıfta nedense en sona sınıfın en yaşlısı olan adam kalmıştır. Genç insanlara ölümü yakıştırmama düşüncesinin hâkim olduğu söylenebilir. Yazara göre ölüme en yakın olan bu adamdır. Görünmeyen öğretmenin ya da derin yapıda dünyayı idare eden görünmeyen yaratıcının yaşlı adamı korkuttuğu eksi notun da ölüm olduğu söylenebilir. Yazar yine öyküsüne farzımuhal bir şekilde son vermiştir ve asıl sonu yazmayı okurlarına bırakmıştır:

Biz artık güzel kızın ve diğer öğrencilerin başlarına ne geldiğini, hangi puanları aldıklarını bilmiyoruz. Ama farz ettiğimiz için, “Öğretmen koridorda müdür beye rastlar, onunla biraz şakalaşır ve yeni öğrencileri şikâyet eder ve ardından ders programına göre başka bir sınıfa gider.” diye düşünmemizin de hiçbir sakıncası yoktur... (s. 277)

Dâstân Berây-i Kudekân (Çocuklar İçin Öykü, Sohen Dergisi, 1957)

Başlangıçta çocuklar için yazılmış gibi başlayan bu öykü sonlara doğru yazarın alışık olduğumuz üslubuna evrilir. Öykü, Âşî, Mâşî ve Mirza Süleyman adlı üç çocuğun bahçede yaptıkları konuşma ile başlar. Bu üç kafadar kendilerince oyun planları yapmaktadırlar. Birisi kedinin kuyruğuna ip bağlayıp bir yere çivilemeyi teklif eder, bir diğeryise horozu yakalalım der fakat yakaladıktan sonra ne yapacaklarına karar veremezler.

Buradan sonra öykü bambaşka bir hal alır. Yazar kişileştirme sanatı ve efsanevi üslubu bir arada kullanır. Efsanevi üslupta olayların oluş sebepleri ve sonuçları, bilinen fiziksel kanun ve kurallara göre değil,

olağanüstü, doğaüstü etkenlere bağlı kalınarak açıklanır. Çocuklar bir yandan kedi ve horoz ile ilgili planlar yaparken, yazarın kişileştirdiği kedi ve horoz da boş durmaz ve bu planlardan kurtulmanın yollarını ararlar. Öykü artık başka bir boyuta taşınır. Bu boyutta horozlar şüphecidir, kediler ise filozof gibi düşünmekte ve kitap yazmaktadır. Fakat bu kitaplar sadece farelerin yemesi içindir. Normalde fareler kedilere yem olurken, burada kedilerin yazdığı kitaplar farelere yem olmaktadır. Teşhis ve intak sanatı kullanıldığı için Sâdikî'nin bu öyküsünü fabl türü üzerinden incelemek de mümkündür. Örneğin yazar horozdan şu şekilde bahseder:

Hakkında planlar yapıldığını anlayan horoz, bahçenin köşesinden çocukların düşünmekte olduğunu gördü ve kendi kendine biraz yakınlaşayım da ne konuştuklarını duyayım dedi. Çocukların durumu gayet iyiydi. Peki, bu durumda horoz ne yapabilirdi? Örneğin onun yerinde ben olsam ne yapabilirdim ya da siz olsanız ne yapardınız? Tecrübesiz ve henüz feleğin çemberinden geçmemiş genç ve köylü bir horoz... Sonuçta horozdan çok fazla beklentimiz olmamalı. İnsan ve tecrübesizlik... Horoz ve saplantı aynı şeydir... Horoz bir köşeye çekildi ve acaba bizi yakalayınca ne yapacaklar diye dalgın dalgın düşünmeye başladı... (s. 52)

Horozu bu şekilde kişileştiren Sâdikî, filozofça kitaplar yazan kediden ise şöyle bahseder:

Mutfakta kurtulma planları yapan kedi birden horozu hatırladı ve dudaklarında bir gülümseme belirdi. Patileriyle bıyıklarını okşadı. Horozun çok ilginç birisi olduğunu ve kitabında mutlaka ondan bahsetmesi gerektiğini düşündü. Gideyim onunla konuşayım, geçmişini araştırayım ve hayatının faydasızlığından bahsedeyim diye aklından geçirdi. Sonra gidip mutfakta gizli bir delikte sakladığı kitabını aradı. Fakat delikteki fareler onun kitabını paramparça etmişlerdi. Kitabının içler acısı halini gören kedi isyan etti ve hayatın gerçek anlamının ne olduğunu yazdığı ve daha başka birçok şeyden bahsettiği kitabı, farelerin midelerinde ve bağırsaklarında ıslanmış haldeydi. (s.54)

Yazar tıpkı farelerin paramparça ettiği kitaptaki yazılı olanlar gibi, yaşanan bu hayatı da öyle anlamsız ve paramparça görmektedir. Her şey iç içe girmiş karmaşık bir haldedir. Daha sonra çocukça planlar yapan bu üç arkadaş otururlar ve kendi kendilerini sorgularlar:

“Sanki şurada daha kaç yıl yaşayacağız ki çocukça planlar yapıyoruz ve vaktimizi böyle gereksiz işlere harcıyoruz” (s. 55-56) derler ve daha ne kadar yaşayabileceklerinin hesabını yaparlar. Biri 60, diğeri 70 ve bir diğeri de 100 yaşında öleceklerini farz ederler ama daha sonra bunun bir hayalden öteye gidemeyeceğine karar verirler. Bir anlamda Sâdıkî öyküsünde çocuklar üzerinden yine hayatı ve ölümü sorgulamıştır.

Çocuklar bunları düşünedursun, horoz eşi tavuk ile kaçıp kurtulma planlarına devam etmektedir. Aslında horoz, çocuklar onu yakalayınca kesip yiyeceklerini bilmekte ve bu nedenle ölümden çok korkmaktadır. Hatta eşi tavuk ile konuşurken şöyle der:

Ben kaderimden korkmuyorum, işin sonunda başıma ne geleceğini biliyorum ama ben biraz da cehaletimden korkuyorum. Eğer benimle ne yapacaklarını bilsem daha az korkardım. Daha önce de söylemişimdir belki ben bilinenden değil bilinmeyenden korkarım. Yapmaya çalıştığımız gerçeklerden değil kaderden kaçmaktır...(s. 57)

Bu şekilde düşüncelerini açıklayan horoz, eşi tavuğun elini sıkıca tutar ve kapı aralığından kaçıp giderler. Kimse onların nereye gittiğini bilmez. Öykünün sonunda çocukların aileleri horoz ve tavuğun kaçtığını anlarlar ve buna sebep olarak gördükleri çocukları, ellerine aldıkları sopalarla döverler. Öykünün sonunda anlaşılır ki bu üç aile horoz ve tavuğu ortaklaşa almışlardır ve akşam yemeği için kesip yiyeceklerdir. Yani horoz ve tavuk başlarına gelecekleri doğru tahmin etmişler ve kaderlerine karşı gelmişlerdir. Okur Sâdıkî'nin vermeye çalıştığı mesajdan etkiyle şu sonucu çıkarır: Acaba mutlak kaderimiz olan ölümden, horoz ve eşi tavuk kadar kolayca kaçabilmek mümkün müdür?

Âvâz-i Gemnâk Berây-i Yek Şeb-i Bî Mehtâbî (Mehtapsız Geceye Hüzünlü Bir Şarkı, Keyhân Hefte Dergisi, 1963)

Sâdıkî bu öyküsünü, intihar ederek yaşamına son veren yakın arkadaşı Menuçehr Fatihî'ye ithaf etmiştir. Diğer bütün öyküleriyle kıyaslandığında ölüm kavramı en çarpıcı ve gerçekçi haliyle bu öyküde karşımıza çıkar. Öyküde ölümü ve yalnızlığı akla getirmek için birkaç resim eşzamanlı olarak bir sinema şeridi gibi art arda dizilir (Âbidînî, 2002, s.236). Toplamda on beş tane olan ve birbirinden bağımsız gibi görünen bu resimler öykünün parçaları haline gelir ve ölüm düşüncesinde birleşir. Öykü bir hastane odasında başlar. Ölüm döşeginde yatan ve kırklı yaşlarındaki hasta son nefesini vermek üzeredir. Belli aralıklarla konuşmaya yeltenir fakat bir türlü söyleyeceklerine muhatap bulamaz. Etrafında biriken kalabalık her ne kadar onu anlamak için uğraşsa da hasta son sözlerini söyleyemeden yine yalnızlık içinde ölmek üzeredir.

Resimlerden birinde bir otobüs dolusu yolcu bir şehirden diğerine amaçsızca yolculuk etmektedir. Bir ara trafik kazası yaparlar fakat bunun bile çok geç farkına varırlar. Aslında burada, Sâdıkî'nin otobüs ve içindeki amaçsız yolcularla yaşanan hayatı sembolize ettiği açıktır. Diğer resimde üstü başı yırtık perişan halde bir memurdan bahsedilir. Bu memur öylesine perişan haldedir ki soğuktan donmuş ve ısınmak için güneşe sığınmıştır. Bir diğer resimdeki yaşlı arabacının hali ise hepsinden kötüdür. Soğuktan inleyen yaşlı arabacı bir kahvehaneye sığınmıştır. Hasta, memur, yaşlı adam, yolcular yani toplumun her kesiminden bireyi temsil etmektedirler. Hepsi hayatın acı ve umutsuzlukları pençesinde kıvrınmaktadırlar. Öyküde verilen mesaj açık ve nettir. Her şey boşunadır ve asıl olan tek şey ölümdür. Öyküde en çarpıcı nokta ise öyküde bir ana örge görevi gören ve sıklıkla tekrar edilen ve ölümün habercisi olarak sembolize edilen kargaların olduğu resimdir:

Sayıklamalar... Kargalar belli olmayan hedeflerine doğru gidiyorlar... Kargalar... (s. 54)

Ölümün habercisi bu kargalar acaba önce hangi hedefe doğru gidecektir? Ölüm döşegindeki hastaya mı? Perişan haldeki memur ya da yaşlı arabacıya mı? Yoksa otobüste amaçsızca yolculuk yapan insanlara mı?

Sonuç

Behram-i Sadîki öykülerinde sıradan insanların çaresizlik, yenilgi, yoksulluk ve umutsuzluklarını, hedefini yitirmiş aydınları, hayatın sıkıntıları arasında cinnet getiren işçi ve memurları, bazı zararlı maddelerin ve uyku ilaçlarının bağımlısı olmuş vehimli insanları başarılı bir şekilde tasvir eder. Bunu yaparken de çok fazla toplumsal mesaj verme kaygısı gütmeyiz. Onun öykülerinde vermeye çalıştığı tek toplumsal mesaj hayatın boşunallığı ve tek gerçeğin ölüm oluşudur. Sâdîkî öykülerinde ölüm kavramını işlerken kimi zaman kara mizaha yaklaşan ironik bir tavır kimi zamanda ölümün tüm acısını ve gerçekliğini yansıtan bir anlatım sergiler. Bazen de ölümü ve ölüm korkusunu alaya alır. Onun öykülerindeki karakterler çoğu zaman tek sığınak ve kaçış noktası olarak ölümü görür, başka çıkış yolu bulamazlar. Bazen de ölüm onlar için yeniden doğuştur. Ayrıca kuruntu, intihar, kaçış, kimliksizleşme ve cinnet getirme gibi temalarla anlatımını güçlendirir. Her ne kadar ölüm gibi kasvetli bir konunun hâkim olduğu öyküler yazsa da kullandığı dil okuyucuyu yormaz, net ve anlaşılırdır. Öykülerinde bilinç akımı yöntemini kullanır. Çoğu zaman öyküdeki karakterin zihnine yerleşir ve onunla bir bütün olur. Diğer yandan onun, modern İran öykücülüğünün kurucusu Sadık Hidayet'in sürrealizminden etkilendiği de açıkça görülür. Çalışmamızda çevirisini ve tahlilini yaptığımız öyküler üzerinden Sâdîkî'nin ölüm kavramını ele alış şekli ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak Sâdîkî'nin görünen gerçekliği kendi gerçeklik süzgecinden geçirerek yarattığı özgün öyküsellikle ölüm kavramını ele aldığını söylemek mümkündür. Okur, ölümün kaçınılmaz son olduğu gerçeğiyle onun anlatı aynasında yüz yüze gelir.

Kaynakça

- Âbidînî, H. M. (2002). *İran Öykü ve Romanının Yüzyılı*. (D. Örs, Çev.) Ankara: Nüşa Yayınları.
- Aslânî, M. R. (1384/2005). *Behrâm-i Sâdikî- Bâzmânde-hâ-yi Gârib-i Âşinâ*. Tahran: İntişârât-i Nîlûfer.
- Çetişli, İ. (2012). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Hukûkî, M. (1377/1998). *Edebiyât-i İmrûz-i İrân*. Tahran: Neşr-i Katre.
- Özkan, E. (2014). *Behrâm-i Sâdikî'nin Kısa Öykülerinin İçerik Açısından Tahlili*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Sâdikî, B. (1395/2016). *Senger ve Kumkumehâ-yi Hâlî*. Tahran: İntişârât-i Nîlûfer.
- Sepânlû, M. A. (1366/1987). *Nivisendegân-i Pîşrov-i İrân ez Meşrûte tâ 1350*. Tahran: İntişârât-i Nigâh.
- Yâhakkî, M. C. (1385/2006). *Cûybâr-i Lâhzahâ-Edebiyât-i Muâsır-ı Fârsî*. Tahran: Çâp-i Dîbâ.
- Zihak, A. R. (1388/2009). İntişâr-i Tercume-yi Roman-i Melekût-i Behrâm-i Sâdikî der Feranse. *Vijenâme-yi Behrâm-i Sâdikî*. (s. 95-96)
- <https://ketabnak.com/book/2134/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 24.03.2019)

¹ Sâdikî, B. (1395/2015). *Senger ve Kumkumehâ-yi Hâlî*. Tahran: İntişârât-i Nîlûfer. (Çalışmada, öykülerden yapılan alıntılar yukarıda adı geçen Farsça kaynaktan yapılmıştır. Yazarın adı ve kitabın basım yılı sadece ilk alıntıda belirtilmiş, sonraki alıntılarda ise sadece sayfa numaraları verilmiştir.)