

T.C.  
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ



# **MODERN TÜRK HİKÂYESİNDE POSTMODERN AÇILIMLAR**




GÜLÇİN OKTAY

TEZ DANIŞMANI  
PROF. DR. RECEP DUYMAZ

EDİRNE, 2011

T.C.  
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**GÜLÇİN OKTAY** tarafından hazırlanan **MODERN TÜRK HİKÂYESİNDE POSTMODERN AÇILIMLAR** Konulu **YÜKSEK LİSANS** Tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 12.-13. maddeleri uyarınca **29.06.2011 Çarşamba** günü saat **14.00**'da yapılmış olup, tezin\* ..... Kabul Edilmesine ..... **OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU** ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Dr. Recep DUYMAZ (Danışman)	Kabul edilmesine	
Yrd. Doç. Dr. Yüksel TOPALOĞLU	Kabul edilmesine	
Yrd. Doç. Dr. Bülent ATALAY	Kabul edilmesine	

\*Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C  
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
ULUSAL TEZ MERKEZİ

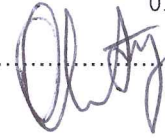
TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	404733
Yazar Adı / Soyadı	GÜLÇİN OKTAY
Uyruğu / T.C.Kimlik No	T.C. 34429343912
Telefon / Cep Telefonu	02125351811 05054463782
e-Posta	gulcinnn_oktay@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Modern Türk Hikayesinde Postmodern Açılımlar
Tezin Tercümesi	Postmodern Insight in Modern Turkish Story
Konu Başlıkları	Türk Dili ve Edebiyatı
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	Türk Edebiyatı Bölümü
Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2011
Sayfa	240
Tez Danışmanları	Prof. Dr. Recep Duymaz
Dizin Terimleri	Türk dili ve edebiyatı=Turkish language and literature Hikaye=Story Modern=Modern Postmodern=Postmodern
Önerilen Dizin Terimleri	
Yayımlama İzni	<input type="checkbox"/> Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum <input checked="" type="checkbox"/> Ertelenmesini istiyorum [3 Yıl]

b. Tezimin Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi tarafından çoğaltılması veya yayımının **30.06.2014** tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtım ve yayımı için, tezime ilgili fikri mülkiyet haklarımı saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.  
NOT: (Ertelene süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.)

01.07.2011

İmza:.....



Yazdır

**Tezin Adı: Modern Türk Hikâyesinde Postmodern Açılımlar****Hazırlayan: Gülçin OKTAY****ÖZET**

“*Modern Türk Hikâyesinde Postmodern Açılımlar*” adlı bu çalışma İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra hikâyelerimizde meydana gelen değişiklikleri metinlere dayalı olarak incelemeyi esas almıştır. Çalışma, *Önsöz* ve *Giriş*’ten sonra iki bölüm hâlinde düzenlenmiştir. *Önsöz*’de, bu konuyu seçmemizin sebebi açıklanmış, *Giriş*’te ise konumuzla ilgili bizden önceki çalışmalar ve literatür gözden geçirilmiştir. *Birinci Bölüm*’de öncelikle ‘modernizm’ kavramı kısaca ele alınmıştır ve kuramsal kitaplara dayanarak genel bir çerçeve çizilmiştir. Ardından çalışmamızın ana konusu ‘postmodernizm’ kavramı incelenmiş ve kuramsal metinlerden yola çıkılarak kavramın tanımı, sanatta ve özellikle edebiyattaki ilkeleri değerlendirilmiştir. *İkinci Bölüm*’de ise birinci bölümde çizilen kuramsal çerçeve Bilge Karasu, Oğuz Atay, Nazlı Eray ve Cemal Şakar’ın hikâyelerine dayanarak pratiğe dönüştürülmüştür. *Sonuç*’ta ise çalışma boyunca elde edilen veriler genel bir değerlendirmeye tâbi tutulmuştur. *Kaynakça/Bibliyografya* başlığı altında ise çalışma boyunca faydalanılan kaynaklar sıralanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Modernizm, Postmodernizm, Modern Hikâye, Postmodern Hikâye.

**Name of Thesis: Postmodern Insight in Modern Turkish Story**

**Prepared by: Gülçin OKTAY**

## **ABSTRACT**

This study, “*Postmodern Insight in Modern Turkish Story*”, is based on textual analysis of the changes made in our stories after the Second World War. It consists of two sections following *Preamble* and *Introduction*. The reason why this subject was chosen has been explained in *Preamble*, and relevant literature and previous studies have been reviewed in *Introduction*. In *Section One*, initially the term ‘modernism’ has been explained and a general approach has been set based on theoretical books. Subsequently, main subject of our study, postmodernism, has been reviewed, and definition of the term, its principles in art and particularly in literature have been reviewed based on theoretical texts. In *Section Two*, the theoretical framework formed in Section One has been put into practice based on stories of Bilge Karasu, Oğuz Atay, Nazlı Eray and Cemal Şakar. And in ‘*Conclusions*’, data collected throughout this study have been evaluated in general. Resources used in this study have been listed in ‘*Resources\Bibliography*’.

**Key Words:** Modernism, Postmodernism, Modern Story, Postmodern Story.

## ÖN SÖZ

Edebiyatı dönemlere ayırarak anlatmak öteden beri uygulanan bir yöntemdir. Edebiyat tarihinin eski dönemlerinde bunu uygulamak nispeten kolay ise de zamanımıza doğru zorlaşmaktadır. Bunun sebebi, sosyal ve sanatsal gelişmelerin başlangıç ve bitiş tarihlerini tespit etmenin zorluğudur.

Sosyal ve sanatsal olaylar günümüzde daha da girişik bir görünüm kazanmıştır. Bununla beraber, eğitimde dönemleştirme ve sınıflandırma ilkelerine başvurmak geleneği, günümüzdeki sanat ve edebiyat gelişmelerini de bazı dönemlere ve akımlara göre anlatmayı gerekli kılmaktadır. Bu açıdan Cumhuriyet dönemi edebiyatına baktığımızda bazı özellikler görmekteyiz. Bunların başında İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra edebiyatımızda görülmeye başlanan değişimlerdir. Bu değişimleri adlandırmak ve tarihlendirmek kuşkusuz zor bir iştir. Ancak yine edebiyatımızın gelenekten modernizme, modernizmden de postmodernizme doğru ilerleyen bir çizgi takip ettiğini söyleyebiliriz.

Biz çalışmamızda bunlardan en yeni olan postmodernizm kavramını ve bu kavram etrafında hikâyemizde meydana gelen değişiklikleri metinlere dayalı olarak incelemeyi amaçladık. Özellikle son dönemlerde hikâye türünde önemli değişiklikler yaratan postmodernizm, türü geleneksel ve modern dönemlerden oldukça farklı bir noktaya taşımış ve taşımaya da devam etmektedir. Bu sebeple İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren hikâyelerimizde meydana gelen bu farklılaşma ve yenileşme yeni inceleme alanları doğurmaktadır. Şüphesiz bu gelişmeler klasik hikâye tahlili metoduna göre inceleme yapmayı zorlaştırmaktadır. Bu sebeple çalışmamızda araştırmaların ve incelemelerin az olduğu bu yeni dönemi yeni yöntemlerle incelemeyi esas aldık. Çalışmamız '*Giriş*', '*Sonuç*' ve '*Kaynakça\Bibliyografya*' başlıkları hariç iki ana bölümden oluşmaktadır. *Birinci Bölüm*'de öncelikle 'modernizm' kavramı kısaca ele alınıp kuramsal kitaplara dayanarak genel bir çerçeve çizilmiştir, devamında ayrı bir başlık olarak 'postmodernizm' kavramı ele

alınarak son yıllarda gittikçe yaygınlaşan bu kavramın doğuşu, gelişimi, sanat ve özellikle edebiyatta ortaya koyduğu yenilikler çeşitli alt başlıklarla değerlendirilmiştir. *İkinci Bölüm*'de ise, postmodernizmin hikâyemizde meydana getirdiği içerik ve biçim farklılaşmaları metinlere dayalı olarak araştırılmaya ayrılmıştır. Bu bölümdeki inceleme Bilge Karasu'nun *Troya'da Ölüm Vardı* (1963), *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (1970), *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1979), *Kısmet Büfesi* (1982), *Narla İncire Gazel* (1995), *Altı Ay Bir Güz* (1996) *Susanlar* (2009), Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* (1975), Nazlı Eray'ın *Ah Bayım Ah* (1976), Kız Öpme Kuyruğu (1982), *Eski Gece Parçaları*(1985), *Yoldan Geçen Öyküler* (1987), *Aşk Artık Burada Oturmuyor* (1989) ve Cemal Şakar'ın *Gidenler Gidenler* (1990), *Yol Düşleri* (1996), *Esenlik Zamanları* (1999), *Pencere* (2003), *Hayalperdesi* (2008), *Hikâyat* (2010), *Sular Tutuştuğunda* (2010) hikâyeleri ele alınarak gerçekleştirilmiştir. Bir anlamda, önceki bölümlerde verilen kuramsal bilgilerin paralelinde uygulama yapılmış ve son dönemlerde postmodern hikâyede içerik ve biçim olarak kendini gösteren yenilikler tespit edilmiştir.

Bu çalışma başlangıcından bitimine kadar pek çok kişiden destek görmüştür. Özellikle geliştirici, güncel ve incelenmeye değer bir konuyu seçmemde yardımcı olan ve tezin hazırlanma süresi boyunca desteklerini esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Recep Duymaz'a teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca çalışma süresince yardımları ve destekleriyle kolaylıklar sağlayan hocam Yard. Doç. Dr. Yüksel Topaloğlu'na ve tezimize verdikleri destek için TÜBAP'a teşekkür ederim. Bu çalışmanın postmodern Türk hikâyesine yeni bir bakış açısı getirmesini temenni ederim.

Gülçin OKTAY

Haziran, 2011

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	i
ABSTRACT .....	ii
ÖN SÖZ .....	iii
İÇİNDEKİLER .....	v
KISALTMALAR LİSTESİ .....	vii
GİRİŞ .....	1

### 1.BÖLÜM

1.1. MODERNİZM NEDİR?.....	5
1.2. POSTMODERNİZM NEDİR? .....	14
1.3. EDEBİYATTA POSTMODERNİZM.....	35
1.3.1. Türlerin Geçişkenliği .....	41
1.3.2 Kurmaca Ve Üstkurmaca .....	44
1.3.3. Okur Merkezli Metin Anlayışı .....	50
1.3.4. Postmodern Metinlerde Dil .....	52
1.4. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK HİKÂYESİNİN GELİŞİMİ	
1.4.1. Modern Hikâye .....	57
1.4.2. Postmodern Hikâye.....	79

### 2. BÖLÜM

2. POSTMODERN HİKÂYELEERDE İÇERİK VE BİÇİM İNCELEMESİ....	104
2.1. ÖNE ÇIKAN TEMALAR .....	106
2.1.1. Anlamsızlık, Boşluk, Belirsizlik .....	106
2.1.2. Yalnızlık .....	129



2.1.3. Korku .....	144
2.1.4. İntihar .....	154
2.1.5. Ölüm .....	159
2.1.6. Akıldışı\Rüya .....	166
2.2. BİÇİMSEL YENİLİKLER .....	178
2.2.1. Cümlede Başlayan Değişim .....	178
2.2.2. Kurmacadan Üstkurmacaya .....	184
2.2.3. Anlatıcının Değişimi .....	208
2.2.4. Dilde Şiirleşme .....	216
SONUÇ.....	222
KAYNAKÇA\BİBLİYOGRAFYA .....	226

**KISALTMALAR LİSTESİ**

<b>Age.</b>	: Adı geçen eser
<b>Agm.</b>	: Adı geçen makale
<b>Ank.</b>	: Ankara
<b>Bkz.</b>	: Bakınız
<b>Çev.</b>	: Çeviren
<b>Dr.</b>	: Doktor
<b>İst.</b>	: İstanbul
<b>MEB</b>	: Milli Eğitim Bakanlığı
<b>M.S.</b>	: Milattan Sonra
<b>Prof.</b>	: Profesör
<b>s.</b>	: Sayfa
<b>Yay.</b>	: Yayınları
<b>Yard. Doç.</b>	: Yardımcı Doçent

## GİRİŞ

Postmodernizm, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, önce Amerika'da, sonra Avrupa ülkelerinde görülmeye başlayan bir düşünce hareketidir. Önce mimarlık alanında başlayan bu hareket zamanla diğer güzel sanat dallarını da etkilemiş ve her alanda değişim ve dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olarak yerini almıştır. Bu anlamda kökleri tarihin derinliklerine dayanan hikâye türü de bu değişikliklerden etkilenmiştir.

İlk dönemlerden modernist dönemlere kadar geleneksel çizgide ilerleyen hikâyemiz Ali Aziz Efendi'nin *Muhayyelât*'ı, Emin Nihad'ın *Müsameretnâmesi* ve Ahmet Mithat'ın *Letaif-i Rivâyât* serisi hikâyeleri ile 'soyuttan somuta' doğru bir yol takip eder. Bu eserler modern hikâye dönemine geçişi sağlayan önemli ürünler olarak karşımıza çıkar. Bu eserler üzerinde başlı başına çalışmalar yapılarak hikâyemizin 'soyuttan somuta, hayalden hakikate' ilerleyen çizgisi tespit edilir. Özellikle Ali Aziz Efendi'nin *Muhayyelât*'ı, devrinde geniş yankılar uyandıran ve kendisinden sonra gelecek eserleri etkileyen çalışmalar arasında yerini alır. Bu bakımdan eski hikâye geleneğinden modern anlamda hikâyeye geçişte *Muhayyelât*<sup>1</sup>'in ayrı bir yeri vardır. Bu geçiş devri ürünlerinden sonra modern anlamda hikâye, tercümelemlerin de yardımıyla daha da ileri noktalara taşınır.

Ortaya çıktığı ilk dönemlerden İkinci Dünya Savaşı'na kadar geleneksel ve modernist çizgide ilerleyen hikâye anlayışımız, bu tarihten sonra yepyeni bir hikâye anlayışını başlatacak özelliklerle karşımıza çıkar. Akademik, felsefî ve edebi alanda çok tartışılan ve adına 'postmodernizm' denilen bu dönem, hikâyemizde de geleneksel ve modern dönemlerden içerik ve biçim olarak oldukça farklı ve adına 'postmodern hikâye' denilen yeni bir dönemi oluşturur. Temelleri İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı karmaşa, kaos ve yıkım ortamına dayanan bu yeni hikâye

---

<sup>1</sup> Geçiş devrinin bu önemli eseri üzerine Recep Duymaz ayrıntılı bir çalışma hazırlamıştır. Duymaz'ın incelemesi gelenekselden moderne doğru ilerleyen hikâye anlayışı üzerine yoğunlaşır. Bu inceleme için bkz. Recep Duymaz, *Muhayyelât Üzerinde Bir İnceleme*, 1.Baskı, Arma Yayınları, İstanbul 1999.

anlayışı, 1960-1970’li yıllardan sonra daha da belirgin bir duruma gelmiştir. Ancak sosyal bilimler alanında tarihlendirmelerin kesin olmaması sebebiyle bu yeni hikâye anlayışının ortaya çıkış tarihi genel olarak İkinci Dünya Savaşı’dır. Doğuşu ve gelişimi bir hayli muğlak olan bu dönem, beraberinde pek çok tartışmayı da getirir. Gerek Batı’da gerek Türk Edebiyatı’nda bu konu üzerinde hem nitelik hem nicelik bakımından pek çok incelemeler gerçekleştirilir.

Batı dünyasına baktığımızda ‘*Postmodern Durum*’ kitabıyla ortaya çıkan ve postmodernizm ile birlikte büyük anlatıların tarihe karıştığını vurgulayan Jean François Lyotard, Habermas, Frederic Jameson, post-yapısalcılık ve postmodernizm konularına sanatsal açıdan eğilen Madan Sarup, postmodernizm döneminin kökenlerini inceleyen Perry Anderson, postmodernizm kavramını ve bu kavramın ortaya çıkardığı karışıklıkları ‘*Postmodernizmin Yanılsamaları*’ adlı kitabıyla inceleyen Terry Eagleton ve ‘*Postmodern Edebiyat Kuramına Giriş*’ kitabıyla edebi anlamda postmodernizm kavramına değinen Niall Lucy de Batı dünyasında bu konuya kuramsal açıdan eğilen önemli yazarlar olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmalar Türk Edebiyatı’na çeviriler vasıtasıyla katkı yapar. Çalışmamızın birinci bölümünde oluşturduğumuz kuramsal incelemelere de çeviriler sayesinde kaynak oluşturan bu kitaplar, tartışmalı bir kavram olan postmodernizme açıklık getirmeye çalışırlar.

Türk Edebiyatı’na baktığımızda ise postmodernizm üzerine kuramsal olarak incelemeler yapılmakla birlikte edebi alanda türler üzerine yoğunlaşan çalışmaların azlığı dikkati çeker. Bu açıdan hem kuramsal bilgileri hem de metinsel incelemeleri bünyesinde barındıran bir çalışma olarak Yıldız Ecevit’in ‘*Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*’ adlı kitabı roman üzerinde yapılmış bir çalışma olsa da sadece belli bir tür üzerine yoğunlaşan bir çalışma olması bakımından dikkat çekicidir. Kuramsal bilgilerin verildiği ‘*Giriş*’ bölümünden sonra gelen ‘*Metin Çözümlemeleri*’ bölümü postmodern anlayışla yazılmış bir metne yaklaşım tarzlarını göstermesi bakımından örnek çalışmalardan biridir. Ecevit’in, Oğuz Atay, Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş ve Metin Kaçan’ın romanlarına dayalı olarak gerçekleştirdiği ikinci bölümü, diğer türlerde inceleme yapılacak çalışmalara yöntem göstermesi bakımından da öne çıkar. Nitekim hikâye türünü ele aldığımız çalışmamızda da faydalandığımız ana kaynaklar arasında yerini alır. Yıldız Ecevit

postmodern anlamda öne çıkan yazarlar üzerinde de başlı başına çalışmalar gerçekleştirir. Ecevit, *Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, *Orhan Pamuk'u Okumak* kitaplarıyla postmodern anlamda yazar odaklı önemli incelemeler gerçekleştirir. Jale Parla da *Don Kişot'tan Bugüne Roman* çalışmasıyla roman türünün gelişim aşamasını ayrıntılı bir biçimde incelemesi bakımından önemlidir.

Başlı başına hikâye türü üzerine eğilen çalışmalara baktığımızda ise en son yapılan çalışmalardan biri olarak Jale Özata Dirlikyapan'ın *'Kabuğunu Kıran Hikâye'* adlı kitabıyla karşılaşırız. Bu kitap 'Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı' üzerine eğilmekle beraber, hikâyemizin yenileşme yolunda attığı adımlara ışık tutarak değişik inceleme yöntemiyle dikkati çeker. Geleneksel ve modern dönemlerden ayrılmaya başlayan hikâyeleri klasik hikâye metoduyla değil de, hikâyelerde görülen içerik ve biçim farklılaşmalarına dayanarak özgün bir yöntemle inceleyen kitap, bizim de çalışmamızın ikinci bölümünde oluşturduğumuz başlıklara ve hikâye incelemelerine kaynak oluşturur. Bu kitap dışında Mustafa Albayrak'ın *'Türk Öykücülüğünde Deneyellik'* kitabı, hikâye serüvenimizdeki ayrıntılı incelemelerin azlığına değinerek Türk öyküsüne deneysel açıdan yaklaşan bir çalışma olur. Albayrak, pek çok yazarın öykülerine yaslanarak, bu öykülerde görülen özelliklere göre sınıflandırmalar yapar. Bu bakımdan Türk öykücülüğü üzerinde dikkat çeken çalışmalardan biridir. Çağdaş Türk öykücülüğünde yaratıcılık konusunu işleyen ve bu konuya geniş bir çerçeveden yaklaşan Aysu Erden de hikâye türü açısından metinlere dayalı olarak yapılan çalışmaların azlığında önemli çalışmalardan birini gerçekleştirir.

Türkiye'de son yıllarda başlı başına hikâye türü üzerine yoğunlaşan Hece Öykü, Adam Öykü gibi edebiyat dergileri de öykü türü üzerine hazırladıkları dosyalarla önemli kaynaklar arasında anılabilir. Bu anlamda Hece dergisinin *'Türk Öykücülüğü Özel Sayısı'*nın beşinci bölümü "*Öykü Yayıncılığı*" başlığı altında derli toplu bir şekilde öykü türü üzerindeki yayınlara değinmesi bakımından önemlidir. Yine Hece Dergisinin "*Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*" felsefi, edebi ve diğer sanat dalları açısından postmodern etkilere değinerek faydalı çalışmalardan birini oluşturur. Özellikle bu

derginin edebiyat alanında postmodernizmin doğuşuna ve gelişimine değinen ikinci bölümünde Necip Tosun, İshak Yetiş, Şaban Sağlık gibi isimlerin makaleleri tam olarak postmodern öyküdeki değişimlere odaklanmaları bakımından mühimdir. Postmodern Türk öyküsü üzerine yapılan çalışmalar saydığımız bu kaynaklar etrafında yoğunlaşmakla beraber Macit Balık'a ait '*Nazlı Eray'ın Öykülerinde Düş, Düşlem ve Gerçeklik*', İbrahim Alan'a ait '*Bilge Karasu'nun Hikâyeciliği*' gibi postmodern yazarları öne çıkaran ve bu yazarların hikâyelerindeki postmodern özellikleri ele alan yazar odaklı basılmamış tezlerin çoğunlukta olduğunu söyleyebiliriz. Ancak Yıldız Ecevit'in kitabında olduğu gibi hem kuramsal bilgileri hem de metinsel incelemeleri öne çıkaran çalışmalar fazla değildir. Bu amaçla çalışmamızda bu genel çerçeveden yola çıkarak postmodernizmin hem kuramsal hem metinsel özelliklerine dayanarak bir inceleme yapmaya çalıştık. 1950'li yıllardan sonra içerik ve biçim farklılaşmalarını inceleyen Jale Özata Dirlikyapan'a ait '*Kabuğunu Kıran Hikâye*' başlıca kaynaklarımız arasında yer aldı. Çalışmamızda faydalandığımız diğer kaynakları da '*Kaynakça\Bibliyografya*' başlığı altında sıraladık. Gerçekleştirdiğimiz bu çalışma ile postmodern hikâye incelemelerine bir katkı sağlamayı ve bu türe dikkat çekmeyi hedefledik. Umarız bu çalışma amacına ulaşır ve başka araştırmacıların eklemeleri ve destekleriyle gelişir.

## 1.BÖLÜM

### 1.1. MODERNİZM NEDİR?

“Dilimizde ‘yeni, çağdaş, ilerici, yenici’ mânâlarını yüklenen modern veya modernizm kelimesi Latince *modernus* kelimesinden gelen *modern* (o da ‘şimdi, hemen’ anlamındaki *modo* kelimesinden gelmektedir.) M.S.V. yüzyıldan itibaren kullanılan bir kelimedir. Kavram ilk olarak Hristiyanlık öncesi dönem ile sonrası dönemi ayırmak için kullanılmıştır. Bu kullanışa göre, Hristiyan olmak modern olmak demektir. Bundan sonraki dönemlerde de kavram, ‘eski’ ile ‘yeni’yi ayırma anlamını çok büyük ölçüde korumuş ve bu istikamette kullanılmıştır. Yani modernizm, modernlik veya modern, her şeyden önce eskiye göre yeni olmaktır. Zaman olarak da yakın geçmişi veya şimdiki zamanı kapsar. Rönesans dönemi, Antik Çağa göre Aydınlanma Çağı, Rönesans’a göre modernliktir. Bu sebeple kavram, sürekli olarak bir karşılaştırma ve yeniyi ifade etme mânâsı taşıyagelmiştir.”<sup>2</sup>

“Modernist dönemin başlangıcı konusunda büyük çoğunluk-farklı kanaatler olmakla birlikte-, Aydınlanma Çağı üzerinde fikir birliği içindedir. 18.yy’dan itibaren Batı toplumlarının hayatına giren aydınlanma; insanın Tanrı merkezli dünya görüşü ve hayat tarzından sıyrılarak akıl ve bilim merkezli dünya görüşü ve bu çerçeveye göre düzenlenmiş hayat tarzına geçiştir.”<sup>3</sup> “Batı tarihinde modern öncesi dönem, düşüncede, toplum örgütlemesinde ve değer yargılarında nihai referans olarak Tanrının kabul edildiği dönemdir. Bu dönemde, bilginin üretimi ve dağıtımı kilise kurumu tarafından örgütlenmektedir. Tüm siyasal ve kültürel kurumlar da kendilerini bu merkez etrafında bir yerlere yerleştirerek meşruluk kazanmaktadırlar.”<sup>4</sup>

<sup>2</sup> İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, 4. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2001, s. 139

<sup>3</sup> *Age.*, s.142

<sup>4</sup> Zekiye Demir, *Modern ve Postmodern Feminizm*, İz Yayınları, İstanbul 1997, s. 13

“Modern kavramı 1300’lü yıllardan sonra Avrupa’da ortaya çıkan, daha önceki yapı ve düşüncelerden ayrıştırılabilir derecede farklı gelişmeleri nitelenmek üzere kullanılmaktadır. Aydınlanma ile birlikte, önce Batı dünyasında, ardından da Batı dünyasının etkisi altına giren dünyanın her yanında önemli bir dönüşüm meydana gelmiştir. Çok genel anlamda bu dönüşüme modernleşme, bunun ideolojik çerçevesine de modernizm denmektedir.”<sup>5</sup>

Ancak modern, modernleşme, modernizm kavramlarının kullanımlarında da karışıklıklar gözlemlenmektedir. Genel olarak sözlüklerde modern kelimesi şu şekilde tanımlanmaktadır: “**modern** [Lat. *modernus*, *modo*: İng. *modern*; Fr. *moderne*; Al. *neuer, modern*]. Köken itibariyle Latince bir sözlük olan modo (son zamanlar, tam şimdi)’dan türetilen *modernus*, *hodiernus* (hodie=bugün) terimlerinden gelen ve düşüncedeki açıklık, özgürlük, otoritelerden bağımsızlık, ve en yeni ve en son dile getirilmiş sıfat.”<sup>6</sup> şeklinde tanımlanır.

Bu bakımdan modern kavramının başlangıcı oldukça gerilere götürülmektedir. Bu kullanımlara göre M.S. V. yüzyıllarda Hristiyanlığı önceki dönemlerden ayırmak için ortaya atılmıştır. Hristiyanlık öncesi dönem karanlık, putperest ve pagan dünya olarak nitelenmiş, Hristiyanlıkla beraber gelen dönem ise modern kelimesiyle nitelenerek eskiye göre yeniye, şimdiyi ifade etmek üzere kullanılmıştır. Bu anlamlarla kullanılmaya devam eden modernizm Ortaçağ’da Rönesans ile birlikte farklı anlamlar yüklenmiştir. Rönesans ile birlikte aydınlanma ve uzun bir uykudan uyanma devri olarak tanımlanmıştır. Artık Ortaçağ’a ve onun skolastik bilim ve felsefe anlayışına, karşı görüş içerisindedir. Bacon ve Descartes’le yeni felsefe ve Galile ile yeni bilimi önceleyen aklın egemen olduğu bir Aydınlanma Çağı olarak karşımıza çıkar. Önceki dönemlerde Tanrı merkezli anlayış sona ermiş, evrenin ve insanlığın akıl ve bilim ile açıklanmaya başlandığı yeni bir dönem olarak yerini almıştır.

Bu dönemde modern yaşamı oluşturacak pek çok gelişme dikkati çeker. Nüfus artışıyla beraber şehirlere büyük göçler yaşanmaya başlar. Şehirleşmeyle

<sup>5</sup> Zekiye Demir, *Modern ve Postmodern Feminizm*, İz Yayınları, İstanbul 1997, s. 13

<sup>6</sup> Ahmet Cevizci, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2002, s. 715



beraber sanayileşme ve teknolojik gelişmeler kendini gösterir. Şehirlerde iktisadi ve ekonomik canlanma çoğalır. Bu yenileşmeler toplumsal ve düşünsel yenilikleri de beraberinde getirir. Aydınlanma ve aklın egemenliğiyle kilisenin sundukları örtüşmez. Kilisenin her şeyi Tanrı'ya bağlayan ve bu anlayışla doğayı açıklayan tutumu büyük bir eleştiriye tabi tutulur. Papanın üstün ve tartışılmaz konumu dokunulmazlığını kaybetmeye başlar. Bu durumda haçlı seferlerinin olumsuz sonuçları, şehirleşme, matbaanın icadı ve bilgi alışverişinin yoğunlaşması gibi önemli gelişmeler etkilidir. Bu gelişmelerle birlikte geleneksel anlayışlar birer birer çözülmeye başlar, saygınlığını kaybeder. Şehirleşmenin yanında ikinci önemli dönüm noktalarından biri de Fransız Devrimi olur. Bu ihtilal ile birlikte siyasi yaşamda isyanlar ortaya çıkar. 1790 yılı siyasi ve toplumsal açıdan ciddi mânâda dönüm noktası olur. Bu gelişmelerle modern kelimesi hayatın içinde yer alır, ilk olarak mimaride olmak üzere güzel sanatların diğer dallarında da etkili olmaya başlar. Akla ve deneysel bilgiye dayanan sanat anlayışı yerleşmeye başlar. Sanayileşme, bilim ve teknolojiye ilerleme, keşifler ve yeniliklerle ilerleyen modernleşme dönemi bizi dünya çapında bir ideolojiye dönüşecek olan modernizm kavramına götürür. Modernleşme süreci Batılı olmayan toplumlarda da ilgi uyandırır ve 'batılılaşma\modernleşme' çabaları dünyayı sarar. Böylece modern toplum ile geleneksel toplum arasındaki fark kalın çizgilerle ayrılır ve tüm dünyada etkili olmaya başlayan modernizm kavramı gündeme oturur. "Rasyonalist bilincin dorukta yaşandığı bu zaman kesiti, toplumsal\ekonomik\siyasal içerikli gelişmelere damgasını vurur. Akıl ve bilim; kendi dışındaki tüm eğilimleri, yaşam görüşlerini dışlayarak kendi ilkelerini, giderek öğretilerini ortaya koyar modernizmde"<sup>7</sup>

Modernizmin getirdiği akılcı ve sorgulayıcı tavır geleneksel dönemlerden oldukça farklı anlayışları ortaya koyar. Yıllarca kilisenin dayattıklarıyla yaşamını sürdüren insanoğlu dünyanın ve kendisinin zannettiği şey olmadığını farkına varır. Bu sebeple aydınlanmacı anlayışa sığınarak içinde bulunduğu bağınazlıktan, geri kalmışlıktan kurtulmayı hedefler. Sosyal, toplumsal ve eğitimsel manada bir dönüşüme doğru ilerler. Geleneksel dönem toplumlarda insanın doğa ve toplumdan

---

<sup>7</sup> Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 6. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 40

kopuk yapısı tamamıyla kırılır, modern dönemde insanın denetimi altına girmesiyle son bulur. Modernizm ile birlikte insan çevresi hakkında bilgi birikimine sahip olur. Modern, modernlik, modernleşme gibi kavramlar bizi adım adım modernizm kavramına ulaştırır. Bu anlamda modernizm, bu kavramların daha üst çatısı konumundadır.

Buna göre, “aydınlanma çağı ile gelen zihinsel dönüşümün ortaya çıkardığı ideoloji veya hümanizm, sekülerizm ve demokrasi sacayağı üzerine kurulu; egemenliği insana özgüleştirilen, kurtuluşu dinde değil bilimde arayan, insan biçimci ve insan merkezci dünya görüşü olarak tanımlanmaktadır.”<sup>8</sup> Modernizm döneminde Tanrı merkezli geleneksel anlayışlar yıkılır, deneye dayanan bilgi diğer bilgi türlerine karşı üstünlük kazanır. İnsanın mükemmelleşeceğine karşı büyük beklentiler ortaya çıkar.

Sevim Kantarcıoğlu, modernizmi felsefede hümanizm, ekonomide liberalizm ve edebiyatta yeni romantizmi içine alan çok kapsamlı bir kavram olarak tanımlar. Modernizmin hem çağdaş bir düşünce hem de Rönesanstan günümüze kadar Batılı aydınının ulaşmak istediği bir kavram olduğunu vurgular. “O halde modernizm çağdaşlığı aşan bir kavramdır.”<sup>9</sup> Bu anlamda Ortaçağ ve Rönesans’ın ardından gelen dönemleri ‘modern zamanlar’<sup>10</sup> olarak adlandırabiliriz.

İsmail Çetişli de modernizmin değişim ile âdeta özdeşleştiğini vurgular. Modernizmin laik bir düşünce yapısına sahip olduğunu ve sosyal hayatın eksenine bilimi ve akli yerleştirdiğini vurgular. Dine ise şahsi hayatta yer bıraktığını söyler. Modernizmin her şeyden önce geleneğe ve gelenekçi hareketlere başkaldırı hareketi olduğundan bahseder. Modern olmayı, “dünden ve eskisinden çok daha farklı bir dünyada yaşamak demek”<sup>11</sup> diye tanımlar. Bu döneme geçişte Hristiyanlık, kilise, din adamları, aristokrasi, sosyal, siyasi, kültürel ve ekonomik değer ve müesseselerin kıyasıyla aklın eleştirisine tabi tutulduğunu belirtir. Bu hareketin amacını ise, her türlü kötü, köleleştirici mit, mitos, inanç ve ön yargılardan kurtulma isteğine bağlar. Aklın hâkim olduğu aydınlanma çağında da her şeyin akla dayanmasını olağan kabul

<sup>8</sup> Zekiye Demir, *Modern ve Postmodern Feminizm*, İz Yayınları, İstanbul 1997, s. 21

<sup>9</sup> Sevim Kantarcıoğlu, *Türk Ve Dünya Romanlarında Modernizm*, 1. Baskı, Paradigma Yayınları, İstanbul 2007, s. 1

<sup>10</sup> Zekiye Demir, *Age.*, s. 17

<sup>11</sup> İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, 4. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2001, s. 141

eder ve modernizmi ‘Akıl Çağı’ olarak tanımlar. Bierstedh Gay’in ise aydınlanma Çağının dört temel niteliğini şu şekilde belirlediğini ifade eder:

- a. Doğaüstünün doğalla, dinin bilimle, tanrısal buyruğun doğa yasasıyla ve din adamlarının filozoflarla yer değiştirmesi;
- b. Bir araç olarak deneyin rehberindeki aklın sosyal, siyasal ve dinsel sorunların çözümünde yüceltilmesi;
- c. İnsanın ve toplumun mükemmelleştirilebileceğine ve dolayısıyla insan soyunun gelişmesine duyulan inanç;
- d. İnsan haklarına ilişkin insancıl taleplerin artışı<sup>12</sup>

Ayrıca Çetişli, Kant’ın bu konuda söylediklerine de değinir: “Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedeni de aklın kendisine değil, fakat aklın başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aranmalıdır”<sup>13</sup> sözünü aktararak konuya açıklık getirir. Ancak söz konusu aydınlanmanın sadece tabiata hâkim olma basamağında kalmadığını, insan ve toplum hayatında da yeni düzenlemelerin getirildiğini ifade eder. Bu anlamda 1880-1930 yıllarını anarak nitelik ve nicelik olarak önceki dönemlerden çok farklı bir hayata kavuşulduğunun altını çizer. 1930’lu yıllardan sonra ise modernizmin getirdikleri bütün hızıyla büyümesini sürdürür. Artık hayat tarzı, kültür, sanat, teknik, bilim gibi alanlarda büyük tesirler yapan dönem başlar.

Bu dönemde deneye dayanan bilgi türü diğer bilgi türlerine göre üstün tutulur. Tüm alanlarda gelenekler, otoriteler, kilise ve hakikatler arka planda kalır. Modernizm kendi kendini meşrulaştırır. Tüm bu gelişmelere dayanarak Zekiye Demir bu dönemi şu şekilde tanımlar: “Modern, modernleşme, modernlik ve modernizm kelime grubu, tarihin belli bir döneminden sonra Batı dünyasında belirli merkezlerde ortaya çıkan ve daha sonra tüm dünyayı etkileyecek kadar güç kazanan bir değişimi, bir yaşam tarzını nitelemektedir. Modernin zamansal ardıllık vurgusu

<sup>12</sup> İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, 4. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2001, s. 141

<sup>13</sup> *Age.*, s. 141

taşıyan bir tespit, modernleşmenin bir süreç, modernliğin bir durum, modernizmin de varılacak ‘nihai’ çerçevenin ideolojik açıklaması olduğunu söylemek mümkündür. Bütün bu terim kümesi toplumsal, siyasal, iktisadi, kültürel alanlarda bir değişim ve farklılaşmanın belirginleştirilmesi için kullanılmaktadır.”<sup>14</sup> şeklinde tanımlar.

Yıldız Ecevit de kimi araştırmacıların Rönesans\Aydınlanma ile başlayan sosyolojik ve kültürel gelişmeleri modernite, 20. yüzyılın ilk yarısında görülen estetik avangardizmi ise modernizm diye adlandırmayı denediklerini ifade eder. Sevim Kantarcıoğlu ise, modernizmi bazı çevrelerin kabul etmek istemediği hümanizmle eş anlamlı olarak kabul eder. Ve hümanizmi şöyle tanımlar:

“Hümanizm, geçmişin tecrübenin süzgecinden geçmiş, eyleme dönüşebilecek değerlerini yaşatır, eyleme dönüşmeyenleri ise reddeder. O halde hümanizm, geçmişe alınan eleştirici ve akılcı tavidir. Geçmişin değerleri tecrübenin ışığında yeniden yorumlanır ve salpam köklere yeni gövdeler aşılansarak geçmişin yaratıcı bir geleceğe doğru akması sağlanır. Hâl ise geçmiş ile yaratıcı gelecek arasında köprü olabildiği ölçüde gerçekten değerlidir. Hümanizm, geçmişini inkâr etmez; geçmişin insan gerçeğini tanımlayan sentezlerini kendi zamanlarında insan ihtiyaçlarına cevap verdikleri ölçüde değerli sayar. Hümanizm hiç durmaksızın değişen bir dünyanın varlığına inanır; çünkü insanın hayatı, pragmatik anlamda kazanılan bilgileri ihtiva eden bilim dalları tarafından durmaksızın değiştirilmektedir.”<sup>15</sup>

Dilek Doltaş da modernizmin Jürgen Habermas’ın ‘*Modernity An Incomplete Project*’ (Modernite-Bitmemiş Bir Proje) başlığıyla yaptığı konuşmada, bu dönemi insanın akıyla evrende var olan her şeyi öğrenebileceğine, ve tüm bunları yönlendirerek gerçek mutluluğa ulaşılacağına inanılan bir dönem olarak tanımladığını bildirir. Habermas’ın bu görüşünün Rönesans’tan beri gelişip, yerleşerek ideolojiye dönüştüğünü ifade eder. Aklın birliğine ve gücüne inanan ve bu anlayışta kuram ve yöntemler geliştiren kişiler olarak da Kant ve John Locke’ın isimlerini anar.

<sup>14</sup> Zekiye Demir, *Modern ve Postmodern Feminizm*, İz Yayıncılık, İstanbul 1997, s. 22

<sup>15</sup> Sevim Kantarcıoğlu, *Türk Ve Dünya Romanlarında Modernizm*, 1. Baskı, Paradigma Yayınları, İstanbul 2007, s. 5-6

Madan Sarup da, modernlik tasarısının on sekizinci yüzyılda yaşamış aydınlanma filozoflarının “nesnel bir bilim, evrensel bir ahlak, evrensel bir yasa, özerk bir sanat amacı güden çalışmaları”<sup>16</sup>yla biçimlendiğini düşünür. Modernleşmeyle gerek sanatların gerek bilimlerin dünyanın, kurumların, insanın ilerlemesine ve anlaşılmasına tam tersi bir istikamette gelişmeler yaşandığını belirterek olumsuz özelliklerine değinir.

Modernizm sanatsal alanlarda da pek çok gelişmeyi beraberinde getirir. Modernizmin maddeye, akla, deneysel bilgiye dayalı yapısı sanat alanında da kendini gösterir. Bu yapı onun maddeci, indirgemeci ve özcü bir yapıya sahip olmasına neden olur. Modernizm, teknolojiden ideolojiye kadar evrenselleştirici özelliklere sahiptir. Ancak modernizmin sunduğu evrensellik Batı merkezine dayanan bir evrenselliştir. Bu anlamda Batılı değerlerin üstünlüğü vurgulanır. Sanatsal alanda modernizm dendiğinde ilk olarak mimari alan akla gelmektedir. Ancak, diğer alanlar için de şu kesin olarak söylenebilir ki “Modern sanatta uzmanlar tarafından kurulan zevkler hiyerarşisi vardır (mesela şiir ve roman gibi sanat dallarında romantizmin oluşu, mimaride işlevselcilik, resimde soyutluk gibi). Ayrıca çelişkilerden çok kurallar bulunmakta ve realist öğeler ön plana çıkmaktadır.(...) Bu düzen ve hiyerarşik yaklaşım sadece sanatta değil, bilimde, kültürde vs. hemen hemen hayatın her alanında kendisini göstermekte; toplumun kültürünü “yüksek kültür” ve “aşağı kültür” biçiminde hiyerarşik parçalara ayırmaktadır. Batı merkeziliğin bir sonucu olarak toplumlardaki “yüksek kültür” Batı kültürü, “aşağı kültür” ise Batı’lı olmayan diğer kültürler olarak görülmektedir.<sup>17</sup>

Modernizm edebi alana da seçkincilik\hiyerarşik anlayışını gösterir. Bu alan özellikle ‘yüksek kültür’ grubuna dâhil edilen kişilerin uğraş alanı olarak görülür. Roman, hikâye, şiir, deneme gibi türlerde sanatsal yaratıcılık ön plana çıkar. Özgünlük, özcülük, sanatsal yaratıcılık gibi kavramlar bu dönemin sanat anlayışını oluşturur. Bu dönem yazılan eserlerde ‘gerçek’ konusuna büyük bir titizlik gösterilir. Yazarlar eserlerini gerçeğe yakın, gerçeğimsi bir anlayıştan hareketle oluşturmaya çalışır. Yazarların, eserlerinde gerçeğe yakın dünyalar oluşturmak ve bunu

<sup>16</sup> Madan Sarup, *Postyapısalcılık Ve Postmodernizm-Eleştirel Bir Giriş-*, (Çev. Abdülbaki Güçlü), Kırkgece Yayınları, İstanbul 2010, s.202

<sup>17</sup> Zekiye Demir, *Modern ve Postmodern Feminizm*, İz Yayıncılık, İstanbul 1997, s. 25

okuyucuya hissettirmemek ana uğraşları hâline gelir. İleriki bölümlerde metinlere dayalı olarak incelediğimiz hikâyeye türünün modern dönemlerinde de bu yaklaşımlar mevcuttur. Bu dönemde yazılan hikâyeler ‘serim-düğüm-çözüm’ bölümlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Belli bir düzen içerisinde akan bu hikâyelerin muhakkak aktarılacak bir mesajı vardır. Yazarlar bu yolla metinler üzerinden söylemek istediklerini ifade etmiş olurlar. Böylece modern dönemlerde seçkinci\hiyerarşik anlayışla yazılan, belli bir mesajı olan, olay, şahıs kadrosu, mekân, zaman, dil ve üslûp gibi hikâyenin ana unsurları bakımından düzene sahip, kurmaca dünyanın varlığını hissettirmemeye çalışan ‘gerçeğimsi’ eserler ortaya konulur. Ancak bu anlayış İkinci Dünya Savaşı’na kadar varlığını sürdürür.

İkinci Dünya Savaşı’na kadar bu şekilde devam eden modernizm süreci bu dönemden sonra eleştirel bir sürece doğru ilerler. İkinci Dünya Savaşı’nın neden olduğu kısımlar, ardından soğuk savaş yılları, silahlanma yarışları, nükleer tehditler gibi pek çok olumsuz gelişme Batı insanında modernizmin ifade ettiği, aydınlanma, özgürleşme, ilerleme, barış ve mutluluk içinde yaşama gibi vaatlere inançsızlığı getirir. Bunun yanı sıra bilimsel alanda ortaya çıkan belirsizlik kuramı ve görecelilik anlayışı gerçek kavramının tartışmalı bir hâle gelmesine sebep olur. Dünya bir sistemler karmaşasına doğru ilerler. Her alanda karmaşanın, kaosun yaşandığı günler doğar. Bilime ve akla dayanarak insanlara yeryüzünde cennet kurmayı vaat eden modernizm İkinci Dünya Savaşı ve ardından gelen yıkımlarla vaatlerini gerçekleştiremez. Bu durum modernizme şüphe ile yaklaşılmasına sebep olur. Makinelerin çeşitli alanlarda yaşamın bir parçası durumuna gelmesi, maddeci ve aşırı akılcı tutum bireyi etkilemeye başlar.

“Modernleşme sürecinde insanlar, bireyselleşmenin getirdiği bir sonuç olarak, kozmik bütünlükten kopmuş, ‘Dünyanın büyüünün çözülmesi’ olarak adlandırılan süreçle karşı karşıya kalmıştır. Toplumsal sistemlerin yerinden çıkarılması, zaman ve mekânın birbirinden ayrılması yani zamanın içinin boşaltılması, insanı ilişkili olduğu dünyadan koparmış ve yapayalnız bırakmıştır. Araçsal aklın öncelik kazanmasıyla toplumdan kültürden gelenekten soyutlanan kurumlar insanları ‘demir bir kafese’

koymaktadır.”<sup>18</sup> Böylece özgürleşme, ilerleme, mutluluk, barış gibi vaatlerden hiçbirini gerçekleştiremeyen, üstüne üstlük insanları maddenin ve aklın çıkmazlarına hapseden modernizm İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra sarsılmaya başlamış ve bu olumsuz gelişmeler postmodernizm denilen yeni bir dönemin doğuşuna zemin hazırlamıştır.

---

<sup>18</sup> İsmail Göktürk-Musatafa Günalan, “Modern Ve Geleneksel Değerler Arasında Yabancılaşan İnsan”, *Selçuk Üniversitesi İ.B.B.F. Dergisi*, Sayı 11, yıl 2006, s. 128

## 1.2. POSTMODERNİZM NEDİR?

Son yılların her alanda en çok tartışılan konularının başında postmodernizm gelir. Postmodernizm üzerine pek çok yazılar yazılıp, tartışmalar yapılmaktadır. Ancak bu kavram ne kadar çok eleştiriye, çalışmaya, tartışmaya konu olsa da tam anlamıyla bir netlik kazanamamıştır. Kullanım alanı olarak postmodern deyiimi edebiyat, resim, müzik, dans, moda, tarih, felsefe gibi farklı alanlarda kullanılmaktadır. Her yazar postmoderni kendi açısından yorumlamaktadır. Postmodernizm bazılarına göre modernizmden bir kopuş, bazılarına göre ise modernizmin ileri hâlidir. Postmodernizmin bu kadar tartışılmasının sebebi İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan kaos durumudur. Bu sebeple postmodernizmin tarihini vermek için kendinden önceki süreçlere, onu ortaya çıkaran gelişmelere bakmak gerekir. Şüphesiz ki postmodernizmin ortaya çıkışında bir önceki bölümde açıklanan modern dönem ve bu dönemde yaşanan gelişmeler etkilidir.

“Kavram olarak "post" ön eki Batı dillerinde, bir sürecin sonu anlamına geliyorsa da, terimleşmiş haliyle, postmodernizm, modernin sonu, modernden sonra doğmuş; onun devamı, içerdiği boyutlardan birinin süreği yahut anti modernizm anlamlarında kullanılmaktadır. Kavram konusundaki bütün bu kargaşalar, kavramın iç bünyesindeki heterojenlik kadar söz konusu kavramı tanımlamaya çalışan yazarların kendi bakış açılarına göre anlamlandırmalarından kaynaklanmaktadır.”<sup>19</sup> İngilizce’de ‘post’ bir ön ektir ve ‘sonra’ anlamına gelmektedir. Bu çerçevede postmodern, modern sonrası veya modern ötesi anlamına gelmektedir. Sözlük anlamıyla ‘postmodern’, modernden sonra demektir.(...) Postmodern terimi modern dönemi bir önceki dönem ilân ederek bu dönem sonrasında içinde bulunduğu düşünülen sonraki bir döneme özgü olanı işaret etmekte, bu suretle paradoksal bir biçimde modern kavramı ile örtüşmektedir.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara 2004, s. 20-21

<sup>20</sup> Zekiye Demir, *Modern ve Postmodern Feminizm*, İz Yayıncılık, İstanbul 1997, s. 31



Postmodernizm döneminin tartışılmasında ve pek çok alanda hayatımızda etkili olmasında modernizmin insanoğlunun hayatına getirdiği imkânlar ve kolaylıklar kadar pek çok olumsuz gelişmeye de sebep olması yatmaktadır. Çünkü modernizmin getirdiği bu olumsuz gelişmeler postmodernizmin doğuşunu kaçınılmaz kılmış ve yeni bir dönemin başlamasına sebep olmuştur. Modernizmin getirmiş olduğu bu olumsuz gelişmeleri ise şöyle ifade edebiliriz:

“Bütün dünyada ideal olarak sunulan Batı kaynaklı ekonomik ve siyasi modeller, zaman içinde gerçek kimlikleriyle tanınmış ve insanların bu modellere olan güveni sarsılmış; demokrasi ve insan hakları konusundaki çifte standartçı tutum yakinen görülmüş; çok yoğun bilgi bombardımanı ve hızla gelişen teknoloji insanı esir almış; kontrolsüz sanayileşme pek çok çevre problemine sebep olmuş ve dünyayı yaşanmaz hâle getirmiş; milletlerarası silahlanma yarışı, büyük miktarlardaki paranın bu alana ayrılmasını zorunlu kılmış, sonunda da insanoğlunun sonu olabilecek nükleer tehdide zemin hazırlamış; her şeyde esas olan standardizasyon düşüncesi ve uygulaması hayatı tekdüze kılmış ve teknolojinin despotluğuna zemin hazırlamış; insanın kapitalist ekonomi veya sermayenin kalesi durumuna düşürülmesi üzerine fert ve ferdi hürriyet yok edilmiş; aşırı ferdiyetçilik, insanı kalabalıklar içinde yalnızlığa itmiş; mahalli ve milli değerler, globalleşme ile evrensel değerlerin hücumuna uğramış, pragmatizm, bütün değerlerin üstünde tutulup diğer değerlerin ölçüsü ve belirleyicisi haline getirilmiş; madde ilahlaşırken mânâ yok sayılmış; akıl pragmatizmin aracı yapılmıştır. Böylece insan yabancılaşma, yalnızlaşma, tatminsizlik, güvensizlik, inançsızlık bunalımları içinde ne olduğu, ne olması gerektiği soruları arasında bir kimlik krizine düşmüştür. İşte postmodernizm, böyle bir kimlik bunalımı ortamında hayat bulmuştur.<sup>21</sup>

Postmodernizm, bu olumsuz gelişmeler sonucu hayat bulmuştur. Modernizmin sunduğu ilerleme, kalkınma, barış, eşitlik gibi idealler yerine getirilmemiş, vaat ettikleri ile ortaya koydukları arasında birlik kurulmamıştır. Modernizmin sunduğu vaatler ‘modern masal’ olmaktan ileriye gidememiştir. Batı’nın öncülüğünde kurulan dünya düzeninde önceki dönemlere göre mutluluk

<sup>21</sup> İsmail Çeçenli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, 4. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2001, s. 142

sağlanamamıştır. Sanayileşme ve teknoloji, insanları tekdüzeliğe mahkum eder hâle gelmiştir. Hızla büyüyen teknoloji ve sanayi sonucu ulusal sınırlar kaybedilmeye, modern dönemde mutlak hâkim, aklın üstünlüğü sorgulanmaya başlanmıştır. Aydınlanmanın ileriye sunduğu büyük umutlar bu olumsuz gelişmelerle beraber inandırıcılık özelliğini kaybetmeye başlamıştır. Bütün bu gelişmeler postmodernizmin uyanışını hızlandırmıştır. Böylece modernizmin sunduklarına karşı bir tepki olarak postmodernizm ortaya çıkmıştır. Ancak kavramı belirginleştirmeye yönelik tanımlar oldukça karmaşıktır. Postmodernizm, modern dönemi ve ortaya koyduklarını eleştiren, özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan sonra teknolojik bir dönemi adlandırmak, ileri teknolojinin etkisi altında kalan yeni bir toplum anlayışını tanımlamak üzere kullanılmıştır diyebiliriz. Postmodernizmin tanımsal karışıklığı gibi başlangıç tarihi de hayli karışıktır. Herkes kendine göre bir başlangıç tarihi belirlemiş, tam da postmodernin yapısına uygun olarak çoğulcu yaklaşımlar ortaya koyulmuştur.

“Postmodernizm sözcüğünü ilk kez kullanan kişilerden biri İngiliz ressam ve sanat kritiği John Watkins Chapman'dır. 1870'li yıllarda Fransa'da ortaya çıkan izlenimci resim akımından daha modern, ona göre daha avangard konumunda gördüğü resimleri postmodern olarak nitelemiştir. Daha sonraları bir Alman aydını Rudolf Pannwitz, Birinci Dünya Savaşı sırasında yazdığı bir kitapta Avrupa'nın hümanist değerlerinin çöküşü anlamında postmodern kavramını kullanmıştır.”<sup>22</sup>

“Postmodernizm sözcüğünü yazın metinleriyle ilgili olarak ilk kez 1934'te, Madrid'de yayımlanan Federico de Oniz'in *Antologia De La Poesia Espanola E Hispanoamerico* (İspanyol ve Hispanik Amerikan Şiiri Antolojisi) adlı kitabında yer alır. Daha sonra bu terimi 1942'de Dudley Fitts'in *Anthology Of Contemporary Latin American Poetry* (Çağdaş Latin Amerikan Şiiri Antolojisi) başlıklı kitabında görürüz. Amerikan yazınına ilişkin olarak postmodernizm ilk kez Randall Jarrell tarafından, Robert Lowell'ın şiirlerinin eleştirisinde kullanılır. Jarrell, Lowell'ın

---

<sup>22</sup> Gencay Şaylan, *Postmodernizm*, 4. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara 2009, s.37

şiiirinden postmodern diye söz eder. Jarrell'in kullandığı biçimiyle postmodern, klasik modernizme karşı çıkan bir çeşit avant-garde sanat anlamına gelir.”<sup>23</sup>

“İngiliz tarihçi ve düşünürü Arnold Toynbee Batı'nın tarihinde dört dönemden söz eder. Bunlar, Karanlık Çağlar (7.yy'dan 11.yy'a kadar), Orta Çağlar (11.yy'dan 15.yy'a kadar), Modern Çağlar (15.yy'dan 19.yy'ın sonlarına kadar) ve Postmodern Çağ olarak tanımlanmaktadır. Toynbee'nin postmodern çağının belirgin özelliği büyük savaşlar, devrimler ve karmaşadır. Bu karmaşa aynı zamanda bir kültürel çöküşü ifade temektedir. Buna karşılık modern çağ, kararlılık, ilerleme ve rasyonalizmin egemen olduğu dönem olarak nitelenmektedir. Toynbee, postmodern çağda aydınlanma etiğinin yıkıldığından söz etmekte ve insanlar için sorunlu bir döneme girildiğini öne sürmektedir.”<sup>24</sup>

Perry Anderson ise, postmodernizm ve modernizm sözcüklerinin Avrupa ya da Amerika değil, Hispanik Amerika kökenli olduğunu belirtir. Bir estetik akımın adı olarak 'modernizm' sözcüğünü Guatemala'da çıkan bir dergide, Peru'daki bir edebi hareket hakkında yazan Nikaragualı bir şaire borçlu olduğumuzu belirtir. Bu manada modernizm kavramının İngilizce'de ancak 20.yy'ın ortalarında genel kullanıma girmişken, İspanyolca'da yaygın olarak kullanılışının bir kuşak öncesine rastladığını ifade eder. Anderson, postmodernismo terimini Federico De Onis'in ortaya attığının altını çizer. De Onis'in bu terimi modernizmin kendi içindeki muhafazakâr bir gerileyişi tanımlamak üzere kullanıldığını vurgular.

Anderson, De Onis'in kısa sürdüğünü düşündüğü bu postmodernismo akımını, ardından gelen ultramodernismo ile karşılaştırdığını belirtir. Anderson'a göre, De Onis tarafından ortaya atıldıktan sonra, 'postmodern' üslûp fikri İspanyolca eleştirinin terimleri arasına girmiştir. Terimin Anglo-Sakson dünyasında ise estetik değil, zamansal bir kategori olarak değerlendirildiğini söyler. Anderson, 1934 yılında basılan Arnold Toynbee'nin '*Study of History*' adlı kitabına değinir ve Toynbee'nin son dönem Batı tarihini Sanayileşmecilik ve Milliyetçilik'in biçimlemiş olduğunu öne sürdüğünü ifade eder. Toynbee'nin kitabında 19.yy'ın son çeyreğinden itibaren,

<sup>23</sup> Dilek Doltaş, *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar\Uygulamalar*, 2. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2003, s. 33

<sup>24</sup> *Age.*, s.37

uluslar arası sanayi ölçeğinin ulusal sınırları zorlamasıyla, bu iki gücün birbiriyle yıkıcı bir çelişme içine girdiğini ve bu çekişmenin sonucunda patlak veren I. Dünya Savaşı'nın da, artık ulusal iktidarın kendi kendine yetmediği yeni bir çağa girildiğini ifade eder. Anderson 1934 yılından on beş yıl sonra Toynbee'nin kafasında dönemleştirme olgusunun daha net bir biçim aldığını ifade eder. Ancak Anderson postmodern teriminin daha olumlu ve daha net biçimde açıklayanın Frederico De Oniz olduğunu vurgular.

1950'li yıllarda ise postmodern kavramının ABD'de geniş bir alana yayılmasıyla tarihsel gelişimini takip etmek çok daha zor bir hâl almıştır. Artık postmodernizm kavramı felsefede, tarihte, sosyolojide, ekonomide, edebiyatta ve hatta dinde geniş bir kullanım alanı kazanır.

Lyotard ise bu kavramın belirginlik kazandığı tarihini 1950-1960'lı yıllardaki gelişmelere bağlar. Madan Sarup, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm* adlı kitabında Lyotard'ı ve onun postmodernizm hakkındaki görüşlerini değerlendirir. Öncelikle Madan Sarup, postmodernizmi sanatsal açıdan inceler. Çeşitli dallarda postmodern olarak şu isimleri sayar: “Sanatta Raushenberg, Baselitz, Schanabel, Kiefer, Warhol ve belki Bacon; mimaride Jenks ile Venturi; tiyaroda Artaud; yazında Barth, Barthelme, Pynchon; sinemada Lynch (Mavi Kadife); fotoğrafta Sherman; felsefede Derrida, Lyotard, Baudrillard.”<sup>25</sup> Tartışmaya açık şekilde pek çok ismin de anılabileceğini ifade eder. Sarup'un dikkat çektiği nokta “modernlik”, “postmodernlik”, “modernizm” ve “postmodernizm” kavramlarının tanımsal anlamdaki kargaşasıdır. Bu kavramların çoğunlukla birbirlerinin yerine kullanıldığını ve bu yüzden terimlere farklı tanımlar yapıldığını ileri sürer. Bu terimleri kendine göre açıklama işine girişir. Buna göre, modernlik kavramının Rönesans ile birlikte ortaya çıktığını kabul eder. Modernliği ekonomi ve yönetsel alanlarda akıl çağı dönemi olarak değerlendirir. Özellikle 18.yy'dan itibaren Batı'da toplumsal, ekonomik, siyasal ve daha birçok alanlarda gelişmeleri doğuran “şemsiye” terim olarak izah eder. Postmodernlik kavramını da tanım olarak bir netliğe kavuşturamaz. Bu konu hakkında birbirinden oldukça farklı görüşler bulunduğunu ve belirsiz bir

<sup>25</sup> Madan Sarup, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm-Eleştirel Bir Giriş-*, (Çev. Abdülbaki Güçlü), Kırkece Yayınları, İstanbul 2010, s. 183

kavram olduğunu açıklar. Sadece postmodernlik kavramının modernlikten sonra neyin geldiğini belirttiğini ve toplumsal açıdan da bireysellik çizgisine gönderme yaptığını düşünür. Modernizm ve postmodernizm kavramlarına ise daha net bir biçimde yaklaştığını söyleyebiliriz. Modernizmin klasisizme karşı bilinçli olarak geliştirilmiş ve daha çok kendini sanatsal alanlarda gösteren bir akım olarak yaklaşır. Postmodernizmin ise sanat alanındaki tarihlendirmelerine kesin olarak değinir. Bu anlamda postmodernizmin 1960’larda New York’ta sanat alanında hâkimiyet kurduğunu ifade eder.

Bu terimleri açıklarken pek çok kaynakta da karşımıza çıktığı gibi kesin ve net tarihlendirmeler yapamaz. Çünkü kavramsal açıdan zihinlerde büyük bir karmaşa yatmaktadır. Modernizmin ne zaman popülerliğini yitirip postmodernizmin ne zaman başladığı muammadır. Ancak Sarup, postmodernizm kavramını Lyotard’ın kitabına dayanarak sorgular. Sarup’un incelemelerine göre, Lyotard modern çağın meşrulaştırıcı söylemleri yani büyük anlatılarının tarihe karıştığını düşünür. Bilgiye ulaşmada bilimin tek geçerli öğretisi olmasına karşı çıkar. Artık ortada “tek bir us değil çeşitli uslar” olması sebebiyle bütünleştirici konuşmalar yapılamayacağını aktarır. Bilimsel bilgi ile anlatısal bilgiyi kesin çizgilerle birbirinden ayırır. Geleneksel toplumlarda anlatısal biçimler hâkimdir. Bu sayede toplumsal kurumlara meşruluk kazandırılır ve yerleşik kurumların bütünleşmesi sağlanır. Ancak ileri dönemlerde anlatısal bilgiler (halk hikâyeleri, masallar, söylenceler) bilim adamları tarafından sorgulanır. Bu anlamda bilim adamları anlatısal bilgileri farklı zihniyetlere ait olmaları bakımından ayırır.(ilkel, gerici, gelişmemiş, yabancılaşmış, önyargı, cahillik vb.) Anlatılar bu anlamda kadınlar ile çocuklar için belli işlevleri yerine getirir. Ancak teknik araçların ortaya çıkıp en az güçle iş yapmaya başlamasıyla bilgi ticarileşmeye başlar. Makineler bilgiyi hem kullanışlı hem de sömürüye açık hâle getirir. Sarup, Lyotard’ın postmodernizm hakkındaki görüşlerini bu çerçevede yansıtır. Ayrıca Lyotard’ın deyişiyle (eski) büyük anlatılar teknolojik gelişmelerle toplumsal yapıdan çıkar. Artık bütünleştirici ve meşrulaştırıcı eylemler güçlerini

yitirmiştir. “İkinci Dünya Savaşı dikkatleri eylemin amaçlarından araçlarına çevirmiştir.”<sup>26</sup>

Dilek Doltaş da, postmodernizmin başlangıç tarihi konusunda, 1960’ların sonunu işaret etmektedir. Bu dönemi merkeziz düşünceye kayma olarak değerlendirir. Postmodernizmin 1960’ların sonlarında, öncelikle Fransa’da yaygınlaşmaya başladığını, 1970’lerden itibaren ise ABD’de ağırlık kazandığını ifade eder. Ve bu kavramın insan merkezli bir görüşün uzantısı olup olmadığı; düşün, sanat, ahlâk ve toplum alanlarında ne türlü katkıda bulunabileceği ya da bu alanları nasıl sarsıp bozabileceği konusunun Batı’da hala çok tartışılmakta olduğunu ifade eder. Ayrıca klasik çağlardan postmodern döneme kadar gerçek anlayışının geçirdiği aşamaları sınıflandırır. Bu tasnif genel anlamda da klasik devirlerden postmodern döneme olan değişim sürecini yansıtmaya bakımdan önemlidir.

1. *Tanrı’yi merkez alan ve gerçeği Tanrısal kaynaklar yoluyla tanımlayan düşünce biçimi:* Doltaş klasik Yunan ve Roma döneminden, Ortaçağ’ın sonuna kadar geçerliliğini sürdüren bir düşünce yapısı olarak görür. İnsanların da Tanrı’nın değişmez ve benzer niteliklere sahip tipler olarak görüldüğünü ifade eder. Tanrı’nın da bu insanları ideal ve kutsal düzene doğrudan ya da dolaylı olarak yönelttiğini ifade eder. Bu sebeple Tanrı’ya, doğru ve gerçek olana karşı gelmek mümkün değildir.
2. *İnsan-merkezli olup gerçeği insan bağlamında ve onu norm kabul ederek tanımlayan düşünce biçimi:* Doltaş, bu düşüncenin Rönesans ve hümanist akımların başından modernizmin sonuna kadar geçerli olduğunu düşünür. Bu düşünceye göre gerçeğin insanın aklı, kavrayışı ve duyularıyla açıklanır. Bu düşüncede Tanrı’nın kopyası olan insan onun kadar yaratıcı, özgün ve özgürdür. Kant’ın olgun insan dediği bireyin bu dönemde oluştuğunu açıklar.
3. *Merkeziz düşünce biçimi:* Dilek Doltaş bu düşünceye göre de ne Tanrı’nın ne de insanın gerçeği tanımlamada bir odak noktası temel ya da merkez olamayacağını ifade eder. Bu dönemde gerçeğin olumsuzluklara göre değiştiğini, kesin, evrensel ve tanımlanabilir bir gerçek anlayışının olmadığı

<sup>26</sup>Madan Sarup, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm-Eleştirel Bir Giriş-*, (Çev. Abdülbaki Güçlü), Kırkece Yayınları, İstanbul 2010, s. 194

konusundaki genel kabule değinir. Ona göre bu dönemde net ve bilgilendirici sorular ve cevaplar beklemek gereksizdir. “Ayrıca merkez, kaynak, temel ve evrensellik gibi kavramlar üzerine kurulu kuram, yaklaşım ve kurumları kabul etmek mümkün değildir. Özetle postmodern diye adlandırılan bu düşünce bağlamında gerçeğe ilişkin epistemolojik kuşku yerini ontolojik kuşkuya bırakmış olur.”<sup>27</sup>

1950’li yıllar sonrasındaki postmodernizmin toplumsal boyuttaki akisleri konusundaysa, pek çok değerlendirmeler yapılır. Özellikle 1950 ve 1960 yıllarına pop, rock kültürünün, eğlencenin hâkimiyet kazandığı belirtilir. Buna göre toplum yapısı değişikliklere uğramaya başlar. Farklı kültürler tanınmaya ve hayatımızda yer edinmeye çalışır. Böylece modernizmin tekçilik düşünceleri alt üst olur. Teknoloji ve bilgisayar ağlarıyla dünyanın pek çok yerine ulaşabilen insanoğlu yavaş yavaş kendi kültüründen farklı olanları da tanımaya başlar. Toplumsal hayatta benzerlikler, farklılıklar, özgün olanlar, devşirmeler bir arada var olmaya başlar.

“Amerikalı kültür tarihçisi Bernard Rosenbarg 1950’li yıllarda yayımladığı bir kitapta postmodern sözcüğünü yeni bir kültürel oluşumu ifade edecek şekilde kullanmıştır. Rosenbarg’a göre kapitalizm bütün dünyayı bütünleştirmektedir ve bu oluşum içinde dünyanın her yöresine yayılan bir kitlesel kültür ortaya çıkmıştır. Rosenbarg postmodern insanı bu kültürün ürünü olarak niteler. Her tarafı metalar ile sarılmış, ortak tüketim ve statü normları benimsemek durumunda kalmış, amorf kitlenin parçası olan kişi postmodern insan olarak nitelenmektedir.”<sup>28</sup>

“Bir Marksist olan Frederic Jameson, postmodernizmi belli bir tarihsel gelişmenin belli bir aşaması olarak değerlendirmektedir. Başka bir deyişle Jameson’a göre, kapitalizmin gelişmesinde belli bir aşamadır ‘kapitalizmin üçüncü dönemi ya da geç kapitalizm’. Kapitalizmin bu aşaması, diğer aşamalarında olduğu gibi, kendine özgü kültürel formları ve düşünce biçimlerini yansıtmaktadır.”<sup>29</sup> Jameson, 1971 yılında yayımladığı *Marksizm and Form* kitabında esas olarak kapitalizmin

<sup>27</sup> Dilek Doltaş, *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/Uygulamalar*, 2. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2003, s. 20-21

<sup>28</sup> Gencay Şaylan, *Postmodernizm*, 4. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara 2009, s.38

<sup>29</sup> *Age.*, s.48

İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki gelişmeler modu üzerinde durmaktadır. Ona göre savaş sonrası dünyada kapitalizmin yeni bir aşamasından söz etmek mümkündür...Jameson'a göre sermayenin yoğun bir biçimde uluslar arasılaşması, teknoloji devrim ve siyasal güç olarak ulusal devletin aşılmasıdır. Kapitalizmin bu yeni aşaması, yeni bir insan psikolojisinin oluşumuna yol açmış; bir başka deyişle ortalama insanın algılama, öğrenme ve bilme süreçleri büyük ölçüde etkinliği olağanüstü artan görsel medya tarafından belirlenmeye başlamıştır. Bu medya, hızla ulus ötesi hâle gelen sermaye tarafından denetlenmekte; zaman ve uzay değişkenlerini aşan yeni bir ideolojik yorum dünya ölçeğinde egemen hale gelmektedir. İşte postmodernizm bu oluşumun kültürel çerçevesi olarak gündeme gelmiş bulunmaktadır.”<sup>30</sup>

“Jameson'a göre kapitalizmin bu yeni aşaması kültürel yaşamı bütünüyle değiştirecektir ve değişimin ilk kendini gösterdiği alan mimari anlayış ve estetik olmuştur. Mimari alanda başlayan değişim daha sonra sinemaya sıçramıştır. Star Wars, American Grafitti gibi çok etkili olmuş filmler. Sözü edilen bu filmlerde zaman ve uzay boyutları birbiri içine girmiş bulunmaktadır. Diğer taraftan da, daha önceleri kesin olarak birbirlerinden ayrılabilen sanat tarihi, edebiyat kritiği, sosyoloji, siyaset bilimi gibi disiplinler sınırlarını yitirip birbirleri içine girmişlerdir.”<sup>31</sup>

Terry Eagleton da *Postmodernizmin Yanılsamaları* kitabında postmodernizm sözcüğünün çağdaş kültürün bir biçimine göndermede bulunduğunu düşünür. Postmodernlik adı altında özgün bir dönemi ifade ettiğini söyler. Postmoderni klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik, evrensel ilerleme, bilimsel açıklamaların başvurduğu tekil çerçeveler büyük anlatılar ve nihai çerçevelerden kuşku duyan bir düşünce olarak değerlendirir. Postmodernizmin özellikle Aydınlanma'ya karşı temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte, dağınık kültürler ve yorumlardan ibaret olduğunu düşünür. Bu görme tarzının da kimileri tarafından maddi olduğunu ileri sürer. Bu bakımdan postmodernizmi Batı'da kapitalizmin yeni bir biçimini doğuran tarihsel bir değişikliğin ürünü olarak kabul eder.

<sup>30</sup> Gencay Şaylan, *Postmodernizm*, 4. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara 2009, s. 48-49

<sup>31</sup> *Age.*, s. 50



“Hizmet, finans ve enformasyon sanayilerinin geleneksel imalat sanayisi karşısında zafer kazandığı ve klasik sınıf politikasının yerini dağınık bir "kimlik politikaları" öbeğine bıraktığı teknoloji, tüketimcilik ve kültür sanayisinin geçici, merkezsizleşmiş dünyasını doğuran yeni bir kapitalizmin biçimi. Postmodernizm, bir çağ değişikliği yaratan bu değişimi "yüksek" kültür ile "popüler kültür arasındaki sınırların yanı sıra sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları da bulanıklaştıran derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz, özdönüşümsel, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanatta az veya çok yansıtan bir kültürel üslûptur. Bu kültürün ne ölçüde başat ya da kapsayıcı olduğuyorsa (tamamen mi, yoksa çağdaş yaşam içerisinde boy gösteren tikel bir alan mı olduğu) tartışılabilir bir konudur.”<sup>32</sup> şeklinde açıklar. Kitapta postmodernlik ve postmodernizm kavramları arasındaki ayrımlara değinmeden hepsini kapsayacak şekilde postmodernizm kavramını kullanır. *Esaslar, Müphemlikler, Tarihler, Özneler, Safsatalar, Çelişkiler* diye bölümlendirdiği kitabında postmodernizmi 1960 sonrası bir fenomen olarak değerlendirir. Dünyanın aşağılanmış ve yerilmiş insanların sesi olduğunu vurgular. Bu anlamda postmodernizmi hem zenginlik hem de kaçamak olarak değerlendirir. Özellikle postmodernizmin farklılık ve çoğulculuk anlayışını ön plana çıkarır. Özgürlükçü ve belirlenimci diye açıklamaya devam ettiği postmodernizm kavramını kısıtlamalardan azat edilmiş modernizmin karşıtı bir hakikat olarak düşünür. “Modernizmin olumsuz hakikati olarak postmodernizm”<sup>33</sup> şeklinde bir genel açıklamaya gider.

“20.yüzyılın ilk yarısında modernistlerin sanatta\edebiyatta başlattıkları estetik devrim, yüzyılın ikinci yarısında da sürer. Teknolojideki inanılmaz evrim, dünyayı 50-60 yılda tanınmaz bir duruma getirmiştir. Bir tüketim\medya\iletişim\bilişim toplumdur bu; bir High-Tech çağdır içinde yaşanan. Ancak iletişim\ulaşım teknolojisinin doruğa tırmandığı, Jules Verne'nin kahramanına 80 günde dolaştırdığı dünyanın saatlerle sayılan bir zaman kesitinde turlanabildiğini, telefon\televizyon\bilgisayar gibi aygıtlarla bireysel ya da kitlesel düzlemde tüm bilgilerin anında edinilebildiği bu üst düzey teknoloji toplumunda,

<sup>32</sup> Terry Eagleton, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, (Çev. Mehmet Küçük), 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 10

<sup>33</sup> *Age.*, s. 46

tüm iletişim olanaklarına karşın insanın yalnızlaşması, çevresine ve kendisine yabancılaşması süregelmektedir.”<sup>34</sup>

“Bu sıra dışı gelişmeler zinciri, özellikle aydınlanmacı modernizmin mutlak doğrularının –ya da meta anlatılarının- üstüne bir sünger çeker. Pozitivist değerlerin üstünlüğündeki hiyerarşide var olan karşıtlıkların oluşturduğu temel üzerinde yapılanmış geleneksel Batı kültürünün yerle bir edildiği bir gelişmedir postmodern. Bu yeni yaşam biçiminde astronomi-astroloji, bilim-büyü\maji, bilimsel tıp-alternatif tıp, teknoloji-çevrecilik vb. bir arada yaşam bulur.(..) Geleneksel Türk müziğinde kesin sınırlarla birbirinden ayrılmış olan klasik\sanat\arabesk\türkü türü eğilimlerin aralarındaki sınırın neredeyse silinmiş olması bu gelişmenin bir uzantısıdır. Batı pop müziğinin ana eğlence aracı olduğu diskotekler\barlar, artık türküler ve oyun havalarının aynı ölçüde sevildiği mekânlardır.”<sup>35</sup>

Postmodernizm anlatılanlar çerçevesinde farklılıkları bir arada bünyesinde taşır. Geleneksel ve modern dönemlerin oldukça aksine olan bu tavır postmodernizmde belirgin bir şekilde vücut bulur. Artık seçkincilik\özgünlük anlayışları ortadan kalkar. Ecevit’in tabiriyle “papyonla blucin pantolonun birlikte giyildiği bir dönemin adıdır postmodern.”<sup>36</sup>

Sanat alanında postmodernizm tartışmalarına bakacak olursak, postmodern sanatın da postmodernizm tartışmaları etrafında şekillendiğini görürüz. Özellikle 1960’lı yıllar sanat çevrelerinde postmodernizmin hâkimiyet kurmaya başladığı yıllardır.“Sanat alanında postmodernizm, günlük yaşam ile sanat arasındaki sınırları kaldırmak, yüksek kültür ile popüler\kitle kültürü arasındaki ayrımın çöküşü, stilistik kargaşanın ve eklektisizmin kurallara tercihi, sanatsal orijinalliğin düşüşü ve sanatın sadece bir tekrar olduğu görüşünün kabul görmeye başlamasıdır.”<sup>37</sup> Zamanla felsefi anlamlar kazanmış, ardından politikaya, tarihe, mimariye, ekonomiye ve edebiyata sıçramıştır.

<sup>34</sup> Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 6. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s.

58

<sup>35</sup> *Age.*, s. 58

<sup>36</sup> *Age.*, s. 60

<sup>37</sup> Zekiye Demir, *Modern ve Postmodern Feminizm*, İz Yayınları, İstanbul 1997, s. 33

Çetişli'ye göre bir sanat akımı olarak postmodernizm, 1950'lerin sonlarında kendinden söz ettirmeye başlamış, 1960'lardan bu yana Batı edebiyatlarında kendini hissettirmiş, asıl yaygınlığı ve günlük hayata girişini ise 1980'lerin başında gerçekleştirmiştir. Ona göre öncülüğünü ABD'nin yapmış olduğu sanattaki postmodernizm, oradan diğer kıta ve ülkelere yayılmış; ülkemizde ise son yıllarda tartışılmaya ve yer yer de uygulama alanlarında görülmeye başlamıştır. Gencay Şaylan ise, bugünkü çerçevesi içinde postmodern söylemin öncelikle Amerika'da ortaya çıktığını belirtir. Ancak postmodern söyleme bugünkü anlam ve içeriğini kazandıracak tartışmaların da Fransız düşünürlerin etrafında geliştiğini söyler. Gencay Şaylan'a göre postmodern estetik ve postmodern sanat, her şeyden önce modern sanatın ve estetik anlayışının öncüllerinin radikal bir biçimde yadsınması anlamına gelmiştir. Ona göre postmodern estetik anlayışı o döneme kadar sanatsal çevrelerde etkinliğini sürdüren modernizmden ya da modern sanatsal estetik anlayışından tam bir kopuşu gündeme getirmiş gözükmektedir. Ayrıca Şaylan postmodern sözcüğünün "*Modern-Day Dictionary of Recieved Ideas*" adlı sözlüğe göre anlamsız bir sözcük olduğunun altını çizerek ve bu şekilde kullanıcıların ona istedikleri gibi anlamlar verdiğini belirtir. Ve bu çerçeve içinde postmodernizmin sanat, mimari, müzik, film, drama ve edebiyat alanlarında kendini gösteren bir eğilim olduğunu vurgular.

Pek çok kişinin hemfikir olduğu konu şudur ki postmodernizm 1960'lı yıllarda New York sanat çevrelerinde ortaya çıkan tartışmalarla vücut bulmuştur. Bu tartışmalar ise postmodernizmin modernizme karşı bir hareket olduğu düşüncesi etrafında gelişmiştir. Ana amaç ise modernizmin sanatta yarattığı seçkincilik anlayışını yıkmaktır. Modernistlerin getirdiği bu hiyerarşi ve özgünlük hassaslığı postmodernistlerce tepki çekmiş ve bu kuralları yerle bir edilmiştir.

Postmodern sanatın ilke ve niteliklerini maddeler hâlinde açıklayan İsmail Çetişli, Batı sanatında modern sanatın realizmle başlayıp natüralizm ve parnasizmle devam ettiğini söyler. Ancak 19.yy'ın sonlarına doğru bu akımların ilke edindiği hususların tartışılmaya ve sorgulanmaya başlandığını ifade eder.

“Einstein’ın ünlü ‘izafiyet\görecelik’ teorisi, Emile Boutroux’un Tabiat Kanunlarının Olumsuzluğu isimli eserinde ortaya koyduğu düşünceler, Henri Bergson’un ‘sezgicilik’ teorisi, Freud’un insan bilinç altını gün yüzüne çıkaran psikanalist alanındaki çalışmaları, objektif, bilimsel, deneysel gerçekçiliğin insan gerçeğini anlamada yeterli olamayacağı ve olmadığı hakikatini ortaya koydu ve sanat\edebiyat yeniden hayâl, rüya, sır, metafizik, şuuraltı gibi pozitivistin yasakladığı alanlara yöneldi.”<sup>38</sup>

Çetişli, postmodernin sanat ve edebiyattaki ilke ve niteliklerini maddeler hâline getirip düzenli bir şekilde aktarır. Buna göre birinci özellik olarak postmodern sanatın “**hayata bakış**” anlayışına değinir. Bu madde içerisinde postmodern sanatkarın modernizmin öldürdüğüne inandığı insanı, modernizmi ve kendi kimliğini sorgulayan kişi olduğunu belirtir. Modern hayatın postmodern sanatkar için bir kaos olduğunu ve bu sebeple modern hayat ve değerlerine karşı sorgulayıcı bir tavır aldığını anlatır. Bu bağlamda postmodern insanın, modernitenin iman hâline getirdiği akılcılığı reddettiğini, postmodern sanatkarın hem modern dünya ile iç içe hem dünle göbek bağına kesmemiş hem de geleceğe yönelik olduğunu vurgular. Hareket noktasının ise ferdin hürriyeti, şahsiliği ve değişken yapısı olduğunu belirtir. Yani postmodernizmin hayata bakış anlayışını çoğulculuk, tarihilik, tabiata ve çevreye uyumda aramak gerektiğini vurgular.

İkinci özellik olarak **gerçek arayışına** değinir. Postmodern sanatkarın en çok yüz yüze geldiği, tartıştığı konulardan birinin gerçek\hakikat\doğru problemi olduğunu belirtir. Bu anlayışa göre postmodernizmin gerçek anlayışını kavramak için modernizmi sorgulamak gerekir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı’ndan sonraki yıllarda güçlendiğini düşünerek şu kanaate varılır:

*‘...gerçeğin tek ve tartışmasız bir açıklaması olamaz, ayrıca hiçbir zaman tek bir kişinin veya tek tek kişilerin tüm gerçeği kavramaları da söz konusu değildir. Eğer tek, bütüncül ve bağlayıcı bir gerçek varsa, bunu kişiler kendi zihinlerinde*

<sup>38</sup> İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, 4. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2001, s. 144-145

*kendilerine göre yorumlayarak anlayabilecektir. Böylece yine gerçeğin ancak bir parçası bilinebilecektir.*<sup>39</sup>

“Bu şekilde postmodernistler gerçek konusunda da radikal bir tavır takınarak gerçek hakkındaki geleneksel ve modernist görüşlere karşı çıkarlar. Postmodernistler, modernizmdeki, görülen gerçeğin insan belleğinde hiç değilse belli bir bakış açısından kısmen algılanabileceği ve insan belleğinin, gerçeği, gördüğü biçimleri ile yapıtında yansıtılabileceği düşüncesini de yadsır. İnsan, doğrudan veya genel anlamda gerçeği hiçbir zaman bilememiştir, ancak onun kurmaca biçimlerini görmüştür. Çünkü, mitoslardan günümüze, bize gerçeği anlattığını savunan her türlü yapıt ve anlatım türü, gerçeğin yorumu ve kurmaca anlatımından başka bir şey değildir.”<sup>40</sup>

Aslında gerçek konusu hakkında tartışmaların sönmemesi ve her defasında farklı şekiller alarak ortaya çıkmasını normal karşılamak gerekir. Çünkü gerçek\hakikat\sanat eserinin gerçekliği Platon’dan beri tartışılmış ve üzerine yeni yeni düşünceler katılarak geliştirilmiştir. Edebiyat ve hakikat konusunu ele aldığı *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* kitabında Berna Moran bilimsel gerçeklik ve sanat eserinin gerçekliği konusuna değinmiş ve sezgisel ve önermesel hakikatlerden bahsetmiştir. “*Sezgisel Hakikat*” başlığı altında sadece sezgilerle kavranabilen bir hakikatten bahsetmiştir. Özellikle 19. yy’da bilimin başarıdan başarıya koşması sonucu, hakikate varmanın tek yolu bilim yöntemi olarak belirince, özellikle bir kısım edebiyatçıların sanatın görevi hakkında düşünceler ifade ettiğini belirtir. Bu şekilde sanatın görevinin daha ziyade zevk verme anlayışına sahip olduğunu, bilimsel bilgidan ayrı kulvarda olduğunu anlatır. Ayrıca, edebiyatta hakikatin yeri olduğunu söyleyenler arasında da, eserin içinde anlaşılmaz örtük bir hakikatin olabileceği görüşüne de değinir. Bu örtük hakikatin de ancak kişilerin çizilişinden, olayların sıralanışından, tondan vb. yöntemlerle çıkarılmaya çalışıldığını söyler. Tabi bunlardan bahsetmesinin yanı sıra edebiyatın\sanatın hakikatle bir ilgisi olmadığını vurgulayan anlayışlara da değinir. Özellikle kurmaca düzleme ilişkin metinlerin

<sup>39</sup> İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, 4. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2001, s. 146

<sup>40</sup> Gökçen Yaşayan, “Postmodernizm: "Modernizm" in Kimlik Kaybı”, [http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?\(19.03.2011\)](http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?(19.03.2011)), s. 515

anlamının "kaypak" ve "çelişik" olması sebebiyle hakikati dile getirmenin mümkün olmadığı anlayışlarını kabul eden görüşlere de yer verir. Sanatın bilgisel olduğunu söyleyenlere karşın, sanat eserindeki bilginin ve hakikatin, bilimdekinden başka olduğunu da sözlerine ekler.

Aslında Berna Moran'ın gerçeklik\hakikat anlatımları geleneksel ve modernist dönemdeki gerçeklik anlayışına bir çerçeve oluşturmaktadır. Ancak hakikat konusunda da, sanatın yansıtmacı tavrında da 1960'lı yıllardan sonra bir değişimin meydana geldiğini de söylemeden geçemez. Artık bu tarihten sonra eserlerin daha kapalı yapıda, daha belirsizliklerle dolu bir anlayışı yansıttığını ifade eder. Bu değişimleri anlayacak ve çözümleyecek baş aktörün de okuyucu olduğunu ayrı bir bölüm hâlinde inceler.

Yıldız Ecevit de, gerçek konusunun postmodern anlatıların ana sorunsallarından biri olduğunu ifade eder. 20.yy felsefesinde, Baudrillard'ın simülasyon diye adlandırdığı yeni bir gerçeklik anlayışından söz eder. Özellikle iletişim teknolojisinin doruğa ulaştığı yüzyıl sonunda sanal gerçekliğin altını çizer. Özde var olmayan, sanal olarak üretilen bir gerçeklik olduğunu ve hipergerçek diye adlandırıldığını ifade eder. Özellikle ranta\paraya kilitlenmiş medyanın suni gündem yaratarak yaşanan gerçeğe dönüştürdüğünü ve sonra da bunların toplum tarafından gerçekmiş gibi algılandığını söyler. Bilimdeki gelişmelerin topluma ve teknolojik düzlemlere yansımalarının da, insanın yaşamında köklü değişimlere neden olduğunu ifade eder. Özellikle bu dönemi madde egemenliğinin dorukta yaşandığı bir dönem olarak tanımlar. Çağın, bilimdeki yoğun gelişmeler sebebiyle duyularla algılanan somut gerçekliğin tek gerçeklik olarak algılanmasına karşı çıkar.

Buna göre Ecevit, "20.yüzyıl başlarında ivme kazanan yeni bilimsel gelişmeler, son birkaç yüzyıl gerçeklik anlayışına damgasını vurmuş olan determinizmle birlikte Newton fiziğinin ana ilkelerini de kuşkulu kılar. Planck, Einstein ve Heisenberg'in bulguları, Newton fiziğinin yalnızca orta ölçekli bir sistemde geçerli olduğunu, çekirdek içi ilişkilerde ya da uzaysal makro ölçeklerde temel olamayacağını göstermektedir. Somut gerçek, artık Newton fiziğinin savladığı gibi somut ve mantıklı değildir modern fizikte. Einstein fiziğinde zaman eşit aralıklarla çizgisel

akmamakta, ışık hızına göre değişmekte, madde ya da uzam ise yine farklı koşullarda farklı görünüm vermektedir.<sup>41</sup> açıklamalarını yaparak yeni fizik anlayışının dünyayı tümüyle değiştirdiğine dikkat çeker. Bu açıklamalarla göreceli gerçekliğin varlığına vurgu yapar.

Son birkaç yıldır gerçeklik, kesinlik anlayışları yerini daha çok belirsizlik ve bilinmezliğe bırakır. Artık bilimsel gerçeklikten oldukça farklı kurmaca dünyalara ait gerçeğimsi yaklaşımlar ortaya çıkar. Platon'un da deyimiyle dünyadaki nesnelere ve gerçeklere kopyanın kopyası hâline gelir. Sanat, sanat eserinin gerçekliği konusundaki tartışmalar bu şekilde sürmektedir. Anlatılanlara dayanarak sanat eserindeki gerçeğin bilimsel bilgideki gerçeğe farklı olduğunu artık kabul etmeliyiz. Gerilerde kalan geleneksel ve modern dönem sanat anlayışlarına göre 20.yy'dan sonra hayatımıza teknolojik gelişmelerle birlikte hızlı bir şekilde giren postmodernizm anlayışında artık gerçeklik konusu çok daha farklı bir boyuta geçmiştir. O artık hipergerçek diye tanımlanmakta ve maddesel dünyanın gerçekliğine tepki göstermektedir. Böylece gerçeğe tek bir bakış açısı ya da gerçeği tanımlayacak tek bir yaklaşım olamaz. Gerçeğin kişilerin algılayışına göre değiştiği yeni bir dönemdir postmodernizm.

İsmail Çetişli, postmodern sanatın üçüncü özelliği olarak **geleneksel sanata\ sanat anlayışlarına karşı olma** anlayışına değinir. Aslında bu özellik postmodernizmin modernizme karşı olmasından kaynaklanmaktadır. Postmodernizmin doğuş zemininde etkili olan eleştiricilik, reddediş sanat anlayışında da etkisini gösterir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki hareketlerin geleneksel sanat anlayışını büyük ölçüde hırpalamış ve bozmuş olduğunu belirtir. Postmodernizmin de, bu süreci çok daha uç noktalara taşıdığını ve bu şekilde geleneksel sanat telakkilerini yıktığını okuyucu\ dinleyici\ seyirciyi ona yabancılaştırdığını söyler. Ve postmodernizmde lirizm, estetik büyü gibi özelliklerin olmadığını ve çoğu zaman 'anti art'(sanat karşıtı) özellikler gösterdiğini belirtir. Zaten postmodern oldukları düşünülen sanatkarlar var olan sistemleri alt üst etmeyi, doğru bilinen yanlışları açıklamayı severler. Bu anlamda "yapıbozucu" yaklaşımda bulunurlar. Bir anlamda bu yöntemi kullanarak modernizmin gerçekleştiremediği özgürleşmeyi

<sup>41</sup> Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 6. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 26

sağlamaya çalışırlar. Bu anlamda modern sanat ile postmodern sanat arasındaki farklılıkları şu şekilde ifade edebiliriz:

-Modern sanatın sanatsal yaratıcılığı öne çıkaran anlayışı, postmodern sanatta yerini yaratma anlayışının olmadığı kuralsız, daha çok metinlerarasılık evrenine uzanan bir anlayışa bırakır. Artık sanat eserlerindeki taklit, çalıntı gibi ifadeler önemsizleşmiş sanatçıların başka metinler, eserler evreninden anlamsal ve biçimsel olarak yararlanmaları normal karşılanmaya başlamıştır. Parodi, pastiş, kolaj, montaj işte bu metinlerarası evrenin önemli öğeleridir. Bu anlayışa göre her metin\eser kaçınılmaz olarak kendinden önceki eserlerden\metinlerden izler taşır. Bu yüzden aydınlanma çağının akli ve bilimi öne çıkarıp kutsallaştıran anlayışı reddedilir. Artık modernist dönemlerdeki özgün sanat anlayışı silinmiş bu anlamda da bir çoğulculuk anlayışına gidilmiştir.

-Modern dönemlerdeki eserlerde mesaj taşıma kaygısı hat safhadaydı. Eserler ne olursa olsun bir görüşün, bir düşüncenin savunucusu hâlindeydi. Ancak postmodern sanattaki bu anlayış kökünden değişikliğe uğrar. Sanatçılar bir anlam kaygısı taşıyan eserler vermekten uzaklaşır. Bu konuda büyük bir özgürlüğe ulaşılır. Artık sanat eserleri, okuyucunun esere vermek istediği anlama bağlıdır. Okuyucu duygu dünyasının yönelimlerine göre esere bir anlam yükler ya da yüklemes. Böylece sanat eserindeki anlam konusu tamamıyla okuyucunun takdirine bırakılmış bir konu haline gelir.

-Bir diğer başkaldırı da modernist sanatın seçkincilik anlayışdır. Modern dönemde sanat seçkin, yüce bir değerdi. Bu sebeple geniş kitlelere hitap etmesi zorlaşıyordu. Ancak postmodernizm sanatın bu seçkinci anlayışını ortadan kaldırır. Bu sebeple daha çok insana ulaşarak popülerleşmeyi sağlamış olur. Böylece ‘sanat ile kitle kültürü’ arasındaki fark kapanır. Artık eserler piyasada daha çok tercih edilen, kitleselleşen ürünler hâline gelir. Bu yönüyle postmodernizm “zevkler hiyerarşisi”<sup>42</sup> ni yok etmiştir.

---

<sup>42</sup> Zekiye Demir, *Modern ve Postmodern Feminizm*, İz Yayıncılık, İstanbul 1997, s.40



-Bir önceki kısımda anlattığımız gibi postmodernizm modernizmin gerçek anlayışını temelden sarsar. Tüm insanların kabul edeceği bir gerçek anlayışının olamayacağını izah eder. Postmodernizmin bünyesindeki çoğulculuk farklılaşma gerçek konusunda da etkisini sürdürür. Artık gerçek ve doğru kavramlarının kalıplara sokulması imkânsızlaşır. Herkesin kendine göre bir gerçek algısı oluşur. Göreceliliği sanat eserlerine yaklaşım tarzı olarak kabul ettirir. Postmodernlere göre her şeyi açıklayıcı genel teoriler bulunamaz.

-Ayrıca postmodernistler kurmaca konusunda da modernistlerin ezberini bozar. Özellikle edebiyat alanında modern dönem yazarların titizlikle hissedilmemesi için çabalar harcadıkları kurmaca dünya bilinçli olarak okuyucunun gözünün önüne serilir. Böylece eserlerin yazarın bir kurgusu olduğunu sık sık hatırlatan üst-kurmaca anlayışı yerleşir. Artık postmodern sanatkâr okuyucu\izleyici\seyirciye kurmaca bir dünyada olduğunu sık sık hatırlatır. Böylece alımlayıcılar kendilerini oyunsu bir dünyanın içinde bulurlar. Hem de bu dünya önceki dönemlerden farklı olarak okuyucunun daha etkin\aktif olmasını sağlayan bir dünya hâline gelir.

Görüldüğü üzere postmodern sanat modern sanat anlayışının getirdiklerine bütünüyle eleştirici bir yaklaşımda bulunur ve kendine özgü yeni özellikler oluşturur. Tabii postmodernizmin bu özelliklere modernizm sayesinde ulaştığını da göz ardı etmemek gerekir.

Çetişili, postmodernizmin sanattaki ilke ve nitelikleri konusunda dördüncü özellik olarak ise **tek bir dünya görüşü içinde çeşitlilik\çoğulculuk** özelliğini inceler. İşte bu özellik her konuda postmodernizmin kilit noktasıdır. Çetişli de postmodernizmi en iyi anlatabilecek ifadenin tek bir dünya içinde çeşitlilik\çoğulculuk olduğunu söyler. Ona göre postmodern sanatta teklik, merkezilik, birlik ve bütünlük yoktur. Gerçekçi olan çeşitlilik ve çoğulculuktur. Bunun sanata yansması ise; bir araya getirme, derleme ve yeniden bütünleşmedir. Bu tavrın eserin muhtevasından diline, şeklinden türüne kadar uzandığını ifade eder.

Yıldız Ecevit de postmodern düşüncenin kaynağını çoğulculuktan aldığını ifade eder. Postmodernizmde tek ve mutlak olana yer olmadığını, onun sayı tablosunda bir sayısının olmadığını, tablonun iki ile başladığının altını çizer. Bu şekilde postmodern

sanat anlayışının da birden fazla sanat akımının, birden fazla biçimin birlikteliğinden oluştuğunu ifade eder. Geleneksel akımlarda olduğu gibi, şemsiyesi altına aldığı yazarların her birinde yinelenen bütünsel bir akım olmayıp, farklılıkların yan yana geldiği eklektik\çoğulcu bir yapının adı olduğunu belirtir. Önkoşulları yok sayarak, sanatsal olan ile olmayan arasındaki sınırları ortadan kaldırdığını, kurmaca ya da değil tüm yazı ürünlerini kanatları altına aldığını ifade eder.

Özellikle Ecevit, postmodern sanat anlayışında herkesin kendi biçimini oluşturduğunu ve bu dönemde yaratıcılığa sınırsız olanağın sunulduğunu vurgular. Ve postmodernizmin ana estetik ilkesinin de bu çoğulculuk anlayışı olduğunu söyler. Bu sayede postmodern sanat hem seçkin hem de popüler olabilir. Ecevit, Özellikle alışılmış türler arasında geçiş yapıldığını yani bir eserde diğer eser\eserlere yer vermek veya başka türlere ait eser\eserlerden alınmış parçalara yer vermenin en belirgin özellikler olduğunu vurgular. Ona göre, postmodernistler, sanat\edebiyatta alışılmış form\biçim\türlerin yerine, kaosu biçimini; daha doğrusu biçimsizliğinin amacı peşine düşerler.

Bu özellikler postmodern eserlerde tek bir üslûbun varlığına, birlikteliğe izin vermez. Birbirinden farklı türlerin, üslûpların bir arada olmasına yol açar. Çoğulculuk ilkesinin tipik yansımaları sanat eserlerini baştan sona kadar sarar. Metinler mantıklı bir akıştan uzaklaşır, karşıt öğeler bir arada bulanabilir. Tüm bu özellikler tam da postmoderne uygun gelişmelerdir. Postmodern sanatçılar, modernist sanatçılar gibi eşitlik yaratma amacıyla değildir. Postmodernistlerin eserlerinde tüm karşıtlıklar bir aradadır. Özellikle 80'li yılların başlarında postmodernizm daha da boyutlu bir hale gelmeye başlar. Diğer sanat dallarındaki gelişmeler devam ettiği gibi ülkemizde edebiyat alanında da yeni gelişmeler yoğunlaşmaya başlar. Çoğulculuk anlayışı yazarları her konuda etkilemeye başlar. Eski anlayışların ortadan kalkmaya ve yeni ilkelerin ve niteliklerin yerleşmeye ve benimsenmeye başladığı bir dönem gelir. Mikhail Banktin'in tanımıyla 'karnavallaşma' hayatımızdaki her alanda hâkim olmaya başlar. Böylece modernizmin getirdikleri silikleşerek ortadan kaybolur.

Toparlarsak; çok seslilik, bölünmüşlük, heterojenlik, seçkin sanat ile kültürü arasındaki mesafenin kapatılması, sanatla yaşamın birleştirilmesi, metinlerarasılık, değişik parçaların bir arada kullanılması, yazma sürecine okurun dâhil edilmesi, okura okuduğu şeyin gerçek değil kurgu olduğunun sürekli hatırlatılması, türler ayırımına karşı çıkış, ideolojik olmaya çalışmayan, bir mesajı olmayan metinler, bütünlülük ve düzeni reddediş, her şeyin belirsiz ve muamma oluşu, kesinlikten uzaklaşma, paradokslar, rastlantılar ve iç içe geçmiş zaman parçaları, parodi, pastiş, şizofreni, ironi, çoğulculuk, melezleştirme, insansızlaştırma postmodernizmin temel özellikleridir.<sup>43</sup>

Görüldüğü gibi postmodernizm karışık ve açıklık kazanamayan bir kavramdır. Postmodernizmle ilgili görüşler, tartışmalar bitmemektedir. Ama genel olarak bakarsak tartışmalar iki nokta etrafında toplanır. Bunlardan birincisi, postmodernizmin tamamıyla modernizme karşı bir tepki hareketi olduğu, ikincisi modernizmi daha da geliştiren, dönüştüren ileri bir hâl olduğudur. Bu iki bakış hakkında bir karar vermek oldukça zordur. İncelemelerimiz sırasında modernizmin ne zaman bitip postmodernizmin ne zaman başladığı konusunda kesin bir bilgiye rastlamadık. Bu yüzden iç içe geçmiş ve belirsiz kavramın ne zaman doğduğuna dair kesin bir zaman söylemek yanlış olur. Çetışli'ye göre postmodernizmi 'modernliğin parametlerine, bilimsel bilginin üstünlüğüne, pozitif bilimlere, doğrusal gelişmeye, ulus-devlet anlayışına, endüstriyalizme, kapitalizme, demokrasiye, laikliğe, insan haklarına, teknolojiye, bürokrasi ve uzmanlaşmaya karşı gelen ve onları sorgulayan, buna karşın belirsizliğe, parçalılığa, farklılığa, etnikliğe, alt-kültürlere, kültürel çoğulculuğa, bilgiye yönelik çoğulcu bakış açısına, yerel bilgiye, yerelliğe, özgünlük ve özgürlüklere ayrıcalık tanıyan bir hareket' olarak kavramlaştırmak; 'ilerlemenin karşısında reaksiyonun, şimdi'nin karşısında geçmiş'in, soyutlamanın karşısında temsilin, avangard'ın (Yeni ve deneysel kavramları oluşturmaya ve geliştirmeye yönelik, özellikle sanat alanlarında etkin akım) karşısında kitsch'in (popüler, zevkle

---

<sup>43</sup> Necip Tosun, "Postmodern Öykü Ve Türk Öyküsünde Postmodernizmin Etkileri", *Hece Dergisi Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı: 138/139/140*, Yıl:12, Ankara 2008, s. 377

yönelik ve genelde düşük kalitede olan) yer aldığı durum.<sup>44</sup> olarak tanımlamak mümkündür.

---

<sup>44</sup> İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, 4. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2001, s. 140

### 1.3. EDEBİYATTA POSTMODERNİZM

Postmodernizmin felsefe, mimari, sosyoloji, tarih, siyaset gibi pek çok alanı ilgilendirdiğini önceki bölümlerde ifade etmiştik. Aynı şekilde postmodernizm edebiyat alanında da geniş yankı uyandırmış ve hararetli tartışmalara sebep olmuştur. Özellikle edebi metinlerin yenileşme ve değişmeye açık yapısı postmodernizme de kucak açmıştır. Ancak postmodernizmin yapısındaki karmaşa ve kuralların içine giremeyen karakteri, edebi metinlerde de kendini göstermiş ve göstermeye de devam etmektedir. Şüphesiz bu edebi metinler önceki dönemlere göre oldukça değişerek yeni kavram ve anlayışlarla varlığını sürdürmektedir. Bu konuda Lyotard büyük anlatıların tarihe karıştığını, büyük anlatılar devrinin kapandığını vurgular. Artık modern dönemlerdeki metinler ortadan kalkmıştır. Bu metinler yerini daha farklı anlayışla yazılan, kavranılması daha güç bir edebiyat dünyasına bırakmıştır.

Bu değişimlerden en çok etkilenen de roman olmuştur. Bu da romanın daha geniş bir perspektiften hayata bakma anlayışıyla ilgilidir. Ancak hayatın tek ve belli kısımlarında yoğunlaşan öykü, şiir, deneme, hatıra gibi türler de kendini hemen belli ediveren bir değişikliğin içine girmiştir.

Ecevit, 18.-19. yüzyıl klasist-gerçekçi metinlerin ana kurgu ilkesinin öykü anlatmak olduğunu ve bu metinlerde içeriğe önem verildiğini belirtir. İçeriğin ise, bireyin içinde yaşadığı toplumsal yapılar neticesinde kurgulandığını ifade eder. Öyküsü anlatılan insanın da dünya ile örtüşmeyi sürdürdüğünü, daha maddenin sığılığında kendini yitirmediğini, yabancılaşmadığını belirtir. Yani, 19.yy'ın sonuna kadar üretilen metinlerin başı-sonu belli, kapalı yapıda metinler olduğunu ancak 20.yy'dan sonra farklılaşmaya uğradığını vurgular. 20.yy edebiyat anlayışında gerçekleşen bu kırılma biçimsel ve yapısal anlamda kendini gösterir. Ecevit bu tarihe kadar okuyucuların düzenli bir olay örgüsüne sahip, içinde yaşadığımız dünyaya benzetilmeye çalışılmış öyküleri okumaya alıştığını belirtir. Bu eserlerle okurun kimi kez duygulandığını, kimi kez coştüğünü, kimi kez ders aldığını, kimi kez de çıkarsızca beğendiğini ifade eder. Özellikle bu dönemde başı, sonu, ortası belli öykülerin okurun rahatlıkla izleyebileceği bir yolda ilerlediğini ifade eder. Ona göre

bu eserler, Aristo'dan 20. Yüzyıla kadar süregelen estetik anlayışla oluşturulmuş, daha çok yansıtmacı\mimetik diye isimlendirilen bir dünyanın içinde yaşam bulmuşlardır.

Gerçekten de bu döneme kadar okur, giriş-gelişme-sonuç bölümleri belirgin, düzenli bir olay örgüsünün içinde varlığını sürdürür. Her şeyi bilen “ilâhi karakterli” anlatıcı metinlerde okuyucuyu istediği yöne doğru sürükleme yetkisine sahip olur. Geleneksel ve modern dönem metinlerinin ana amacı bir olay anlatmak, bir mesaj taşımak anlayışydı. Ancak 20.yy'a gelindiğinde bu yansıtmacı\mimetik anlayış sarsılmaya başlar. Bilim ve teknolojinin önderliğindeki bu yüzyıl insanları maddenin hâkim olduğu bir dünyaya doğru sürükler. Artık, para, güç hâkimiyet tek meşru yön olmaya başlar. Her şeyin sonuna ilgi duyan postmodernler, edebi metinlerde bu sonlara ilgi duyan yazarlar ve kahramanlar olarak karşımıza çıkarlar. Maddesel dünyanın kuşatıcılığından rahatsız olan bu yazarlar, eserlerine de bu durumun neticelerini yansıtırlar. Maddesellik içinde günden güne eriyen bireyler edebi metinlerin ana konusu hâline gelmeye başlar. Toplumla uyuşamayan, yalnız, çaresiz, etrafında gördüklerine anlam yüklemekte güçlük çeken şahıslar ortaya koyulmaya başlanır. Bu bakımdan hikâye türü de bu değişikliklerden payını alır.

Postmodernizm artık kahramandan, bakış açısına, olay örgüsünden, biçime, dile kadar metnin pek çok ögesinde gerçekleşen bir değişimin ve dönüşümün habercisi hâline gelir. Metinler anlam kaygısı taşımamakta, yazarlar kendine özgü bir üslûp oluşturma anlayışı içine girmezler. Artık romanda, öyküde, şiirde ne anlatıldığı önemli olmaktan çıkar. Bunun yerine yazılan eserin nasıl anlatılıp oluşturduğu ana konu hâline gelir. Yazar zaman zaman metnin içinde yitip gitmekte zaman zaman araya girip metnin bütünüyle kurmaca olduğunu ifade etmektedir. Bu yönüyle üstkurmaca edebiyat eserlerine girer. Postmodernizmin bünyesindeki çoğulculuk metinlerin bütün unsurlarını ele geçirir. Olaylar, mekânlar, zamanlar, anlatıcılar birden çok olup çoksesli bir ortam oluşturulur. Yıldız Ecevit, bu durumu insanın devleşen teknoloji ve ürkütücü olmaya başlayan güç odakları karşısındaki önemini yitirmesine bağlar. Artık yeryüzünün küçük tanrısı diye tanımlanan insanın, doğaya ve çevresindekilere yabancılaşmaya başladığını ifade eder. Özellikle bu yabancılaşma olgusunun Kafka ve Joyce'un metinlerinden esinlenilerek

oluşturulduğunu vurgular. Onların metinlerindeki olay zincirinin ortadan kalkışı ve gündün güne yiten bireyin metinlere aktarımının bu sanatçılar vasıtasıyla edebiyatımıza taşındığını ifade eder. Artık sanatçı gerçeği yeniden kurgulayarak önceki dönemlerden farklı bir şekilde, yaptığı işi üstüne basa basa anlatır. Böylece kurmaca düzlemle oynayan bir yazar karşımıza çıkar. Artık edebiyatın amacı bilgilendirmek, yol göstermek ve gerçeğe yakın bir dünyayı okuyucuya hissettirmeden kurmak değildir. İnsanı eğitme amacı güden geleneksel ve modern edebiyat yadsınır ve edebiyat tam bir bağımsızlığa ulaşır.

Ecevit'in ifade ettiği Kafka, Joyce gibi isimlerden başka Dilek Doltaş D.H. Lawrence, T.S. Eliot, James Joyce, Virginia Woolf, E.M. Forster gibi yazarları ilave eder. Bu yazarların gerçeğin nasıl kişilere ve ortama göre değiştiğini yapıtlarında sergilediklerini belirtir. Bu nedenle bu yazarların yapıtlarında toplumdaki iletişimsizliği, insanların yalnızlığı ve yaşamın anlamsızlığını işlediklerini ifade eder. Dinsel inançlar üzerine kurulan bilgi ve değerler sistemlerinin yitirilmesi, evrensel gerçeğin yok olmasıyla bir anlam boşluğunun ortaya çıktığını ifade eder. İşte yazarların da bu boşluğu anlatmak için yeni anlatım yöntemleri bulduklarını açıklar. Bu bakımdan “bilinç akışı (stream of conciousness), saçma (absurd), simgecilik, izlenimcilik, dışavurumculuk, kübizm, gerçeküstüculük, soyut sanat gibi”<sup>45</sup> yazın yöntemlerini kullanıp, geliştirdiklerini ifade eder. “Postmodernizmin yazın ve eleştiri alanında kendini göstermesi ve kendi eleştiri yöntemlerini oluşturmaya başlaması ancak 1970’lerde gerçekleşir. Bu sözcüğü sanat ve yazın bağlamında, bugünkü anlamıyla ilk kullanan kişi Amerikalı eleştirmen Ihab Hassan’dır. 1971’de yayımlanan *The dismember-ment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (Orfeus’un parçalanması: Postmodern Bir Edebiyata Doğru) adlı kitabında Hassan, Batı yazınının modernizmden postmodernizme geçişini anlatır ve postmodernin moderne bağlı, ancak modernden başka olduğunu örneklerle tanımlar.”<sup>46</sup>

Niall Lucy de, *Postmodern Edebiyat Kuramına Giriş* kitabında postmodernizmin romantizm ile benzerlikler gösterdiğini düşünür. Bu anlamda da

<sup>45</sup> Dilek Doltaş, *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar\Uygulamalar*, 2. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2003, s. 99

<sup>46</sup> *Age.*, s. 34

postmodernizmin her zaman ‘özrekletif’, ‘kendini meşrulaştırıcı’, ‘kendini yapan’ metinleri diğerlerine üstün tuttuğunu düşünür. Bu konuyu açıklamak için bilim adamı örneğini verir. Bir bilim adamının yaptığı bir deneyi, kendisi öyle istediği şekilde bir gerekçeyle oluşturmadığına değinir. Bu bakımdan bilim adamlarının kişisel inançlarını bilimsel açıdan meşrulaştırmak için kullanmadıklarını, ancak sanatçıların tam da bu işi yaptıklarını ifade eder. Fransız Sürrealist Marcel Duchamp’ın 1920’lerde Paris’teki bir sanat galerisinde umumi bir pisuarı sergilemesinin buna iyi bir örnek oluşturduğunu söyler. Bu anlamda da sanatın ne olduğu konusunda çeşitli düşüncelerin belirdiğini ifade eder. Ancak kendisine göre sanatın bir görüş meselesi olduğunu vurgular. Postmodern edebiyat kuramının da 18. yüzyıl Romantik geleneğinden beslenerek geliştiğini ifade eder. İki akımın kesiştiği en önemli nokta olarak da edebiyat ile edebiyat kuramının iç içe geçerek, birbirine dönüşmüş olmasıdır. Tıpkı romantiklerde olduğu gibi postmodern edebiyatçıların da sürekli edebiyat meselesiyle uğraştığını düşünür. Bunun da ‘edebi mutlak’ kavramını ortaya çıkardığına değinir. Postmodernizm teriminin de 1980’lerin ortasında geçerlilik kazandığını, ancak akademik dünyada bu tarihten çok daha önceki dönemlerde dolaşmaya başladığını ifade eder. Özellikle Ihab Hassan’ın eleştirel projeleriyle gündeme geldiğini ileri sürer. Hassan sayesinde yeni yazını tanımlamak için ‘üstkurmaca’ [surfiction] ve ‘uydurmaca’ [fabulation] gibi yeni türetilmiş terimlerin, ayrıca ‘metakurmaca’ adıyla yeni bir kurmaca anlayışının yerleştiğini savunur. Niall Lucy, bu anlamda da 1950’lerde edebiyat yapmak için oyuna yeni kuralların sokulduğunu düşünür. Ihab Hassan’ın bu yeni edebiyat anlayışında kahraman konusunda beş ayırt edici özelliğe değinir. Bunlar, kahramanın,

1. İnsani eylemlerin ‘şans ve absürdlük’ tarafından yönetildiğini;
2. Hiçbir ahlaki davranış normunun bulunmadığını;
3. Yabancılaşmanın insani yaşamın durumu olduğunu;
4. İnsani güdülerin ‘ironi ve çelişki’yle nitelendiğini,



5. İnsani bilginin ‘sınırlı ve görelî’ olduğunu kabul etmesiydi.<sup>47</sup>

Kahramanın konumunun değişmesine Yıldız Ecevit de değinerek bir edebi metnin önemli unsurlarından biri olduğunu düşünür. Çünkü geleneksel ve modern dönemlerde metnin merkezi durumundaki kahraman çok önemliydi. Çünkü metinde verilmek istenen mesajın, anlatılmak istenilenin taşıyıcısı, zaman zaman yönlendiricisi konumundaydı. Bu dönemlerde kahramanın metinden çıkarılması demek öykünün sakatlanması anlamına geliyordu. Yıldız Ecevit bu konuya Dostoyevski’nin *Karamazov Kardeşler*’ini örnek verir. Bu romanda anlamın taşıyıcısı konumundaki kardeşleri ya da babayı çıkardığımızda romanın dağıldığını ifade eder. Buna karşılık Kafka’nın *Dava*’sının ana kişisi K., metnin odağında koşuşturmasına karşılık, hiçbir anlamın taşıyıcısı olmadığını vurgular. Yalnızca metnin imgesel bütünlüğünü oluşturmaya yarayan birimlerden biri olduğunu söyler.

Kahramanın konumuna değinmekle birlikte Niall Lucy, İhab Hassan’ın 1950’lerde Amerika’da ortaya çıkan romanın değişikliğini özetlediği gibi bu yıllarda Amerikan kısa öyküsünün de değişikliğe uğradığını ve önem kazandığını ifade eder. Bu alanda da akıl, bilim ve kitle iletişim araçlarının büyük anlatılarından çıkıp içe dönük bir anlayışın yerleştiğini ifade eder. Lucy, 1960’ların sonunda da genel türler arasında kategorize anlayışının yıkılmaya başladığını belirtir. Bu sebeple genel hudutların bulanıklaşmasıyla kurmaca ve kurmaca olmayan arasındaki ayırım da bulanıklaşır. Lucy, artık edebiyat çalışmalarının ‘neyi’ yargılamalıdan ziyade ‘nasıl’ yargılamalı sorusuyla ilgilendiğini belirtir. “Böylece belki de postmodern edebiyat kuramının önemi, dikkatini ‘ne’den uzaklaştırıp ‘nasıl’ sorusuna yönlendirilmesiyle tartışılmalıdır.”<sup>48</sup> Ona göre bir edebi metnin, değişik şekillerde okunmaya açık oluşuyla bilinçdışı ve yapısalcı dil kuramlarıyla benzeştiğinden hem yapısalcı hem psikanaliz özellikler gösterir. Bu sebeple genel bir değişimi ifade etmek maksadıyla postmodern edebiyat kuramı tabirini kullanır.

“Durum böyleyken, bu sanatsal devrimin taşıyıcılarının, çatışmada oldukları ilkeleri kavramsal şemsiyesi atında toplayan modernist terimiyle adlandırılmaları

<sup>47</sup> Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramına Giriş*, (Çev. Aslıhan Aksoy), 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003, s. 128

<sup>48</sup> *Age.*, s. 319

çelişkili bir durumun ortaya çıkmasına yol açar. Aynı sözcükle kategorize edilen aydınlanmacı sosyolojik\kültürel modernizm ve estetik modernizm arasındaki bu ilkesel çelişkinin ayırıcında olan kimi araştırmacılar Rönesans\aydınlanma ile başlayan sosyolojik\kültürel gelişmeyi modernite, 20. Yüzyılın ilk yarısında görülen estetik avangardizmi de modernizm diye adlandırmayı denerler. Ancak daha üst bir bakış açısından durum değerlendirildiğinde, o zaman biz de, aydınlanmanın akılcılığıyla ters düşen estetik modernizmin, Habermas'ın dediği türden bir post-aydınlanma olduğunu düşünebiliriz.”<sup>49</sup> Ancak gerçek anlamda modernist\postmodernist açılımların ise Türk edebiyatında yetmişli yıllarda kendini göstermeye başlar. Batılı romancıların 1900'lerin ilk on yıllarında estetik düzlemde gerçekleştirdikleri yenilikleri Türk yazarları ilk kez yetmişli yıllarda metnine taşır. Türk romancısının ellili, altmışlı yıllarda toplumsal sorunlara çözüm arayan yaklaşımlarının yerini daha öznel ve bireyci eğilimlere bırakır. Yıldız Ecevit'in tespitiyle postmodernizm Türk edebiyatına hemen hemen 70 yıllık bir gecikmeyle girmiş olur. Ancak 1970'li yıllardan itibaren edebi metinler türler arası karmaşadan, üstkurmacaya, metinlerarası yolculuklardan, ironiye ve oyuna kadar önceki geleneksel ve modern dönemlerden oldukça farklı, bir dizi gelişmenin sahnesi olur. Türk hikâyesi de bu gelişmelerle beraber farklı bir eksene doğru kaymaya başlar. Hikâyelerin olay örgüsünde bir çözülme meydana gelir. Giriş-gelişme-sonuç bölümleri düzenli bir şekilde ilerlemez, mekânlar, zamanlar, şahıslar hakkında uzun uzun tasvirler yapılmaz, bunların yerine bireyin psikolojik dünyası öne çıkar ve mekân, zaman unsurları arka plana itilir. Yukarıdan beri anlatmaya çalıştığımız bütün gelişmeler hikâye türünü de etkisi altına alır. Üstkurmaca, metinlerarasılık, ironi, oyun gibi teknikler hikâyenin dünyasına girer. Ancak şunu da belirtmemiz gerekir ki edebiyatta postmodern dönemin ortaya çıkmasıyla türler sınırlarını kaybetmeye başlar. Türler arası geçişler çoğullaşma, karnavallaşma, karmaşa şeklinde tarif bulur. Önceki dönemlerden farklı olarak edebiyatımızda ve dolayısıyla da hikâyemizde ortaya çıkan yenilikleri başlıklar hâlinde inceleyebiliriz. Ancak bu kısımda incelememiz daha çok kuramsal bilgiler etrafında ilerleyecek, metinlere dayalı inceleme ise ikinci bölümde gerçekleştirilecektir.

<sup>49</sup> Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 6. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s.

### 1.3.1 Türlerin Geçişkenliği

Postmodern bir metin tahlilinde belki de en güçlük çekilen nokta, **metnin türselliği** konusunda yaşanan şüphelerdir. Her ne kadar edebi türler konusunda ileri sürülmüş savlardan bir kısmı zaten, daha başlangıçta statik bir tür anlayışına karşı çıkararak, her metnin pek çok anlamda olduğu gibi yazılmış olduğu edebi türde de birtakım değişiklikler yapılabileceği, hatta yapması gerektiğine dikkat çekiyorsalar bile, ne klasik anlayışta ne de modern anlayışta postmodernitede olduğu kadar türlerin belirsizleştiği bir süreç yoktur<sup>50</sup>

Jale Parla, Don Kişot'tan bugüne romanı incelediği kitabında 19. yy'da okur-yazarlık oranındaki artış, baskı tekniğinin gelişimi ve daha ucuza kitap bulabilme gibi imkânlarla türlerin sayısında artış yaşandığını ifade eder. Bu konuda Bakhtin'in görüşlerine değinir ve Bakhtin'in türleri tarihsel süreçlerle açıklayan anlayışlara karşı olduğunu bildirir. Bakhtin'e göre türler çerçeveleri yer ve zamanla çizilmiş görme biçimleridir. Bu anlamda Parla, Bakhtin'in türleri adlandırmak için 'kronotop' tabirini kullandığını belirtir. Romans kronotopunu örnek vererek başka ifadeleri, başka kronotopları kolladığını belirtir. Jale Parla, Bakhtin'in bunu bir çeşit türler heteroglossia'sı (bir çeşit türler arası diyaloji) olarak isimlendirdiğini belirtir.

Ancak edebi türler arasındaki sınırların belirsizleşmesi ve bir türün başka bir türü kapsamaması postmodern durumun sonucudur. Postmodern eser üreten yazarlar türlere ilişkin dayatmaları ortadan kaldırmaya başlamışlardır. Aslında bir eserin tümüyle bir türe ait olduğunu söylemek zordur. Türler sabit bir şekilde ilerlememektedir. Bu yüzden yapılarındaki kesinlik büyük eserlerin katılımıyla gerçekleşir. Ancak 19. Yüzyılda bu büyük eserlere rağmen türlerin esnekleşmeye başladığı görülür. Özellikle postmodernizmin tekçiliğe olan karşıtlığı tür konusunda da yansımalarını gösterir, çoğulculuk ilkesinin bir sonucu olarak edebiyat metinlerindeki türlerin sınırları ihlal edilir. Karnavallaşma bu şekilde edebiyatın can damarını da etkilemiş olur.

<sup>50</sup> İsmet Emre, *Postmodernizm Ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara 2004, s.88-89

Bu yalnızca postmodern bir metin için değil; aynı zamanda adına postmodern denilen hemen bütün uğraş ve alanlar için böyle gibi görünmektedir. Baştan sona kadar müphemliklerle dolu, muğlak, sınırları belirlenmemiş, dağınık, başı ve sonu belli olmayan bir düzlem. Belki biraz da bu yüzden, postmodernistler yazdıkları şeyi adlandırmaktan hararetle kaçınarak, yazdıklarına roman, öykü, deneme, şiir gibi herhangi bir türsel adlandırma yerine ‘**anlatı**’ tabirini kullanmayı yeğ tutarlar.<sup>51</sup>

Edebiyat metinlerimize baktığımızda incelemelerimiz içerisine aldığımız Bilge Karasu’nun öykülerinde bu durumu açıkça görebiliriz. Bu yüzden Bilge Karasu’nun eserlerinin roman mı yoksa öykü mü olduğu konusunda yanlış değerlendirmeler vardır. Karasu’nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* masal, *Kısmet Büfesi* deneme, *Altı Ay Bir Güz* ve *Narla İncire Gazel* kitapları biyografi türünde değerlendirilmektedir. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabı da ‘Ada’, ‘Tepe’ ve ‘Dutlar’ olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır ve bu üç bölüm birbirine bağlıdır. Bu durum daha çok öykü türünün dışında bir özelliktir. Ancak kitap öykü türü içerisinde değerlendirilir. Zaten Bilge Karasu da *Kısmet Büfesi* kitabının ilk sayfalarında türlerin adlandırılması konusundaki bu karmaşaya değinir. Türlerin karmaşası ve adlandırılmazlığı hakkında şunları söyler:

*“Bu kitaptaki yazılara, dergilerde yayımlanışları sırasında, ‘metin’ adını verirken, bunların herhangi bir türe girmediklerini, onları yazarken özgür kalmak istemiş olduğumu vurguluyordum. Yıllar sonra, ‘metin’lerin bir tür oluşturmağa yüz tuttuğu bu sırada, kitabımın bir metinler kitabı olduğunu söylemekten vazgeçiyorum.*

*Bir arkadaşım, kitaba ‘göz yazıları’ anlamına gelecek bir alt başlık bulmamı önerdi. Arkadaşım bu önerisinde haklı: Yazılar, özellikle görsel’e, görsel niteliğe dayanıyor, yaslanıyor. Yola çıkış noktaları, gerçek ya da kurmaca resimler, iki anlamıyla ‘görüntüler’...Gene de alt başlık konmayacak bu kitaba”<sup>52</sup>*

Öykü, metin, roman türleri konusunda Karasu çokça kafa yormuş, yazdıklarının nereye konacağından çok onu ilgilendiren şey, edebilik ölçütü

<sup>51</sup> İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara 2004, s. 88-89

<sup>52</sup> Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*, 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s.7

olmuştur. Aslında bazı yazılarını metin olarak adlandırırsa da, esasında öykü anlatmaktadır Karasu. “Söz gelimi ‘öykü’ diye düşünmediğim için metin dedim. Aslında masal dediğim zaman da metin dediğim zaman da pekâlâ öyküler anlatıyorum.”<sup>53</sup> der. Aynı şekilde incelemelerimiz içine aldığımız Nazlı Eray’ın metinleri arasında da bu karışıklara rastlanır. Eray’ın *Aşk Artık Burada Oturmuyor* kitabı bazı yerlerde öykü olarak geçerken bazı yerlerde ise roman olarak değerlendirilmektedir. Kitap uzunluk bakımından öykü türüne dâhil edilebilirken, anlatılanların birbirine bağlı olarak gelişmesi ise onu roman olarak değerlendirmeyi gerekli kılar.

Böylece roman mı öykü mü olduğu belli olmayan, karar vermekte güçlük çekilen metinler ortaya konulur. Roman olarak sınıflandırılan kitap sayfa uzunluğu ya da içerik olarak öykünün alanına girmektedirken, birbirine bağımlı olayları anlatan öyküler de romanın sahasına kaymaktadır. Ayrıca bu türlerde yazım konusunda da şiir türüne kayan eğilimler karşımıza çıkar. Çalışmamızın ikinci bölümünde biçimsel anlamda karşımıza çıkan bu eğilimler ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bir anlamda düzyazı zaman zaman şiirsel bir akışta devam ederek postmodernin yapısına uygun olarak bir karmaşa ve kaos ortamı oluşturulur. Netice olarak pek çok türü bünyesinde barındıran çoğulcu bir yaklaşımla oluşturulmuş metinler ortaya konur. Ve bu değişik özellikler gösteren eserler roman, şiir, hikâye gibi kesin ayrımlar yerine ‘metin’ ya da ‘anlatı’ tabirleriyle karşılanır.

---

<sup>53</sup> Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, 10. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 26

### 1.3.2 Kurmaca ve Üstkurmaca:

Postmodern metinlerde olay örgüsünde, şahıs kadrosunda, zamanda, mekânda ve anlatıcı unsurlarında gerçek ile kurmaca iç içe geçmiş vaziyettedir. Bu metinlerde gerçek ile kurmaca arasındaki kesin sınırlar ortadan kaldırılarak bir arada kullanılırlar. Bu sebeple okuma sürecinde neyin gerçek neyin kurmaca olduğunu anlamak zorlaşır. Postmodern metinde anlatılan mekânlar gerçek dünyadan alınmış da olabilir, muhayyel bir mekân da olabilir. Aynı durum metnin diğer unsurları (olay örgüsü, zaman, şahıs kadrosu gibi) için de geçerlidir. Ayrıca bu metinlerin en büyük farkı da yazarın metinde araya girerek anlatılanın tamamıyla kurmaca olduğu, metindeki unsurların gerçekle hiçbir bağlantısı olmadığı noktasının vurgulanmasıdır. İşte karşımıza çıkan bu durum “**üstkurmaca**” olarak isimlendirilir. Bu özellik belirgin bir şekilde romanda karşımıza çıkmaktadır. Bu konuya tipik bir örnek Oğuz Atay’ın "*Tutunamayanlar*" romanıdır. Bu romanın baş kısmında anlatılanların kurmaca olduğu ifade edilir. Yayımlamacının açıklaması başlığı altında romanın tamamen kurguya dayandığı açıklanır.

Özellikle 1980’lerden sonra bir paradoks olarak ortaya çıkan postmodern roman önemli bir değişikliğe uğramıştır. Ön planda doğru ve yalan, gerçek ve kurgu, vs. arasında değişen ilkeleri eleştirel ve ironik bir biçimde kullanan ve her zaman iki seslilik ve çifte çelişki üzerine dayanan bu tür roman kendi çelişkilerini özellikle açığa vurmaktadır. Bu çok seslilik ve çifte çelişkiyi de ironi, parodi, gerçekçiliğe gönderimle birlikte kendini yansıtma biçiminde edebi oyunlarla dile getirmektedir. Bu durumda neyin hayal ürünü neyinse gerçeklik olgusu olduğu her zaman belirsizleştirmektedir.<sup>54</sup> Bütün bu özellikler hikâyeye türünde de karşımıza çıkar. Geleneksel ve modern dönemlerden oldukça farklı kurmaca düzlemde farklılaşan hikâyeler yazılmaya başlar.

Üstkurmaca ve metinler arası bu edebiyatın sıkça başvurduğu teknikler arasındadır. Postmodernist yazarlar somut yaşamdan çok, daha önce üretilmiş

<sup>54</sup>İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, 4. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2001, s. 149

metinlerin dünyasında dolaşmaktan hoşlanır. Geleneksel kurgu tekniğiyle karşılaştırıldığında, bu metinlerin karmaşık bir kurgu özelliği gösterdiği gözlemlenir. Yazarlar oluşturdukları metnin içinde metni nasıl oluşturduklarını tartışır, kısacası bir üstkurmaca düzlemi oluştururlar. Önceki dönemlerde silik bir kurmaca düzleminde oluşturulan öykü anlatımı, artık sık sık tekrarlanan üstkurmaca anlayışla oluşturulan bir öykü anlatımına dönüşür.

Yıldız Ecevit'e göre, geleneksel gerçekçi edebiyattan, modernizme, oradan da postmodernizme uzanan yoldaki değişimlere baktığımızda yansıtmacı\mimetik anlayışla başlayan sanat eserlerimiz modernist yazarlarca yapı kurmaya dayandırılır. Postmodernist yazarlar da bunu ilerleterek dış dünya malzemesini bir oyuna çevirirler. "Dış dünyadan (geleneksel gerçekçiler) soyut bir biçimciliğe (modernistler), oradan da kurmacanın kendine yöneldiği üstkurmaca düzlemine (postmodernistler) yapılan bir yolculuktur bu".<sup>55</sup>

Üstkurmaca metinlerde roman kişinin yaşam öyküsü çoğu kez, onun, yazma edimi sırasında ortaya çıkan güçlüklerle boğuşmasından oluşur. Buna uygun olarak da birçok romanda, metnin odağındaki felsefe, nasıl yaşamalardan çok nasıl yazmalıya dönüşür. Bu metinlerde filozofların yaşam konusundaki görüşlerinin yerini, edebiyatçıların ve edebiyat kuramcılarının görüşleri alır. Okur ise, bu yeni metin oluşumlarının en önemli ögesi durumuna gelmiştir. Hiçbir şeyin kesin olmadığı bir ortamda, metnin anlamı, onun kararına\üretimine bağlıdır.<sup>56</sup> İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra da üstkurmaca hikâye dünyamızın içine de yerleşir. Artık yazarlar oluşturdukları eserin kurgu olduğu vurgulayacak kısımlara yer verir. Hikâyelerde araya girerek özellikle bu kurmaca dünyanın vurgulanması arzusundadırlar. Çalışmamızda ele aldığımız Bilge Karasu, Oğuz Atay, Nazlı Eray ve Cemal Şakar'ın hikâyelerinde de üstkurmaca özelliğinin belirgin olarak vurgulandığı kısımlar mevcuttur.

Ayrıca üstkurmaca konusunda dikkati çeken bir diğer durum ise "**metinlerarasılık**"tır. Artık yazarlar kendi ürettikleri öykülerin yanında, başka

<sup>55</sup> Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 6. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.

72

<sup>56</sup> *Age.*, s. 100

yazarlarca üretilen metinleri de malzeme olarak kullanırlar. Ortaya konulacak yeni düşüncelerin kalmadığını düşünen yazarlar kendilerinden önceki yazarların dünyasına başvururlar. Ve oradan aldıkları malzemeyi işlerler. Ancak bu esinlenmeyi de özellikle hissettirmeyi amaçlarlar. Taklitçilik olarak çok tartışılan bu anlayış hiçbir eleştiriye kulak asmadan postmodern metinlerin başköşesine oturur.

Çağcıl Türk edebiyatında üstkurmacanın ilk uygulayıcısı Oğuz Atay'dır. Atay, art arda yayımlanan romanlarıyla yetmişli yıllarda Türk edebiyatında dönüm noktası olmuştur. İlk romanı *Tutunamayanlar* (1972), zamandizinsel öykü anlatımının montaj kalıplarıyla delinerek ikinci plana itildiği çok katmanlı metaforik dokusu, dil oyunları ve çok sayıda biçim denemeleriyle modernist romanın Türk edebiyatındaki ilk örneğidir. İkinci romanı *Tehlikeli Oyunlar*'da da (1973) avangardist biçim özelliklerini sürdürür Atay. Ancak bu metinde, ilk romanında da var olan iki özelliği ön plana çıkarır: İçerik\motif düzleminde bireyin kendisiyle hesaplaşma olgusu, kurgu düzleminde ise üstkurmaca.<sup>57</sup> Bu anlamda metinlerarasılık sadece romanlarımızda değil hikâyelerimizde de yoğun olarak kullanılan imkânlardan biridir. Artık başka metinlerden esinlenerek yazılan hikâyeler kendini gösterir. Bu anlamda da en çok etkilenilen Gogol ve Kafka'nın metinleridir. İncelediğimiz yazarlar içerisinde de bu etkilenmeler görülür.

Üstkurmaca yaratımında bir diğer öge ise **montaj** kavramıdır. Genel olarak montaj postmodern metinlerde metinlerarasılık özelliğinin yaratımıdır. Metinlerarasılık özelliğinde olduğu gibi montajın da edebiyat metinlerinde kullanılması çok tartışılmıştır. Edebiyat metinleri incelenirken –özellikle romanda- karşımıza çıkan bir yöntemdir. Sözlüklerde genel olarak parçaları bir araya getirme olarak tanımlanan montaj Fransızca 'montage' kelimesinden gelir. Edebiyat alanında "kurgu"<sup>58</sup> anlamına gelir. Edebiyat metinlerinde farklı parçaları bir araya getirme özelliğiyle metinlerarası evrende yerini alır.

<sup>57</sup> Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 6. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s.

101

<sup>58</sup> *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*, 2. Cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1998, s. 1576



Montaj modernistlerce de kullanılmakla birlikte amacı ve işlevi bakımından postmodernizmin ruhuna uygun bir kavramdır. Özellikle, modern metin anlayışının unsurları arasındaki düzeni sağlayan bağları ortadan kaldırarak, metni bir organizma olarak düşünürsek, onu her birimi birbiriyle uyumlu bir bütün olmaktan çıkarıp çelişkili, kaotik, unsurlarının birbirini reddettiği ya da iletişim sağlayamadığı parçalı, yamalı bohça bir ürüne dönüştürme yollarının en etkililerinden biri montajdır. Bu, biraz da postmodern sürecin zorlaması ve şartların getirdiği bir durumdur.<sup>59</sup>

Montaj kadar kullanım alanı geniş olan metinler arası unsurlarından parodi ve pastiş de postmodern edebiyatta karşımıza çıkan özellikler arasındadır. Genellikle parodi ve pastiş birbirine karıştırılır. Ancak aralarında küçük de olsa bir ayrım vardır.

Parodi; özetle bir metnin referans metnini taklit yoluyla, o metnin içerik, biçim veya herhangi bir bağlamını değiştirerek kullanmaktır. İki amaçtan birini taşır. Ya referans metne saygı sunmak ya da onu karikatürize etmek.<sup>60</sup>

Pastiş; parodiden farklı olarak eleştirel bir amaç taşımayabilir. Yazar, referans yazarın üslubunu benimseyerek, metni kendi metnine uyarlar. Sadece üslup değil izlek veya içerik de uyarlanabilir. Taklit ve öykünme ilişkinin özüdür.<sup>61</sup> Klasisizmden başlayıp modern edebiyatın yaygınlık kazanması ve onu takip eden romantizm, realizm, natüralizm akımlarıyla pekişmesiyle ifade biçimleri bir taraftan kendilerine özgü türler, bir taraftan da bu türlerin özerk anlatım biçimleri oluşturmaları hep modern edebi eserlerin kendi doğalarına uygun üslup ve anlatım biçimlerinin varlığını ortaya koymuştur. Ancak, postmodern süreçle birlikte, bu türün kendine özgü anlatım biçimlerini geliştirme özelliği kendini çok sesliliğe ve daha karmaşık bir yapıya bırakmış pastiş de tam bu karmaşanın içinde kendini bulmuştur.<sup>62</sup>

Dış dünya gerçekliğinden olabildiğince uzaklaşan, bunun yerine kendilerine oyunsu bir dünya kuran postmodernist yazarlar parodi\pastişe bu oyunsu dünya

<sup>59</sup> İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara 2004, s. 155-156

<sup>60</sup> Hayriye Ünal, "Postmodern Stratejiler Üzerine Yöntem Sorunları", *Hece Dergisi Düşünce*, *Edebiyat, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı: 138/139/140*, Ankara 2008, s. 293

<sup>61</sup> *Agm.*, s. 293

<sup>62</sup> İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara 2004, s. 156-157

içinde muhakkak başvururlar. Yazara ait özgün bir alanın olmadığına inanan postmodernistler bu sebeple metinlerarası evrenlerde dolaşırlar. “Kimi kez, bir başka metinden motif\imge ya da kişi olur metinde oynadığı; John Barth Şehrazad’la, Hasan Ali Toptaş Don Kişot’la ya da Kafka’nın böceğiyle oynuyordur anlatılarında. Kimi kez de belirli bir modele bağlı olmadan yapılan bir taklit düzlemi yaratıyordu yazar metninde; Platon’un günümüzde moda olan deyişiyle bir simulakrumdur bu. Orijinali varolmayan bu taklit görünümlü dünya postmodernistlere özgüdür, modernistlerin pastiş\parodi anlayışından farklıdır.”<sup>63</sup>

Doltaş bir metnin postmodern özelliği kazanabilmesi şartını o metinde pastiş ve parodi olup olmamasına bağlar. Bu nedenle bu tür metinlerde pastiş ve parodi kullanımına yaygın bir biçimde yer verildiğini ifade eder. Zaten postmodern metinlerde neyin kurmaca neyin gerçek olduğuna dair belirsizliğe değinir. Geleneksel ve gerçekçi yazın türlerinde olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi kurmaya dayalı yapının postmodern anlatılarda kesinlikle kaçınılan bir yöntem olduğunu belirtir. Postmodern yazarların metinde anlam boşlukları, suskunluklar yaratma isteğine dayanarak pastiş ve parodiyi de bu amaçla metinlerine ilave ettiklerini belirtir.

Madan Sarup da, Frederic Jameson’un belirttiği gibi yeniliğin olanaklı olmadığı bir dünyada geriye kalan tek şeyin pastiş olduğunu vurgular. Pastişin de pratik olarak ölü biçimlere öykünme şeklinde en çok “nostalji filmleri”nde karşımıza çıktığını ifade eder. Pastiş sayesinde şimdiye odaklanmanın zorlaştığına değinir. Artık kendimizi tarihsel olarak bir yere yerleştirme yetimiz yavaş yavaş kaybolmaya başlar. Özellikle Frederic Jameson’un postmodernizmin önemli bir özelliği olarak pastiş vurguladığına dikkat çeker. Sarup, postmodernizmin sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırları sildiğini, seçkin kültür ile popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımı çökerttiğini, parodi, pastiş, ironi ve oyuna dili açtığını ifade eder. Ayrıca postmodernizmin “vurgunun içerikten biçime ya da biçime kayışı; gerçekliğin imgelere dönüşümü; zamanın kesintisiz bir şimdiler dizisi içinde parçalanması. Postmodernizmde sürekli olarak düşününselliğe, öz-göndergeselliğe [self-

<sup>63</sup> Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 6. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 75

referentiality], aktararak söylemeye, alıntılama, yapıntıya, rastlantısallığa, anarşiye, parçalılığa, pastiş ile benzetmeye başvurma söz konusudur.”<sup>64</sup> şeklinde bir açıklama yaparak postmodernizmin sanat alanında ortaya koyduğu yeniliklere değinmiş olur.

İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat* kitabında metinlerarası ilişkiler konusunda önemli araştırmalar yapmış olan Kubilay Aktulum’un görüşlerine değinir. Aktulum’un postmodern metinde pastiş alanını yaratan en temel öğelerden biri olarak metinlerarasılığı işaret ettiğini belirtir. Bu anlamda parodisi yapılmış birden fazla metnin, bir metin içinde eritmeye çalışılmasıyla, her metinden gelen üslûb ve sesle, tam da postmodernin amaçladığı çok sesliliğin gerçekleştirileceğini vurgular. Aktulum ifade ettiği görüşler çerçevesinde İsmet Emre de, metinlerarasılığın postmodern metne zenginlik kattığını düşünür. Böylece, postmodernistlerin yapmaya çalıştıkları çok yönlülük ve pastiş adı verilen çok sesliliğin metinlerarasılıkla gerçekleştiğini tekrarlar. Bu bakımdan pastişin postmodern metnin metinlerarasılık özelliğinin doğurduğu önemli bir unsur olarak değerlendirir.

---

<sup>64</sup> Madan Sarup, *Post-Yapısalcılık Ve Postmodernizm-Eleştirel Bir Giriş*, (Çev. Abdülbaki Güçlü), Kırkege Yayınları, İstanbul 2010, s. 186-187

### 1.3.3. Okur Merkezli Metin Anlayışı

Postmodern metinlerde ortaya çıkan özelliklerden biri de yazarın arka planda kalarak okuyucuyu daha etkin hâle getirme anlayışıdır. Önceki dönemlerde yazar merkezli, metin merkezli anlayışlar yerini okuyucunun daha aktif olduğu okur-merkezli anlayışa bırakmıştır. Böylece metnin merkezi ne yazar, ne de eserdir. Artık merkezde olan okurdur. Geleneksel ve modern dönemlerde olduğu gibi okuru sadece eğlendirmek ya da sadece eğitmek amacı ortadan kalkar. Artık okur metinden kendi bilgisine\kültürüne\isteğine göre bir anlam çıkaracaktır.

İsmail Çetişli, metin karşısında okuyucunun aktif olması anlayışını kurmaca-gerçek düzlemine bağlar. Postmodern metinde gerçek ve gerçek olmayanın iç içe olduğunu ve postmodern yazarın modern dönemlerin tersine eserinin kurmaca olduğunu ısrarla vurguladığını belirtir. Böylece okuyucuya, metnin ne iç ne dış gerçekliği yansıttığını, sadece kurmaca metinle karşı karşıya olduğunu vurgulamak istediğini düşünür. Bu şekilde de metnin dil oyunları ile kendini anlatmaya çalıştığını vurgular. Bu sayede metnin iç dünyası ile dış dünyası arasındaki bağın koparıldığını ve okurun bu süreçte daha etkin olması gerektiği anlayışını savunur.

Yıldız Ecevit de, çağdaş edebiyatın okurunun metnin bir parçası durumuna geldiğini artık o olmadan metnin tek başına var olamayacağını vurgular. 20. yy edebiyatında metnin anlamın taşıyıcısı olmadığından, yazarın bir nevi yaratıcılığını yitirdiğinden bahseder. Artık anlam olgusunun yazar-metin-kahraman üçlüsünden okur'a doğru yöneldiğine değinir. Artık metnin tek\doğru ve mutlak anlamının ortadan kalktığını ve metnin okur sayısı kadar anlam kazandığını vurgular.

Eleştiri ve estetik kuramlarını incelediği kitabında Berna Moran da bu konu hakkında bilgi verir. '*Okura Dönük Eleştiri*' başlığı altında açtığı bölümde öncelikle bu anlayışın ortaya çıkma nedeninin karmaşık bir yapısı olduğuna değinir. Bunu modernist edebiyatın okuru edilgen durumdan çıkararak, karakter, olay, zaman ya da mekân ile ilgili karanlık bırakılmış noktaları çözmeye davet eden yapısına bağlar.

James Joyce, Franz Kafka, Allen Robbe-Grillet, W. Faulkner, S.Beckett ve daha birçok romancı, şair, oyun yazarının, kimisi az kimisi daha fazla oranda eseri yorumlama ve anlamlama işine okurun da katılmasını gerektiren eserler verdiklerini ifade eder. İkinci bir neden olarak da bu durumu dil ile ilgili yapısalcı anlayışlara bağlar. Saussure'den kaynağını alan yapısalcılığın, eserdeki anlamı bir cümlenin anlamı gibi, kendi yapısında aradığını, bu nedenle yapısalcılığın da, göstergebilimin de anlam üreten bu kodları anlayacak alan olarak okura yöneldiğini ifade eder. Berna Moran okur merkezli anlayışa dayanan bu alımlama estetiğın bugün çeşitli ülkelere yayılmış olduğunu ve doğuş yerinin Almanya olduğunu ifade eder. Bu alandaki çalışmaların Almanya ve Konstanz Üniversitesi'nde odak noktası haline gelmesi sebebiyle gruba Konstanz Grubu adı verildiğini belirtir.

Berna Moran bu anlayış içerisinde Wolfgang Iser'in adını anar. "Iser'e göre bir edebiyat metninin anlamı hazır bir şekilde bulunmaz, metindeki bazı ipuçlarına göre okur tarafından okuma süresinde yavaş yavaş kurulur. Yeni Eleştiri, anlamı yapıtta okurdan bağımsız bir mevcut sayıyordu ve eleştirinin görevi bu anlamı bulup çıkarmaktı, onun için yazar da okur da hesaba katılmıyordu bu işte. Yapısalcılar da yazarı ve okuru bir yana bırakıyorlardı, çünkü onlara göre metnin anlamı yazar değil 'dil' sistemi oluşturur ve bundan ötürü okurun da bu işte rolü yoktur. Oysa Alımlama Estetiği'ne göre anlam yalnız gücül halde vardır ve ancak okur tarafından alımlandığı süreç içinde somutlaşır ve bütünleşir. Öyleyse iki kutbu vardır bir yazınsal metnin: Yazarın yarattığı metin ve okurun yaptığı somutlama."<sup>65</sup>

Okur bu sayede yaratıcı konumuna geçmiş olur. Uzun yıllardır yazarın peşine takılıp onun sürüklediği yerlere savrulan okur artık varlık gösterir. Metnin anlamını kendi isteğine ve yeteneğine göre belirler. Metnin hakimi durumuna yükselmiştir. Berna Moran'ın deyimiyle yazar okura her şeyi hazır olarak verirse okura yapacak bir şey kalmaz ve okur böyle bir metnin karşısında sıkılabilir. Bu anlayışla yazarlar 20. yy'dan sonra edebiyat metinlerinde meydana gelen belirsizlik ve karmaşayı da dikkate alarak okura yönelik metinler oluştururlar. Okur metnin içinde daha etkin konuma yükselerek bu belirsizlik ve karmaşayı kendi bilgi ve kültürüne göre

<sup>65</sup> Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, 18. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2008, s. 241-242

çözmeye çalışır. Artık konuşan yazar değil dildir. Okuru düşünen yazarlar oyunsu, belirsiz, metinlerarası evrenlerde dolaşan metinler ortaya koyarlar.

#### 1.3.4. Postmodern Metinlerde Dil

Postmodern metinler incelenirken en çok karışıklık arzeden durumlardan biridir dil. Dil konusu, postmodern bir metin tahlilinde ayrı bir öneme sahiptir. Bunun sebebi postmodern metnin mesaj kaygısı taşımaması sebebiyle anlama önem vermemesi ve tüm hünerini dil üzerinde göstermesinden kaynaklanır.

“Her şeyden önce postmodern sanatkârın en azından bir eser boyunca kendine has nitelikleriyle belirginleşip onu diğerlerinden ayıran- belirgin bir üslubu yoktur. Öncelikle metinlerarasılık düşkünlüğü buna izin vermez. İkinci olarak postmodernistler, gelenekselmiş tür, şekil, edebi sanat, anlatım tarzları ve dilin kullanılış biçimlerini reddederler. Zira onlara göre kullandıkları dil ve bu dilin kelimeleri fertlere değil, evrensel bir sisteme aittir. Yazar veya şairin kendine has bir dili ve bu dilin kelimelerine yüklediği mânâsı olamaz. Bu inanç ona, dille oynama, alışılmışı bozma imkânı verir. Sanatkârın yapabileceği şey, eskileri taklit ederek, onları bir araya getirerek konuşmaktır. Bu sebeple postmodern üslûp seçmecidir. İlkesiz, gelişigüzel, ama çarpıcı birliktelikler yaratabilen bir seçmeciliktir.”<sup>66</sup>

Ali Akay, ‘*Postmodernizmin Abc*’si kitabında, postmodern dil konusundan bahsederken ‘dili yersizyurdsuzlaştırmak’ ifadesini kullanır. Dilin kurallarını bozmak, onu başka anlatım şekillerine koymak, kelimeleri anlamlarının sabitliğinden kurtarıırken aynı zamanda cümlelerin söz dizimsel sabitliğini de bozmanın postmodern metinlerin dil anlayışını oluşturduğunu düşünür. Postmodernistlerin nasıl yazdıklarına bakmadan ilerlediklerini, şizofreniye dili açtıklarını, kurallara bağlı kalmaktan olabildiğince uzaklaşmaya çalıştıklarını ifade eder. Ayrıca Akay, postmodernistlerin dil anlayışını açıklamak için Artaud’u örnek verir. Buna göre,

<sup>66</sup> İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, 4. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2001, s. 151

Artaud'un kendine özgü bir dil oluşturmaktan kaçındığını, bu sebeple yazdıklarında kendisine has bir üslûp oluştuğunu gördüğünde hemen yazdıklarını yırttığı konusuna değinir. Bu örnek postmodern yazarların dil ve üslup konusuna bakışını en iyi özetleyen örneklerden biridir.

Postmodernizmin dili bu kadar ciddiye alıp onu ontolojik bir mesele olarak görmesi, modern düşüncenin ürettiği ve her yazarın kendine özgü dili olma durumunu da ortadan kaldırarak her anlatı için yeni bir dil ve her anlatının içinde sayısız dil kullanımlarını, Barthes dilin histerisi olarak adlandırmıştır. Bu da herhangi bir anlatının sayısız okumasının önünü açacak ve her okuyucuyu aynı zamanda yazar konumuna yükseltecek bir başka durumu gerektirecektir. Dilin zaten kendinde içkin karmaşık ve çok katlı doğasına bir de metnin tamamlanması şartını koyan okuyucuyla birleştirdiğimizde tam da postmodernizme uygun kaos meydana gelmektedir.<sup>67</sup> Modernin yüzyıllardır kurmaya çalıştığı dil bu sebeple alışılanın dışına kayar. Yine modernizmin katı kuralcılığı kırılır ve edebiyat metinlerinde her okuyucunun algılamasına göre değişecek bir dil yaratılır. Postmodernizm dil konusunda da ezber bozan tutumunu göstermiş olur. Geleneksel ve modern dönemlerdeki “yansıtmacı”, “katharsis”ci bakış anlayışı gerilerde kalmıştır. Bu dönemlerdeki metinlerde konu öykülemek esas amaçken, postmodern dönemde konu yerini biçimsel özelliklerin ağırlığına bırakır. Önceki dönemlerden ayırıcı olarak oyun ve ironi karşımıza çıkar. İfade ettiğimiz bu öğelerle postmodern yazarlar önceki dönemlerden oldukça farklı bir üst-dil yaratmaya çalışırlar. Bu üst dil yaratımında karşımıza çıkan öğelerden “**oyun**” pek çok postmodern metinde ironiyle birlikte kullanılır.

Yıldız Ecevit, oyun kavramını eğlendiricilik düzleminde ele alır: ‘Oyun bu edebiyatta yalnızca estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve göstergesi değildir; aynı zamanda pragmatik bir işlevi de vardır; eğlendirir. Postmodern yazar seçkin değildir; sanatsal bağlamda pek de seçkin sayılmayacak eğlencelik özellikli edebiyat türlerine rahatlıkla el atar; popülist diye damgalanmaktan korkmaz; okurun

---

<sup>67</sup> İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara 2004, s. 111

metinden zevk alması için, bilinçli olarak eğlendirici\sürükleyici görünümlü öğelerle donatır metnini.”<sup>68</sup>

Genel olarak bakıldığında oyun, insanlık tarihinin en başından beri vardır. Genellikle de insanları eğlendirme aracı olarak karşımıza çıkar. İnsanlar oyun oynayarak hem zaman geçirir, hem de katı gerçekliklerden uzaklaşmış olur. İsmet Emre'nin deyimiyle, “Oyun hem gerçek hem değildir. Vardır, her yerdedir, ancak gerçek olarak hiçbir zaman kabul edilmez. Postmodern metin modernin yarattığı gerçeğin ruhunu ortadan kaldırmak için oyun kavramından yararlanır.”<sup>69</sup> Bu şekilde oyun modern eserlerin katı gerçekliğine karşı çıkan postmodernistlerce de önemli bir malzeme haline gelir. Böylece insanı içine düştüğü sıkıntılardan, katı gerçeklerden, bunalımdan ve yalnızlıktan kurtarır. Yazarlar için bir kaçış yöntemi olarak kullanılır. Özellikle 1970’li yıllardan sonra edebiyat dünyamızda varlığını gösteren Nazlı Eray bu konuda anılacak önemli isimlerden biridir. Onun metinlerinde fantastik unsurlarla birleşmiş oyunsu bir dünya karşımıza çıkar. Böylece Eray, metinlerindeki kişilerini içinde buldukları sıkıntılardan, bunalımlardan ve yalnızlıktan bir süreliğine de olsa kurtarmış olur. Ayrıca Eray’ın ve bu yönde metinler kuran diğer yazarların oyunu kullanmalarındaki bir diğer amaç da okuyucuyu metne daha çok yaklaştırmaktır. Okuru metne daha çok çekerek “bulmacamsı kurgu” oluşturmak bu anlamda değerlendirilebilecek önemli bir yaklaşımdır. “Yazar metnin herhangi bir yerine kendisinin bildiğini düşündüğü bir şeyler saklar; okuyucu metin boyunca onu bulmaya çalışır. Bulamayınca tekrar arar; bulunca da kendisiyle yazar arasındaki bağın güçlendiğini düşünür. Bu oyun tarzı aynı zamanda okuyucuya okuma esnasında geniş hareket alanı yaratarak bir anlamda metni onun yazmasını telkin anlamına da gelmektedir. Yazar öznenin bıraktığı boşlukları, kendi muhayyilesine uygun biçimde okuyucu doldurmaya girişir ve bu da postmodern anlayışın fazlaca önem verdiği, metnin sürekli doğurganlığına bir katkı sunar. Çünkü böylece her

<sup>68</sup> Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 6. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 73-74

<sup>69</sup> İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara 2004, s. 115



okuma, gerçekte metni yeniden yazma anlamına gelecektir. Oyun sayesinde okuyan öznenin muhayyilesinin yoğurduğu yeni metinsellikler üretilmiş olur.”<sup>70</sup>

Üst-dil yaratımında oyun kavramıyla birlikte ilerleyen bir diğer öge de ironidir. Fransızca *ironie* kelimesinden gelen **ironi** sözlüklerde ‘*dolaylı ve alaylı anlatım, mizah*’<sup>71</sup> anlamına gelir. Özellikle insanların eğlenmek için başvurdukları bir söz sanatıdır. Bu anlamda oyunsu bir anlatımı metinlerine işleyen postmodern yazarlar dolayısıyla ironinin de alanına girmiş olurlar.

İlk bakışta başlangıçtan günümüze kadar hemen her kültür ve kültürün mensubu olan insanın vazgeçilmez ifade biçimlerinden biri olan ironinin doğrudan postmodern düşünceyle ilişkilendirilmesi mantığın biraz zorlanması anlamına gelse bile, ironinin çeşitli kültür ve farklı bireylerce kullanılma amacı dikkatle irdelendiğinde postmodernizmle arasında oldukça yakın bir ilişki olduğu rahatlıkla görülebilir. Aslında ifade ettiği işlev bakımından ironi, postmodernistlerin modern düşüncenin ciddiyetine ve onun gerçeklik kurgusunun çürüklüğüne yönelik bir strateji için arayıp da bulamayacakları bir araçtır. Postmodernistler modernizme dönük sert eleştiriler yapmak yerine ironi gibi anlatılması gerekenleri üstü kapalı bir formda ifade eden ama aynı zamanda kendisinden yaralanan özneye de belli bir üstünlük kazandıran bir araca baş vururlar.<sup>72</sup>

Postmodern yazarların, aslında daha başlangıç aşamasında bir metnin olmazsa olmazlığını düşündükleri hususun ironi olmasının birincil gerekçesi de herhalde, söz konusu metinlerin işlevlerinden birinin hali hazırdaki resmileşmiş söylemi tahrip etmek için onu sarsma girişiminde bulunmaktan kendilerine uzak tutmayışları ve yöntem olarak da, doğrudan eleştiri yerine dolaylı eleştiri benimsemiş olmalarıdır. Gerçekte bununla, ironisi yapılmış olanın meşruiyeti sarsılırken, ironi yapan öznenin kendini meşru bir zemine çekmesi sağlanır. Bu da postmodernizm açısından hem modernizmi eleştirmek için kullanılan bir yöntem oluşu bakımından, hem de kendini onun karşısına ciddi bir alternatif koymak açısından bir kazanım olarak görülür. Yerleşik kitsche’in yıkılışında, postmodern yazarın doğrudan

<sup>70</sup> İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara 2004, s. 116

<sup>71</sup> *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*, 1. Cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1998, s. 1097

<sup>72</sup> İsmet Emre, *Age.*, s. 160-161

karşısına almadığı alamadığı yahut almayı gereksiz gördüğü duvarları, setleri ortadan kaldırmak için ironi hemen yardıma koşar.<sup>73</sup>

Buraya kadar açıklamaya çalıştığımız postmodernizm 1970’li yıllardan sonra Türk Edebiyatı’nda da en çok tartışılan konuların arasına girer. 1990’lı yıllardan sonra pek çok kuramsal kitap çıkar, seminerler, söyleşiler düzenlenir. Bu dönemlerde postmodernizm modernizmin ileri hâli mi, yoksa onun karşıtı mı tartışmalarının yanında postmodernizmin bir akım mı durum mu yoksa gelip geçici bir moda mı olduğu konusunda tartışmalar devam eder. Edebiyat metinlerine getirdiği üstkurmaca, metinlerarasılık, oyun, ironi gibi geleneksel ve modern dönemlerden oldukça farklı yaklaşımlar üzerine birliğe varılamaz. Aklın hâkimiyetini ve teklik anlayışını reddedip ortaya koyduğu çoğulculuk edebiyat metinlerinin ana unsurlarını da etkiler. Ancak bu tartışmalar süregelirken postmodernizm eleştirilerin hiçbirine kulak asmayıp edebiyat metinlerindeki varlığını derinden hissettirmeye başlar. Şüphesiz ilk dönemlerden bugünlere kadar gelişerek devam eden hikâye türü de bu değişim ve gelişimlerden payını alır.

---

<sup>73</sup> İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara 2004, s. 163-164

## 1.4. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK HİKÂYESİNİN GELİŞİMİ

### 1.4.1. Modern Hikâye

Hikâye söyleme geleneğimizin çok eskiye dayanan köklü bir geçmişi vardır. Bu gelenek İslamiyet'ten önceki dönemlere kadar uzanır. “Kelime olarak ‘hikâye’yi Türkler İslamiyet’i kabul ettikten, İslam kültür ve sanatı ile karşılaştıktan sonra kullanmaya başlamışlardır. Daha önceleri Göktürk, Uygur ve Karahanlılarda ‘hikâye’ yerine ‘sav’ kelimesi kullanıyordu. ‘Sav’ın hikâye anlamından başka, mesaj, mektup, atasözü, tarihi olaylar için de kullanıldığı Divan-ü Lügâti’t Türk’ten de anlaşılmaktadır. Dede Korkut Hikâyeleri’nde de ‘sav’ kelimesine rastlanmaktadır. Divan-u Lügât’it Türk’te hikâye anlamında kullanılan başka kelimelerde de vardır. Bunlar ‘ötün-: hikâye söylemek fiilinden türeyen ‘ötkünç’ ve ‘ötük’ kelimeleridir.”<sup>74</sup>

İslâmiyet’ten önceki dönemde sözlü gelenek 8.yüzyıla kadar devam eder. Bu yüzyıldan sonra ilk yazılı metinlere rastlanır. “Eldeki kaynaklara göre Türk Edebiyatı’nda ilk mensur hikâyecilik Uygurlarda görülür. Uygurlardan zamanımıza kadar gelen genellikle Budist menşe’li te’lif ve tercüme hikâyeler Türklerin çok daha eskilere dayanan sözlü hikâyeciliğin yanında gerek manzum gerekse mensur bir yazılı hikâyecilik geleneğinin olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.(...) Ayrıca bu dönemde değişik dillerden de birçok hikâye tercüme edilmiştir. 10.yüzyılda Toharca’dan çevrilen Prens Kaylanamkara ve Papamkara Hikâyesi, Şilazin adlı bir mütercim tarafından aynı dilden çevrilen Çastani Bey Hikâyesi, yine Toharca’dan Prajnaraksita adlı bir mütercim tarafından çevrilen Maistrisimit’tir.(...) Bunlardan başka Şehzade ile Aç Pars Hikâyesi, Dantipali Hikâyesi, Uygurlardan zamanımıza kalan belli başlı hikâyelerden bazılarıdır.”<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Hasan Kavruk, *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, MEB. Yayınları, İstanbul 1998, s. 4

<sup>75</sup> *Age.*, s. 4-5

“Anlatı geleneği”miz sagu, destan, masal ile başlayıp, İslâmiyet’ten sonra ortaya konulan eserlerle daha da zenginleşmiştir. İslâmiyet’ten sonra yazıya geçirilen bu eserler daha çok dinsel nitelikler taşıyordu. “Divan edebiyatımızın Leyli ve Mecnun, Husrev ü Şirin, Yusuf u Züleyha vb. mesnevilerini, Halk edebiyatımızın Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kanber vb. hikâyeleri ile, bunların dışındaki meddah hikâyelerini, ayrıca Battal Gazi, Hayder Kalesi, Kan Kalesi vb. gibi dinsel-tarihsel hikâyeleri bir yana bırakırsak, Avrupa’daki anlamıyla ‘hikâye ve roman’ türü Türkiye’ye ‘Tanzimat Edebiyatı’ ile girmiştir. İlk çeviri yoluyla giren daha sonra ‘taklit’ ve ‘tanzir’ (nazire yazma) yoluyla ilk yerli ürünlerini vermeye başlayan bu tür, gittikçe gelişerek ve kendi kişiliğini bularak bugüne kadar gelmiştir.”<sup>76</sup> Bu gelişmeler modern anlamda hikâye ve romanın doğuşuna zemin hazırlanmıştır.

Yüzyıllardan beri devam eden ‘anlatı geleneğimiz’, modern döneme geçerken belli aşamalar geçirmiştir. Mehmet Kaplan hikâyemizin geçirdiği bu aşamaları ifade etmek için ‘soyuttan somuta’ doğru tabirini kullanır. Bu geçişi sağlayan eserlerin başında Ali Aziz Efendi’nin Muhayyelât’ı gelir. Ali Aziz Efendi’nin Muhayyelât’ı, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında (1852) basılmış ‘mensur’ bir hikâye kitabıdır. Bu eserle birlikte ‘anlatı geleneğimiz’deki soyuttan somuta doğru izlenen yol belirgin bir şekilde gözlemlenir. Eski dönemlerdeki hikâyelerimize baktığımızda araştırma ve incelemelerin fazla olmadığını görürüz. Bu konuda çalışmalar yapmış isimler olarak "*Türkçe’de Roman*" incelemesiyle Mustafa Nihat Özön, "*Divan Edebiyatında Hikâye*" adlı kitabıyla Agah Sırrı Levent, "*Türk Romanının Doğuşu*" kitabıyla Güzin Dino, "*Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*" kitabıyla Hasan Kavruk gibi isimler ve bu isimlerin araştırmaları ön plana çıkar. Ayrıca eski hikâyeden yeni hikâyeye geçiş devrinin önemli kaynağı olan Ali Aziz Efendi’nin "Muhayyelât"ı üzerine detaylı bir inceleme yapmış olan Recep Duymaz’ın "*Muhayyelât Üzerine Bir İnceleme*" adlı kitabı bu devri ve bu devirde verilen ürünleri anlamının en önemli kaynaklarından biridir.

Eski dönemlerdeki hikâye anlayışımıza değinen Hasan Kavruk ‘hikâye’ kelimesinin Arapça’dan dilimize geçmiş bir kelime olduğunu vurgular. Terim olarak

<sup>76</sup> Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye Ve Roman*, 1. Cilt, Dünya Yayınları, İstanbul 2004, s.11

hikâye hakkında sözlüklerde yapılan tariflere değinir. Kamus Tercümesi'nde, Vankulu Lügatinde hikâye kelimesinin 'bir sözü nakl ve rivayet eylemek' mânâlarında kullanıldığını belirtir. Aynı şekilde Muallim Naci, Şemsettin Sami ve Hüseyin Kâzım Kadri'de de genel olarak 'nakl ve rivayet eylemek' mânâlarında kullanıldığını değinir. Hasan Kavruk devamında Türk Dil Kurumu, Yeni Türk Dil Kurumu ve yabancılar tarafından hazırlanan sözlüklere değinerek genel bir sonuca ulaşır. Bir edebiyat terimi olarak en geniş anlamıyla hikâyenin 'bir olayın anlatımı' esasına değindiğini belirtir. Bu şekliyle hikâye kavramının içine tarih, destan, masal, menkıbe, efsane, latife, halk hikâyesi, roman, küçük hikâye gibi tahkiyeye dayalı bütün edebiyat türlerini dahil eder.

Böylesine geniş bir anlam alanını kapsayan hikâyemizin ortaya çıkış aşaması ve terim anlamı pek çok kaynakta bu şekilde açıklanır. Özellikle ilk dönemlerden modern hikâye anlayışının doğuşuna kadar olağanüstü özelliklerin baskın olduğu hikâyeler yazılır. Divan edebiyatı döneminde daha çok karşımıza manzum hikâye şeklinde yazılmış mesneviler çıkar. O dönemlerde anlatım yolu olarak 'nazm' ön plandadır. 'Nesir' uzun yıllar küçük görülmüş ve arka planda kalmıştır. Bu ikinci plana atılma olayında şüphesiz nesirle yazarların adlarının tezkirelere alınmaması anlayışı yatmaktadır. Tezkirelere alınmayan mensur hikâyeciler bu sebeple küçük görülmüş, arka planda kalmışlardır. Ancak bu olumsuzluklara rağmen, insanın yaşadığı bir olayı anlatma ihtiyacından doğan hikâye, nazım yoluyla olduğu gibi nesir yoluyla da gelişimini sürdürmüştür. Eski edebiyatımızda manzum hikâyelerin yanında az da olsa gelişen bu mensur hikâyelere Vahidi'nin *Hikaye-i Anabacı*'sını, Ahi'nin *Hüsn ü Dil*'ini ve Nergisi'nin *Meşakul-Uşşak*'ını sayabiliriz. Ancak bu dönemde yazılan mensur hikâyeler de manzum hikâyelere benzer. Manzum hikâyelerde 'mazmun' öne çıkarken, mensur hikâyelerde 'seci' ön plana çıkar. Düzyazı içerisinde, cümle ve cümleciklerin sonundaki kafiye anlayışına dayanan seci mensur hikâyecilerin ortak çıkış noktası olur. Özellikle İran edebiyatıyla kurulan sıkı münasebetlerden sonra bu edebiyattan bize geçen kelime ve terkipler mensur hikâyelerimizde yoğun bir şekilde geçer. İran Edebiyatı'nın temeli olan Şehname'den gelen abartılı anlatım bizim edebiyatımızı da etkilemiş ve eski edebiyatımızdaki hikâye anlayışını oluşturmuştur. Bu yolla Farsça'dan Türkçe'ye

pek çok kelime aktarılmış ve bu kelimeler yapay, karmaşık ve kapalı yapıda nesir dilinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur

Bu bakımdan yeni hikâyenin ne olduğunu anlayabilmenin yolu eski hikâyenin ne olduğunu ve nasıl özellikler gösterdiğini bilmekten geçer. Bu sayede aradaki farkları açık bir şekilde görebiliriz. Bunu anlamının en etkili yolu da metinlere dayalı olarak incelemeler yapmaktır. İlk dönemlerden Cumhuriyet Dönemi'ne kadar hikâyemizin gelişim aşamasını saptayabilmek için üç hikâye metnine ihtiyaç vardır. Bu hikâyelerden biri 'eski hikâye' dönemine, biri 'yenileşme' yani 'geçiş devri'ne, biri de tamamen 'yeni hikâye' dönemine ait olmalıdır. Bu anlamda eski hikâyeye dayalı incelememizi Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* eserine dayanarak gerçekleştirebiliriz. Bu eseri seçmemizdeki amaç eski hikâyeciliğimizde en başarılı, en yakın dönem olması sebebiyledir. Eski edebiyatımızdaki hikâye anlayışını *Hüsn ü Aşk* örneğinden hareketle şu şekilde inceleyebiliriz.

### **Olay (Vak'a):**

Eski edebiyatımıza ait hikâyelerde bir olay anlatılır. Bu olay belli bir noktada başlar, gelişir ve sona erer. Aslında olaya dayalı bütün hikâyelerin yapısında bu anlayış mevcuttur. Ancak eski hikâyelerimizde bu çerçeveden ayrılan birtakım özellikler vardır. Bunların başında da 'muhayyel olmak' anlayışı gelir. Bazen olayın tamamı ya da bir parçası gerçeklerden uzak, olağanüstü özellikler gösterir. *Hüsn ü Aşk* adlı manzum hikâyede de olaylar Beni Muhabbet kabilesinde iki çocuğun dünyaya gelmesiyle başlar. Ancak bu iki çocuğun doğduğu gecede olağanüstü olaylar gerçekleşir. Göklerin birbirine girmesi, insanların ağlayıp meleklerin gülmesi, yeryüzünün durmadan sallanması gibi olağanüstü olaylar dikkati çeker. Bu gecede doğan kızın adını Hüsn, erkeğin adını ise Aşk koyarlar. Hüsn ve Aşk büyür, Mekteb-i Edeb adlı aynı okula kaydolar, bu okulda Molla Cünûn adlı âlim bir hocadan ders görürler. Eski hikâyelerimizde gelenek olarak, büyüdükçe Hüsn ile Aşk arasında aşk alevlenmeye başlar. Bu durumu ailelerine bildirirler. Ancak Hüsn'ün ailesi bir

evlenme şartı ortaya koyar. Aşk'ın Kalp Diyarı'na gitmesini ve oradan simyanın formülünü getirmesini isterler. Bu evlenme şartına kadar olaylar gündelik bir seyirde ilerlerken, bu şart ile beraber ve devamında gelen yolculukla hikâyede olağanüstü özellikler en üst seviyeye çıkar. Bu şart üzerine Aşk yola çıkar ve yanına arkadaşı Suhan'ı da alır. Asıl hikâye bu yolculuktur. Bu yolculukta karşılaşılan sıkıntılar ve engeller ana konuyu oluşturur. Aşk ve Suhan bu yolculuk esnasında pek çok engeller atlattılar, gulyabaniler, cadılar görürler. Mihnet kuyusuna düşerler. Bu kuyuya iki yıl gibi bir sürede varırlar. Kuyudan dostları Gayret'in yardımıyla kurtulurlar. Ateş denizini ve bu denizde mumdan yapılmış gemileri görürler. Çaresizlik içinde sona yaklaştıklarını düşündükleri bir anda yanlarında bir at fark ederler. Bu ata binip Ateş Denizi denen engeli aşarlar, Kalp Diyarı'na ulaşırlar. Bu esnada Kalp Diyarı gösterişli bir şekilde tasvir edilir. Aşk ve Suhan Kalp Diyarı'ndan içeriye alındıklarında tahtta oturan kişinin Hüsn olduğunu görürler. Gerçeğe ulaşmanın sevinciyle Aşk Hüsn'e kavuşur ve hikâye sona erer. Bu anlamda eski edebiyatımızdaki hikâyelerin olay örgüsünde karşımıza çıkan özellikler şunlardır:

- Muhayyel olmak,
- Olağanüstü rastlantılara yer vermek,
- Abartıya yer vermek.

### **Şahıs Kadrosu:**

Eski edebiyatımızdaki hikâyeleri şahıs kadrosu açısından bir değerlendirmeye tabi tuttuğumuzda dar bir çerçevede ele alındığını görürüz. Özellikle bu hikâyelerde sultan, padişah, vezir, şehzade gibi üst tabakaya mensup kişiler karşımıza çıkar. Bu kişiler olayların akışında etkilidir. Ancak bu kişilerin yanında olağanüstü özelliklere sahip kişiler\yaratıklar da karşımıza çıkar. Az önce belirttiğimiz gerçek kişilerin yanında cin, peri, dev, ejderha gibi olağanüstü yaratıklar da dikkati çeker. Olayın akışı boyunca gerçek kişilerle beraber hikâyede yer alırlar. Bu anlamda eski

edebiyatımızdaki hikâyelerde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın deyimiyle birey anlayışının olmadığını söyleyebiliriz. Tanpınar, birey olan bir kişinin kendi iradesine göre konuştuğunu, kendi geleceğini kendisinin belirlediğini ifade eder. Ancak bu dönem hikâyelerimizde cinler, periler ya da kabile büyükleri, şehrin ileri gelenleri gibi bir yönetim mekanizmasına rastlarız. Tanpınar'ın ifade ettiği gibi bu olağanüstülükler ve büyüklerin iradesi eski edebiyatımızdaki hikâyelerde mücadeleci tip demek olan bireyin oluşmadığını gösterir. Bu bakımdan Hüsni ü Aşk'a dayanarak eski edebiyatımızdaki hikâyelerin şahıs kadrosunu şu şekilde tespit edebiliriz:

-Üst tabakaya mensup şahıslara yer vermek,

-Olağanüstü yaratıklara yer vermek.

### **Zaman:**

Bir olayın anlatımına dayalı metinlerde, anlatılanlar tarihin akışı içinde belli bir dönemde yaşanır ve biter. Ancak eski edebiyatımızdaki hikâyelerde 'sosyal zaman' ve 'kozmetik zaman' ihmâl edilmiştir. Hüsni ü Aşk'ta da geçmiş zamana ait bir olay anlatılır, fakat anlatılanların hangi dönemde yaşandığını tespit etmek imkânsızdır. Hatta bazı olay parçalarını bildiğimiz saat, gün, hafta, ay ve yıl cinsinden tespit etmek de imkânsızdır. Örneğin, Aşk'ın, Mihnet kuyusuna düşmesi günler, aylar ve yıllarca sürer. Bu anlamda eski edebiyatımızdaki hikâyelerde muhayyel\soyut bir zaman kavramının olduğunu söyleyebiliriz. Hatta, batılı bir incelemeci eski edebiyatımızdaki hikâyelerin 'tayı-ı zaman, tayı-ı mekân' anlayışını bilmekle çözüleceğini söyler.

### **Mekân:**

Eski edebiyatımızdaki hikâyelerde tıpkı zaman unsurunda olduğu gibi mekân unsurunda da muhayyel\soyut bir anlayışın var olduğunu söyleyebiliriz. Bu



hikâyelerde olayların geçtiği mekânları harita üzerinde tespit etmek mümkün değildir. Hüsn ü Aşk'ta geçen Kalp Diyarı, Ateş Denizi muhayyel mekânlardır. Bu mekânlar hikâyelerin olağanüstü özelliklerini daha da kuvvetlendirir. Bazı kısımlarda Hint, Çin, Serendip, Semerkant, Bağdat gibi mekânlara yer verilse de muhayyel mekânların çoğunlukta olduğunu görürüz. Bu bakımdan geniş bir mekân anlayışına rastlarız. Kahramanlar aynı anda birden çok yerde bulunabilirler. Bu tasavvuftaki 'tayy-ı mekan' anlayışına gelir.

### **Bakış Açısı:**

Eski edebiyatımızdaki hikâyelere genel olarak baktığımızda 'yazar-anlatıcı'nın varlığı karşımıza çıkar. Olaylar 'ilâhi karaktere' sahip her şeyi bilen, gören yazar anlatıcının bakış açısından sunulur. Yaşananların, kişilerin hâkimi konumundaki bu tip anlatıcı, eski edebiyatımızdaki hikâyelerin neredeyse tek hakimidir. Nitekim Şeyh Galip'in Hüsn ü Aşk'ında da olaylar yazarın bakış açısıyla yön bulur.

### **Dil ve Üslûp:**

Bu döneme ait hikâyelerimizde kolaylıkla tespit edilen unsurlardan biri de dil ve üslûptur. Bu hikâyelerde 'mazmunlu', 'secili', 'terkipli', 'mecazlı', kısacası 'yapay' bir dil karşımıza çıkar. Mehmet Kaplan'ın deyimiyle "hikâyenin anlaşılması ve değerlendirilmesi alınan tavırlara bağlıdır"<sup>77</sup>. Bu açıklamalara göre edebiyat eserleri karşısında alınan "Okuma, Yorumlama, Çözümleme" gibi üç türlü tavrıdan ilk ikisi içerisine giren klâsik okuyucunun bu metinleri anlaması oldukça güçtür. Bu metinleri ancak çözümleme grubu içerisine giren, sanat eseri karşısında ileri düzeyde bir tavır alan öğretim üyeleri gerçekleştirir. Bu sayede çözümleyici, edebiyat

<sup>77</sup> Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, 6. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 1997, s. 10

eserlerini okur, yorumlar, yargılar ve bu metinlere edebilik\sanatsal özellikler kazandıran vasıfları, mecazlar, sapmalar, alışılmamış bağdaştırmalar ve söz sanatlarını metinlere dayalı olarak ortaya koyar. Eski edebiyatımızdaki hikâyelerde belli bir düzeyin üstündeki kişilerin tam anlamıyla değerlendirebileceği, süslü, ağır, yapay bir dil mevcuttur.

Eski edebiyamızdaki hikâyelerin genel olarak çerçevesini çizdiğimiz kısımda bu anlayışın Ali Aziz Efendi'nin Muhayyelât'ıyla birlikte değişmeye başladığını görürüz. Muhayyelât üçü çerçeve, on yedisi münferit olmak üzere toplam yirmi hikâyeden oluşmaktadır. Bu kitaptaki hikâyeler eski hikâyeden yeni hikâyeye geçişte önemli bir basamaktır. Hem eski, hem yeni özellikleri barındıran bu kitap Tanzimat döneminde çok okunmuş ve tutunmuştur. "*Muhayyelât Üzerinde Bir İnceleme*" kitabıyla bu geçiş devri ürününü ele alan Recep Duymaz, kitabın giriş bölümünde Muhayyelât üzerine yapılmış çalışmalara yer verir. Tanpınar'ın, "*19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*"nde matbaanın verdiği imkânla çok okunan bu kitabı Bin Bir Gece masallarına benzettiğini aktarır. Gerçek adı Ömer olan Muallim Nâci'nin, Naci mahlasını Muhayyelât'taki '*Kıssa-i Naci Billah ve Şahide*' hikâyesine dayanarak aldığını belirtir. Yine Ahmet Mithat'ın *Çengi*'sinde Daniş Çelebi'ye bol bol *Muhayyelât* okuttuğunu tespit eder. Ayrıca *Muhayyelât*'ı Cumhuriyet Devri okuyucusuna ilk kez tanıtanın da Mustafa Nihad Özön olduğunu açıklar. Özön'ün *Türkçe'de Roman* adlı araştırmasında Binbir Gece ve Binbir Gündüz masallarından sonra *Muhayyelât*'ı ele aldığını belirtir. Yine Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *İslam Ansiklopedisi*'nde *Muhayyelât*'a değinerek onu modern hikâyeye hissi verecek kadar gelişmeye açık bir eser olduğuna değinir. Nihad Sami Banarlı, Vasfî Mahir Kocatürk gibi şahısların yazdıkları edebiyat tarihlerinde *Muhayyelât*'a değindiklerine, hatta Ahmet Kabaklı'nın bu hikâyeye kitabını sadeleştirerek bastığına işaret eder. M.Orhan Okay'ın, *Yeni Türk Edebiyatı Ders Notları*'nda *Muhayyelât*'a değindiğine ve onu Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'ne dolayısıyla Ortaoyunu ve Karagöze dayandırdığını açıklar. Behçet Necatigil'in de *Hayal Hanım* adlı oyununu *Muhayyelât*'ın İkinci Hayâl'inde bulunan ilk üç hikâyeden yola çıkılarak yazıldığına değinir. Son olarak yabancı Türkologlardan Gibb, Andreas Tietze, H.Ahmed Schmiede gibi *Muhayyelât* üzerine araştırma yapmış şahısların isimlerini sayar. Bu değerlendirmelere dayanarak

Muhayyelât ile birlikte eski dönem hikâyelerde sık sık karşımıza çıkan olağanüstülüklerin, abartıların ve rastlantıların bu geçiş devri ürününde yavaş yavaş atılmaya başladığını görürüz. Bu eserde gündelik olaylarla olağanüstü olaylar bir arada yürür. Şahıs kadrosu önceki dönemlere göre genişler. Padişah, sultan, vezir, şehzade gibi üst tabakaya mensup şahısların yanında esnaf, köylü gibi orta tabakaya mensup şahıslara da yer verilir. Ancak dev, cin, peri gibi olağanüstü yaratıklar da az olmakla beraber mevcuttur. Zaman ve mekân açısından Muhayyelât'a baktığımızda ise önceki dönemlere göre somut bir anlayışın yerleşmeye başladığını görürüz. Artık olaylar zamandizinsel bir akışa sahiptir. Gün, hafta, ay ve yıl cinsinden bildiğimiz kozmik zaman anlayışına dayanırlar. Mekân unsuru bakımından ise harita üzerinde tespitini kolay olduğu mekânlara yer verilir. Çin, Pars, İstanbul, Ege Adaları, Rumeli gibi maddi âleme ait mekânlar sayısı bir hayli fazla olan bu hikâyelerde karşımıza çıkar. Ancak mânevi âleme ait cinlerin şâhı Şemhail'in adası, perilerin mesken edindikleri kuyu, Şemhail'in asıl memleketi Cabulka gibi mânevi mekânlar maddi mekânlarla bir arada bulunur. Yani maddi âleme ait mekânlarla, mânevi âleme ait mekânlar hikâyelerin kuruluş yapısı gibi iç içedir. Bakış açısı konusunda da eski edebiyatımızdaki hikâyeye geleneğinde olduğu gibi yazar-anlatıcı ön plandadır. Ancak üçüncü hayâlin son münferit hikâyesi '*Recep Beşe'nin Hikâyesi*'nde diyaloglar yoğunluktadır. Dil ve üslûp açısından bir değerlendirmeye tâbi tuttuğumuzda Muhayyelât Fahir İz'in *Eski Türk Edebiyatı'nda Nesir* kitabında "sade nesir, süslü nesir, orta nesir" diye isimlendirdiği üç nesir kolundan orta nesire dâhil edilebilir. Ancak halkın konuşma dilini esas alan sade nesir örneği olabilecek parçalara da rastlanır. Ancak Muhayyelât halkın konuşma diliyle, Arapça ve Farsça kelime ve terkiplerin bir arada bulunduğu orta nesir grubuna girer. Eski edebiyatımızdaki hikâyelerde karşımıza çıkan süslü nesir, yerini orta nesre bırakır. Bu bakımdan bir yandan terkipli, secili anlatım onu divan nesrine yaklaştırırken sonlara doğru görülen diyalog tarzı anlatımlar sadeliğe, yeniliğe doğru uzanan yapıyı gözler önüne serer.

İncelemelere dayanarak 1852 yılında basılmış olan Ali Aziz Efendi'nin Muhayyelât'ı 'eski hikâyeden yeni hikâyeye', 'soyuttan somuta' bir geçiş devri ürünüdür. Nitekim Muhayyelât'tan yirmi sene sonra basılan Emin Nihat'ın Müsamere-name'si ile Ahmet Mithat Efendi'nin Letaif-i Rivâyat dizisinden çıkan

hikâyelerinde artık olağanüstü unsurlar terk edilmiş, ‘olmuş ve olması mümkün olan’ olayların anlatıldığı hikâyeler ortaya konmuştur. Eski dönemdeki hikâyelerimizde ve geçiş devri eserlerimizde olay, şahıs kadrosu, zaman, mekân, bakış açısı, dil ve üslûplarında görülen olağanüstülükler, Muhayyelât’ta azalarak devam etmiş ve Müsameretnâme’yle birlikte artık tamamıyla ortadan kalkmıştır. Müsameretnâme bu bakımdan modern Türk hikâyesinin başlangıcında önemli bir yere sahiptir. Müsameretnâme’ye edebiyat tarihlerinin pek çoğunda yer verilir. Edebiyat tarihleri içerisinde en geniş bilgiyi Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *"19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi"*nde buluruz. Tanpınar eserinde Müsameretnâme’nin getirdiği yeniliklere, dil ve üslûbuna değinir. *"Müsameretname'nin üslûbu, Ahmet Mithat Efendi'nin ilk hikâyelerinin halk konuşmasına çok yakın ve vuzuh arzusuyla çözüük, adeta şekilsiz üslûbu ile, eski halk hikâyelerinin üslubu arasındadır. Mamefih son hikâyelere hafif bir Namık Kemal tesiri karışır."*<sup>78</sup> Tanpınar, Müsameretnâme’nin mânâsının gece sohbetleri demek olduğunu, eserin muhteva açısından da Türk hikâyesine büyük bir yenilik getirdiğini ifade eder. Özellikle hikâyemizi memleket dışına çıkardığını, birtakım sosyal meseleleri konu edindiğini anlatır. Londra, İngiltere gibi dış mekânların ve pek çok aile felâketine sebep olacak Beyoğlu’nun hikâyelerimize dâhil olduğunu belirtir. Nihat Sami Banarlı da *"Resimli Türk Edebiyatı Tarihi"*nde Tanzimat edebiyatında hikâye ve romana değinirken, Müsameretnâme’yi ilk telif eserler arasında sayar. Cevdet Kudret, *"Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman"* adlı eserinde Müsameretnâme’ye Emin Nihat başlığı altında yer verir. Yine *"Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi"* gibi pek çok ansiklopedide ve kitapta Müsameretnâme’ye yer verilir. Bu bakımdan 1871-1875 yılları arasında yayınlanan, içinde irili ufaklı yedi hikâyeden oluşan on iki ciltlik bu eser modern\realist\gerçekçi\yeni diye çeşitli şekillerde adlandırılan hikâyemizin doğuşunda en etkili eserlerden biridir. Artık ‘soyuttan somuta’, ‘hayâlden hakikate’, ‘eskiden yeniye’ nasıl dersek diyelim değişim ve dönüşüm dönemi yaşanır. Müsameretnâme’den sonra Tanzimat, Servet-i Fünûn, Milli Edebiyat ve Cumhuriyet Döneminde İkinci Dünya Savaşı’na kadar olan hikâye anlayışımızda devam ettirilir. Bu bakımdan Muhayyelât ile başlayan kıpırdanmaların, Müsameretnâme’yle yolunu bulduğunu ve on dokuzuncu asırda

<sup>78</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 8. Baskı, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997, s. 289

Batı'yla giderek artan münasebetler neticesinde modern anlamda hikâye ve romanın ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Ancak modern kelimesine uygun anlayışla yazılan hikâyeleri tespit etmek için yönümüzü Tanzimat devrine çevirmemiz gerekir.

Edebiyatımızda modern anlamda hikâye ve roman Batı edebiyatıyla kurulan münasebetlerden sonra **Tanzimat Devri**'nde doğmuştur. Bu görüş hem Tanzimat Devri yazarlarının kendi eserlerinde, hem de daha sonra kaleme alınan edebiyat tarihleri ve monografilerde ifade edilir. Edebiyatımızda hikâye ve romanın doğuşuna dair dikkate değer çalışmalardan birini yapmış olan Mustafa Nihat Özön, bir adım daha ileri giderek, bu türlerin bizde nasıl başladıklarını da açıklamıştır. Ona göre bu türler edebiyatımızda “tercüme” ile başlamışlardır: Ahmet Hamdi Tanpınar da hikâye ve romanımızın başlamasında tercümenin rolüne dikkat çekmiştir: “Hikâye nevinin başlaması daha sonra yine tercüme yolu ileler.”<sup>79</sup>

Çoğu tanınmış Fransız romanlarından çevrilen örneklerin tekniğini, kısa bir zaman sonra, yerli yazarlar da kullanmağa başlar. Türkiye’de okunan ilk Fransız romanı François Fenelon (Fransua Fenelon, 1651-1715)’in Yusuf Kamil Paşa (1808-1876) tarafından Telemak (1862) adı ile çevrilen Telemahos’un Maceraları (1699) isimli eseridir. (...) Yine Türk aydınlarına en geniş tesiri yapan romanlar ise Victor Hugo’nun Sefiller’i (1862), Daniel Defoe’nun Robinson Cruose’su (1864), Alexandre Dumas Pere (Aleksandır Düma Per) in Monte Kristo’su (1871), Chateaubriand (Şatobrian)’ın Atala’sı (1872) ve Bernardin de Saint-Piere (Bernarden dö Sen Piyer) in Pol ve Virjini’si (1873) bütün dünyaca tanınmış romanlardır. Bu tercümelerden sonra da, Tanzimat devrinin sonuna kadar, tercüme roman büyük bir verimlilikle devam etmiş ve hissi romanlarla birlikte macera romanları da geniş bir rağbet görmüştür.<sup>80</sup> Böylece, 1860 ile 1880 arasındaki yirmi yıllık birinci dönemde, Batı edebiyatının birçok klasik yazarının ve genellikle romantik yazarlarından

<sup>79</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 8. Baskı, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997, s. 285

<sup>80</sup> Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1995, s. 66-67

çoğunun belli başlı eserleri Türkçeye geçirilmiş; roman türünün çeşitli örnekleri Türk okurlarınca tanınmış oldu.<sup>81</sup>

*Cumhuriyet Döneminde Türk Edebiyatı* adlı kitabında İnci Enginün, roman ve hikâyenin bizde batıdan farklı olarak başladığı konusunun altını çizer. Batının kendi destan, hatıra ve denemelerinden hareketle romana ulaştığını belirtirken, bizde şekillerin donarak, aynen kaldığı tespitinde bulunur. Batılının daima türlerini geliştirip yenilemesine rağmen bizim toplumumuzda bu ilerlemenin gerçekleştirilmediğini ifade eder. Eskiden Türk toplumunun roman ihtiyacını halk hikâyecilerinin ve meddahların anlattığı destan, halk hikâyeleri, masalların karşılamasına rağmen, klasik şairlerimizin de bunları mesnevilerde tekrar ettiğini ve bu anlamda Batı'daki gibi bir gelişmeye ulaşamadığımızı vurgular.

Genel olarak bu dönemdeki hikâye ve romanlarda duygusal ve acıklı temalar karşımıza çıkar. Ahmet Mithat, Emin Nihat, Şemsettin Sami, Nabizâde Nazım gibi yazarlar halka; Namık Kemal, Samipaşazâde Sezai, Recaizâde Mahmut Ekrem gibi yazarlar da aydınlara seslenen eserler yazmışlardır. Yazarlarımızın eserlerindeki en önemli tema “esaret” tir. Birçok eserin temelinde, tutsak olarak alınıp satılan kadın ve erkeklerin serüveni görülür. Ahmet Mithat'ın *Esaret*, Emin Nihat'ın *Faik Bey ile Nuridil Hanımın Sergüzeşti*, Namık Kemal'in *İntibah*, Samipaşazâde Sezai'nin *Sergüzeşti*, Nabizâde Nazım'ın *Zehra'sı* en tipik örneklerdir. Özellikle ilk dönemlerde yetişen yazarlar romantizmin etkisi altında kalmışlardır. Bu sebeple hikâyelerinde ve romanlarında tesadüflere çok fazla yer vermişlerdir. Tanrısal bakış açısıyla anlatılan bu eserlerde vakaya dair uzun uzun bilgiler verilmiştir. Maksat bireyi ve toplumu eğitmek, düzeltmektir. Kahramanlar çoğu zaman tek yönlüdür, yani iyiler hep iyi, kötüler hep kötüdür. Tanzimat döneminin ikinci döneminde ise daha realist ve natüralist etkiler göze çarpar. Hikâye ve roman yazarı olarak Recaizâde Mahmut Ekrem, Samipaşazâde Sezai, Nabizâde Nazım'ın eserlerinde bu akımların etkisiyle ortaya çıkan gözleme fazlasıyla yer verilir.

“Bu dönem yazarları okuyucuyu batılı anlamda hikâye ve romana alıştırmak için iki yolu seçmiştir: Birinci yol; aydın olmayan geniş halk topluluğunun Avrupalı

<sup>81</sup> Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye Ve Roman*, 1. Cilt, Dünya Yayınları, İstanbul 2004, s. 14

hikâye ve romana yadırgamadan alıştırılması için Ahmet Mithat tarafından açılan ve batı hikâye ve romanla Türk halk hikâyelerini uzlaştırmaya çalışan yoldur. Bu, halk hikâyelerinin bir çeşit modernleştirilmesidir ve Şinasi'nin Orta Oyunu ile batılı komediyi uzlaştırmaya çalışmasının yerli unsura daha çok kayan şeklidir. İkinci yol ise; batı kültürü ile değişik ölçülerde temasa geçmiş olan sınırlı aydınlar topluluğu için Namık Kemal tarafından açılan ve yerli hikâye ve roman örneklerini dikkate almadan, doğrudan doğruya batılı hikâye ve roman tekniğini uygulamaya çalışan yoldur. Tanzimat devrinin birçok romancıları, sanat değerinin daha üstün bastığını düşünerek, bu ikinci yolu seçtiler.”<sup>82</sup>

Bu dönemde Samipaşazâde Sezai ve Nabizâde Nazım önemli örnekler verdiler. ‘Samipaşazâde Sezai’nin (1860-1936) Küçük Şeyler’le kısa öykünün bir tür olarak ne olabileceğinin ipuçlarını verdiği düşünülür. Nabizâde Nâzım’ın "Karabibik" (1890) adlı uzun öyküsü de değişimin başlangıç noktasını oluşturur.<sup>83</sup> Bu eserle birlikte ilk kez kırsal kesim gerçeklerine değinilir. Bu esere kadar genellikle İstanbul ve İstanbul çevresine dayanan mekân anlayışı *Karabibik* ile köye doğru bir yönelim gösterir. Bu sayede “Realist yazın anlayışı esas alınmış ve adaptasyon yerine özgün telif bir çalışma ortaya konmuştur. Bu yanı sıra Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi’nin adaptasyona dayalı anlatımından, realist bir bakış açısıyla yerli ürün ve yerel konuya bilinçli bir geçiş yapılmıştır.”<sup>84</sup>

**Servet-i Fünûn Dönemi**’ne genel olarak baktığımızda ise, hikâyelerimizde daha çok ferdi konuların işlendiğini görürüz. Tanzimat Dönemi’nde görülen sosyal meseleler bu dönemde yerini bireysel konulara bırakır. Vakaların İstanbul’da geçtiğini, mekân ve kişiler üzerine uzun tasvirlerin yapıldığını görürüz. Sosyal meselelere yaklaşım konusunda olduğu gibi dil konusunda da Servet-i Fünûn’cular önceki dönemden ayrı bir noktada dururlar. Bu devrin yazarlarının en önemli ve en çok tartışılan özelliği ise, sözlüklerden buldukları unutulmuş kelimeleri çıkararak eserlerine işlemeleridir. Bu anlamda toplumdan kopuk bir yapıya sahip oldukları düşüncesiyle pek çok eleştiriye maruz kalmışlardır. Hatta Ahmet Mithat Efendi

<sup>82</sup>Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1995, s. 68-69

<sup>83</sup>Semih Gümüş, *Öykünün Kedi Gözü*, 1. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2010, s. 18

<sup>84</sup>Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, 1. Cilt, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1997, s.36

Servet-i Fünûncuların dil anlayışını eleştirmek için büyük tartışmalara sebep olan ünlü “Dekadanlar” makalesini yazar. Bu yazısında Servet-i Fünûncuların dillerinin edebiyat ve dille haşır neşir olanlarca bile anlaşılmadığını öne sürer. Bir karşılaştırma yaparak Servet-i Fünûncuların dilinin Veysilere, Nergisilere rahmet okuttuğunu söyler. İşte bu makaleden sonra “dekadan” sözcüğü Servet-i Fünûncuları eleştirmek için en çok kullanılan sözcükler arasına girer.

Servet-i Fünûn döneminde öykü yazarları olarak Mehmet Rauf(1875-1931), Hüseyin Cahit Yalçın (1874-1957), Ahmet Hikmet Müftüoğlu (1870-1927) gibi yazarlar anılabilir.<sup>85</sup> Özellikle bu dönemde Halid Ziya Uşaklıgil öykücülüğümüzün önde gelen yazarlarından sayılmasa da modern öykünün başlangıç döneminde sayılır. Romanda olduğu gibi hikâyeye tarzında da denemeler yapar. İlk hikâyeleri *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* ile *Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası*, Ahmet Mithat’ın, Avrupai tarzda yazılmış ilk örneklerdir. “Halid Ziya genellikle Yeni Osmanlı olarak niteleyebileceğimiz Avrupai kişilerin hayat maceralarını anlatır ya da bu kişilere ait portreler çizer. Kahramanlarının hemen hepsi çok kültürlü, şair yaradılışlı, ince ve zarif insanlardır. Bunların anne ve babaları da modern görüşlüdürler. Onların şahsi hukukuna saygı gösterirler. Makul bir çerçevede gönül maceralarında onları serbest bırakırlar. Toplumun tepkileri veya gelenekleri hikâyelerde söz konusu edilmez. Hatta yazar romanlarındaki gibi kahramanlarına bazen geleneklere ters düşen davranışlar yaptırır.”<sup>86</sup> Bu bakımdan Halid Ziya tasvirlerine ve tahlillere ağırlık verdiği hikâyelerinde sanatkârane bir üslûp kullanır. Romanlarına bağlı olarak yürüyen hikâyeleri bize içerik konusunda yenilikler sunar. Tanpınar’da Halid Ziya’yı doğuştan romancı olarak dünyaya gelmiş bir kişi olarak tanımlar.

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944) bu dönemin öykücüsü olmakla birlikte, Edebiyat-ı Cedide akımı içinde yer almamıştı.(...)Dolayısıyla hep bağımsız kalmıştı da denebilir. Dönemin yazarlarının tersine, doğrudan sokağa yönelip kenar mahalleleri, oralara özgü insanları anlattı.(...)Alafranga özentileri, köhnemiş gelenekleri, eskimiş davranış biçimlerini, kadın-erkek ilişkilerini, evlilik ve aile kurumlarını irdeledi. Mizah duygusu da öykülerinde belirgindir. Bu özellikleriyle,

<sup>85</sup> Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, 1. Cilt, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1997, s. 19

<sup>86</sup> *Age.*, s. 50



Hüseyin Rahmi Gürpınar öykücülüğümüzün duraklarından biri, bir halk yazarı olarak nitelenebilir.<sup>87</sup> Buna göre *Kadınlar Vaizi* (1920), *Meyhanede Hanımlar* (1924), *Kaatil Puse* (1933), *Namusla Açlık Meselesi* (1933), *İki Hödüğün Seyahati* (1933), *Tünelden İlk Çıkış* (1934), *Gönül Ticareti* (1939), *Melek Sanmıştın Şeytanı* (1943), *Eti Senin Kemiği Benim* (1963) önemli hikâyeleridir. Son derece canlı çevre ve şahıs tasvirlerine yer verilir. Daha çok okuyucuyu sürükleyici tarzda hikâyeler ortaya koyar. “Yazar eserlerinin sonunda, vermek istediği mesajı ana hatlarıyla, bir veya birkaç hüküm cümlesi halinde ortaya koymak emelini taşır.”<sup>88</sup> Bu bakımdan Ahmet Mithat Efendi çizgisinde ilerlediğini söyleyebiliriz.

Servet-i Fünûn döneminden sonra gelen Fecr-i Âti dönemine baktığımızda hikâye türünü geliştirecek nesircilere rastlayamayız. Bu dönemde Yakup Kadri, Refik Halit gibi isimler anılsa da, bu yazarlar Milli Edebiyat Hareketi’ne katılarak sadece Fecr-i Âti dönemine bağlı kalmazlar. Bu yazarlar hikâyemizin asıl ruhunu bulduğu Milli Edebiyat Dönemi içerisinde değerlendirilirler.

Meşrutiyet’ten sonra Servet-i Fünûn dergisinde toplanıp kurdukları topluluğa ‘Fecr-i Âti’ (geleceğin tanı) adını veren o devrin genç sanatçıları, “Fecr-i Âti Encümen-i Edebisi Beyanname’si” başlığı altında bildiri yayımlamışlardır.(...) Avrupa edebiyatını örnek edineceklerini açıkça bildiren topluluk, bir yandan da, şiirde olduğu gibi hikâye ve roman yolunda da, Edebiyat-ı Cedîde’yi izlemiş, hatta taklit etmişlerdir. Fecr-i Âti hikâye ve romanlarıyla Edebiyat-ı Cedide hikâye ve romanları arasında gerek dil ve anlatım, gerek iç ve dış yapı bakımlarından hemen hiçbir ayrılık yoktur.<sup>89</sup>

Milli Edebiyat Dönemi’ne geldiğimizde ise, büyük dönüşümlerin yaşandığı gelişmelerle karşılaşırız. Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti döneminde ferdi konular ve süslü, ağır dil anlayışı gerilerde kalmıştır. Hikâyemizde yeniliklerin yaşandığı dönüm noktası bir dönemle karşı karşıya kalırız. Bu gelişmeleri de Ömer Seyfettin’in ortaya koymuş olduğu Yeni Lisan makalesindeki dil anlayışına ve Maupassant tarzı hikâye anlayışını edebiyatımıza getirmesine borçluyuz.

<sup>87</sup> Semih Gümüş, *Öykünün Kedi Gözü*, 1. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2010, s. 19

<sup>88</sup> Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, 1. Cilt, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1997, s. 283

<sup>89</sup> *Age.*, s. 359

1908'den sonra, sadece ferdi temaları işleyen, dilde Servet-i Fünûn nesrinin bir devamı olan, sosyal hayat ve onun sorunları ile genellikle ilgisiz Fecr-i Âti hikâye ve romanlarının yanı başında; daha çok hayata ve sosyal meselelere yönelen, yapma dil ve üslûbu bir yana bırakarak konuşma dilini ve üslûbunu hâkim kılmağa çalışan yeni bir hikâye ve roman tarzının da hızla yer almağa başladığı görülür.<sup>90</sup> Fecr-i Âti döneminde de karşımıza çıkan Refik Halit, Yakup Kadri gibi isimlerin yanında bu dönemde hikâye alanında başlı başına dikkati çeken isim Ömer Seyfettin'dir.

Kısa öykünün ustalarından olan Ömer Seyfettin (1884-1920), 'Türkçülük' ve Milli Edebiyat akımının çıkardığı yazarların başında gelir. Edebiyat-ı Cedîde yazarlarının ağdalı, Batı öykünmecisi diline karşı arınmış, yalın halk dilini savunan tutumuyla bir dönüm noktası oluşturdu.<sup>91</sup> Batılı teknikteki küçük hikâye, Tanzimat devrinin sonlarında başlamış ve Servet-i Fünûn devrinde gelişmiş olmakla beraber, Ömer Seyfettin'e kadar bir yazarın kendisine tek başına bağlandığı bir edebi tür durumuna gelmemiştir. Asıl şöhretini romancılıkla sağlamış olan yazarlar, küçük hikâyeyi, ya romana sıçramak için yazı hayatlarının başında basamak olarak kullanıyorlar; veya roman çalışmalarının yanında, kendilerinden roman vakası çıkarılamayacak olayları da israf etmemek için, ara sıra küçük hikâyeler de yazıyorlardı.(...)Türk edebiyatında hikâyeciliği meslek haline getiren ilk yazar Ömer Seyfettin'dir. Hikâye yazarlığının ayrı ve cazip bir edebi çalışma sahası olduğunu bütün açıklığı ile ortaya koyan odur.<sup>92</sup>

"Ara sıra şiirler de yazmış olan Ömer Seyfettin, hikâyecilikteki ilk şöhretini Genç Kalemler'de yayımladığı hikâyelerle sağladı. Bu tarihten ölümüne kadar geçen dokuz yıl içinde ve bilhassa I. Dünya Savaşı yıllarında sık sık yayımlamaya devam ettiği başarılı hikâyeleri ile, son devir Türk hikâyeciliğinde haklı ve mühim bir yer kazandı. Konularını çoğunlukla gerçek hayattan alan hikâyelerinde yapmak istediği şey, milli şuuru kuvvetlendirmek ve –aksak yönleri mizah yollu tenkid ederek- Türkiye'nin medeni kalkınmasını hızlandırmaktır.(...) İmparatorluk'ta Türk unsurunun milli şuurunu uyandırmak gayesi ile yazdığı hikâyeler arasında "Beyaz

<sup>90</sup> Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1995, s. 179

<sup>91</sup> Semih Gümüş, *Öykünün Kedi Gözü*, 1. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2010, s. 19

<sup>92</sup> Kenan Akyüz, *Age.*, s. 187

Lâle, Bomba, Hürriyet Bayrakları, Eshâb-ı Kehf'imiz, Bahar ve Kelebekler, Primo Türk Çocuğu, Kızıl Elma Neresi?, Çanakkale'den Sonra, Fon Sadriştayn'ın Oğlu" en tanınmış olanlarıdır. Biraz da I. Dünya Savaşı'nın yarattığı duyguların tesiri olmakla beraber, daha çok, Türklerde kendilerine güven duygusunu arttırmak için yazdığı ve konularını Osmanlı tarihinin kahramanlık olaylarından alan "Vire, Başını Vermeyen Şehit, Pembe İncili Kaftan, Forsa, Topuz" gibi hikâyelerini de yukarıdaki hikâyelerine eklemek yerinde olur.<sup>93</sup> Bizde Samipaşazade ve Halid Ziya'nın denemelerinden sonra kendini sırf hikâyeye veren ilk sanatçı Ömer Seyfettin'dir. Onun eserleri Fransız üstadı Maupassant tarzının kuvvetli bir olay üstüne ve küçük bir roman gibi kurulmuş hikâyelerdir. Hikâyeye türünün tezli olarak ve toplumu yükseltmek amacıyla ilk kullanan yazarımızı Ömer Seyfettin'dir. Hikayeleri, bugün de, okul kitaplarında baş yeri tutan ve çok okunan Ömer Seyfettin, özlediği milli amaca ulaşmış yazarlardandır. Konu bakımından giriş, düğüm ve çözüm gibi, bütün ayrıntılarına dikkat edilen olayları işlemiştir."<sup>94</sup>

Modern hikâyenin edebiyat tarihimiz içindeki gelişimine bakıldığında gerçekçi bir anlayışın varlığını görürüz. Özellikle Ömer Seyfettin'le birlikte hikâyenin artık bir tür olarak varlığını kabul ettirmesi önemli bir gelişmedir. Bu dönemde Ömer Seyfettin sayesinde Maupassant tarzı olaya dayalı hikâyeye anlayışı büyük bir atılım yaşar. Bu dönemdeki hikâyelerde Birinci Dünya Savaşı'nın olumsuzlukları ve Milli Mücadele yıllarının çetin şartları konu edilir. Özellikle Ömer Seyfettin Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi'ne geçişte önemli bir adımdır. Kendinden öncekilerden farklı olarak Maupassant tarzında kuvvetli bir olaya dayanan, küçük bir roman gibi kurulu hikâyeler yazmıştır. Hikâyelerinde serim, düğüm, çözüm bölümleri düzenli bir şekilde ilerler. Modern dönemdeki hikâyenin gelişimini anlamanın en uygun yolunun metinlere dayalı bir inceleme yapmak olduğunu düşünüyoruz. Bu sebeple Ömer Seyfettin'in *Hürriyet Bayrakları* hikâyesini konu, olay örgüsü, şahıs kadrosu, mekân, zaman, bakış açısı, dil ve üslûp bakımından inceledik. Böylece Cumhuriyet dönemine geçmeden önce modern hikâyenin gelmiş

<sup>93</sup> Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1995, s. 186-187

<sup>94</sup> Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, Cilt III, 10. Baskı, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2002, s. 356

olduğu noktayı Ömer Seyfettin'in *Hürriyet Bayrakları* hikâyesinden hareketle saptayabiliriz.

### **Olay (Vak'a):**

Modern dönemdeki hikâyelerimizde belli bir olay anlatılır. Bu olay, zamanın akışı içinde belli bir noktadan başlar, gelişir ve bir süre sonra sona erer. Olaya dayalı bütün hikâyelerde bu genel akış rahatlıkla saptanabilir. Ömer Seyfettin'in *Hürriyet Bayrakları* hikâyesinde konu Bulgaristan'da bulunan Cumayıbala'dan Razlık'a giden bir subay ile zabitin II. Meşrutiyet'in ilan edilmesinin ikinci yıldönümü üzerine konuşmaları çerçevesinde kurulur. Hikâyede olay Cumayıbala'da bir otelde başlar. Subay sabah uyandığında sokaktan birtakım sesler geldiğini duyar. Bunların 10 Temmuz günü kutlama şenlikleri olduğunu düşünür. Bu esnada gelen otelcinin, atının hazır olduğunu söylemesi üzerine subay Razlık'a gitmek üzere yola çıkar. Papaz Bayırı'nı çıktuktan sonra yolda bir zabitle karşılaşır, onunla tanışır. Razlık'a beraber giderler. Yolda konuşmaları siyaset üzerine gelişir. Zabit 10 Temmuz'u kutlama şenliklerini çok benimser ve üç gün boyunca sürmesini arzular. Bunun üzerine subay zabite bu bayramın hangi milletin bayramı olduğu sorusunu yöneltir. Aralarında milletin ne olduğu konusunda tartışma başlar. Zabit Osmanlı milleti demekle Türkleri, Arapları, Bulgarları kastettiğini, birlikte Osmanlı milleti oluşturduklarını anlatır. Fakat anlayamazlar. Bir süre sonra tepelerin ardında bir Bulgar köyü görürler. Zabit köydeki evlerin önünde bayraklar görünce birden sevinir ve onların 10 Temmuz bayramını kutlama bayrakları olduğunu düşünür. Subayı bayrakların olduğu yere gitmeleri konusunda ikna eder. Köye vardıklarında bayrak sandıklarının kurutulmak için asılmış kırmızı biber dizileri olduğunu görürler.

Görüldüğü gibi modern dönem hikâyelerde olay örgüsü, metnin bütünlüğünü sağlayan en önemli unsurdur. Şerif Aktaş'ın deyimiyle anlatma esasına bağlı metinler itibari bir vakaya ihtiyaç duyarlar. Bu sebeple vaka edebi eserlerde en önemli unsur olarak karşımıza çıkar. Anlatıcı, kişiler, zaman ve mekân gibi unsurlar,

hep vakanın etrafında şekillenir. Buna göre yukarıdaki hikâyeden hareketle modern dönemlerdeki hikâyelerin olay örgüsünü, belirli bir zaman ve mekân diliminde yaşayan kişilerden en az ikisinin karşılıklı münasebetleridir, şeklinde anlayabiliriz. Hikâyelerdeki olay örgüsünün özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

1. İtibari\Kurgusal olmak,
2. Düzenli bir akışa sahip olmak,
3. Bir iletiyi\mesajı içermek.

### **Şahıs Kadrosu:**

Ömer Seyfettin'in *Hürriyet Bayrakları* hikâyesinde subay, zabıt, Rum otelci, köpekler, Bulgar köylüleri, domuzlar şahıs kadrosu olarak karşımıza çıkar. Subay, kültürlü, çağındaki düşünce hareketlerinden haberdar, ilgili bir kişidir. Düşünce akımlarından Türkçülük akımını benimsemiştir. Bu akımı bilinçli bir şekilde benimsemiş, dışarıdan gelen etkileri kabullenmemiştir. Bu özellikleriyle realist, akıllı ve mantıklı bir kişi olarak hikâyede varlık gösterir. Zabıt ise hikâyede subayın yanında yer alan onun kadar etkili bir şahıstır. Dönemindeki düşünce akımlarından Osmanlıcılık akımını savunur. Ancak bu akımı subay gibi kendi özgür iradesiyle seçmemiştir. Bu seçiminde etrafındaki kişilerin etkisi hissedilir. Otelcinin ise olayın akışında bir rolü yoktur. Hikâyedeki Bulgar köylüleri arka planda olmakla beraber olayın gelişmesine katkıda bulunurlar. Özellikle Türk subaylarına karşı tavırlarıyla hikâyenin amacına hizmet ederler. Hikâyedeki köpekler ve domuzlar ise tavrı aldıkları için kişi konumuna yükseltilebilirler. Bulgar köylülerin almış oldukları tavrın destekleyicisi konumundadırlar.

Bu anlamda “itibari eserlerde nakledilen veya değişik şekillerde ifade edilen vakanın zuhûru için gerekli insan ve insan hüviyeti verilmiş diğer varlık ve

kavramlar”<sup>95</sup> önemli konumdadır. Şahıs kadrosu eserde “arzu etmek, iletişimde bulunmak ve iştirak etmek”<sup>96</sup> bakımından eserde anlatılan vakanın yönlendiricisi ve eserin mesajını taşıyıcı unsur konumundadır. İncelediğimiz hikâyeden de yola çıkarak modern hikâyedeki şahıs kadrosunun öne çıkan özelliklerini şöyle ifade edebiliriz:

1. Hikâyelerde anlatılan mesajın taşıyıcısı olmak,
2. Ön planda ya da figuratif düzeyde, olayların yönlendiricisi konumunda bulunmak.

### **Zaman:**

Bir olayın anlatılmasına dayalı edebiyat metinlerinde sözü edilen olay, tarihin akışı içinde genellikle belli bir dönemde yaşanır veya yaşandığı izlenimi okuyucuya verilir. Bu anlamda modern metinlerde iki türlü zaman karşımıza çıkar: ‘sosyal zaman’ ve ‘kozmetik zaman’. Modern dönemlerde yazılmış hikâyelerde de sosyal ve kozmetik zaman belirgin, saat, gün, hafta, ay ve yıl cinsinden kelimelerle ölçülebilecek düzeydedir.

Hürriyet Bayrakları hikâyesinde de sosyal zaman, II. Meşrutiyet’in ilanından sonraki yıllardır. Vaka zamanı ise, bir sabah vakti başlar. Subayın otelden Cumaybala’ya gitmek üzere ayrılması ve bir saat sonra zabitle karşılaşması, birlikte öğleye doğru bir vakitte köye gitmeleriyle vaka zamanının bir günü kapladığını söyleyebiliriz. Bu anlamda modern hikâyelerde zamandizinsel\kronolojik sıraya dayalı zaman anlayışına yer vermek en önemli özelliktir.

---

<sup>95</sup> Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, 7. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s.

133

<sup>96</sup> *Age.*, s. 135

### **Mekân:**

Olayın yaşandığı yerde kuşkusuz bir mekân da bulunur. Mekân, metinde anlatılanların sahnelendiği yer durumundadır. Modern metinlerde de mekânlar bildiğimiz, harita üzerinde gözlemlendiğimiz, ya da “itibârî âlem”de yaratılmış gerçeğe yakın mekânlardır.

İncelediğimiz hikâyede de mekân olarak Cumayıbala, Razlık, Papaz Bayırı gibi yerler geçer. Bulgar köyüne gidilen bir yoldan bahsedilir. Köyün girişindeki evden söz edilir. Papaz Bayırı ve onu takip eden yolla ilgili tasvirler yapılır. Bu anlamda modern dönemlerdeki hikâyelerde mekân, zaman unsurunda olduğu gibi gerçeğe yakın bir anlayışla vücut bulur.

### **Anlatıcı\Bakış Açısı:**

“Anlatma esasına bağlı edebi türlerde” olaylar ve eserin dili bakış açısına göre şekillenir. Bu anlamda bakış açısı edebi metinlerin oluşumunda önemli bir yere sahiptir.

“Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirlerinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.”<sup>97</sup>

Bakış açısı Şerif Aktaş’ın tespitiyle üç şekilde karşımıza çıkar: “Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı”, “Kahraman Anlatıcının Bakış Açısı” ve “Müşahit Anlatıcıya Ait Bakış Açısı”. İncelediğimiz *Hürriyet Bayrakları* hikâyesi ‘hâkim bakış açısı’ ile dikkatlere sunulmuştur. Bu özellikleri taşıyan anlatıcı vaka, şahıs kadrosu ve mekân

<sup>97</sup> Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, 7. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s. 78

ile ilgili özellikleri kendi bakış açısından sunar. Bu bakış açısının belirgin özelliği “ilâhi karakterli” oluşudur. Her şeyi bilen bir eda ile olayın yönlendirilmesinde ve şahısların varlığında etkin konumdadır. Bu bakımdan ‘yazar-anlatıcı’ olarak da isimlendirildiğini görürüz. Bu metinden yola çıkarak modern dönemde yazılmış hikâyelerde ‘hâkim bakış açısının’ öne çıktığını söyleyebiliriz.

### **Dil ve Üslûp:**

İncelediğimiz hikâyede dil bütünüyle Ömer Seyfettin’in Genç Kalemler Dergisi’ndeki “Yeni Lisan” makalesinde ortaya koyulan düşüncelere uygunluk gösterir. Arapça, Farsça kelimeler en aza indirilmiştir. Eski hikâyelerimizde karşımıza çıkan “mazmun”, “seci”, “terkip” gibi dili “yapay”laştıran kullanımlara yer verilmemiştir. Bunların yerine Türkçe tamlamalar kullanılarak, konuşma diline yaslanan “sade”, “doğal” bir dil hikâyenin başından sonuna kadar kendini hissettirir. Bu anlamda modern dönem hikâyelerimizde süssüz, yalın, akıcı bir üslubun varlığından bahsedebiliriz.

İlk dönemlerden cumhuriyet dönemine kadar özetlemeye çalıştığımız hikaye anlayışımızın ele aldığımız örneklerle de dayanarak “soyuttan somuta” doğru bir yol izlediğini gözlemleriz. Eski edebiyatımızdaki olağanüstülükler geçiş devri ürünleriyle ortadan kalkmaya başlamış, Tanzimat döneminde Batı ile kurulan münasebetlerle de realist bir çizgide ilerlemeye devam etmiştir. Ancak daha önceki kısımlarda da belirttiğimiz gibi başlı başına bir tür olarak ele alınması Milli Edebiyat Dönemi’nde Ömer Seyfettin sayesinde gerçekleşir. Bu devirden sonra İkinci Dünya Savaşı’na kadar ‘olay’ hikâyelerin ana noktasını oluşturur ve başı-sonu belli yapıda modern\realist\gerçekçi hikâyeler bu döneme damgasını vurur.



### 1.4.2. Postmodern Hikâye

#### İkinci Dünya Savaşı'na kadar:

Kurtuluş Savaşı'ndan sonra 29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyet'in ilanıyla her alanda gelişmelerin, yeniliklerin yaşandığı bir dönem başlamış olur. Aslında İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı ve sürdüğü 1939-1945 yıllarına kadar hikâye anlayışımız önceki dönemlerde olduğu gibi sosyal meselelere dayanır. Köy gerçekleri, toplumsal meseleler hikâyelerin çıkış noktasını oluşturur. Ancak önceki meseleler daha da boyutlanarak, gelişerek devam eder. Milli Edebiyat Dönemi'ndeki bazı yazarlar Cumhuriyet'in ilk yıllarında eser vermeye devam ederler.

Cumhuriyet'in ilk yılları yeni arayışlar dönemidir. Gerçeklik konusunda farklı algılama biçimleri ortaya çıkar. Bu dönemde yeni alfabenin de kabul edilmesiyle birlikte bir bocalama devri yaşanır. Acılı aşk hikâyeleri bu dönemin öne çıkan eserleri arasına girer. Sadri Ertem, Selahattin Enis gibi toplumcu çizgide ilerleyen hikâyeler önemli etkiler yaratır yaratır. Ancak bir süre sonra sıradan insanların hayatlarını konu edinen duruma dayalı hikâyeler vaka hikâyelerinin yerini almaya başlar. Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali ve Sait Faik hikâyemize yepyeni bir soluk ve bakış açısı getirirler. Ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bunalımlı ve sıkıntılı bireylerin iç dünyaları hikâyelerin ana temasını oluşturmaya başlar.

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarının roman yazarları olarak üzerlerinde durulan Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri Güntekin öykü de yazmışlardır. Ancak aralarında öykü kitaplarını dönemin ilk yıllarında yayımlayan Reşat Nuri Güntekin'dir. 1919-1932 yılları arasında yayımladığı öykü kitaplarından *Tanrı Misafiri*, *Sönmüş Yıldızlar*, *Leyla ile Mecnun*, *Olağan İşler* adlarını taşıyan dördü Cumhuriyet döneminde yayımlanmıştır. Ancak Reşat Nuri Güntekin daha çok romancı kimliğiyle karşımıza çıkar. Anadolu insanının hayatına ve bu hayata dair ayrıntılara değinir. Ancak "romanlarındaki güçlü gözlemciliğe dayanan realizmi kimi öykülerinde uygulayamayan, yer yer meddah söylemine bağlı kalarak, öyküsel dil

yerine günlük vaka dilini esas alan Reşat Nuri Güntekin, bu bakımdan roman türündeki öncü çıkışlarını öyküde gerçekleştirememiştir.”<sup>98</sup> Reşat Nuri de olduğu gibi Halide Edip ve Yakup Kadri’de de aynı durum gözlemlenir. Özellikle Halide Edip dil konusunda eleştirilere maruz kalır. Kenan Akyüz, Edip’in dil anlayışını şu şekilde tanımlar: *“Tamamiyle itinasız olan, zaman zaman basit sentaks kurallarını bile dikkate almayan ve hayal sanatlarına pek az yer veren üslubun-daha ilk ilk romanlardan başlayarak- Arapça ve farsça tamlamalardan kaçındığını ve konuşma diline bağlı kalmaya çalıştığını da söylemek lazımdır. Fakat, romanlarından önce yazdıkları için olacak, ilk hikâyelerinde, henüz Servet-i Fünun nesrinin dil ve üslubundan kurtulamadığı ve ancak daha sonraki hikâyelerinde normal konuşma dilinin ve üslubunun vokabülerine ve anlatışına yöneldiği görülür.”*<sup>99</sup>

Cumhuriyet’in ilk yıllarından İkinci Dünya Savaşı’nın alevlendiği ve etkilerinin en fazla görülmeye başlandığı yaklaşık olarak 1950’li yıllara kadar Fahri Celaleddin Gökbulga, Ercümen Ekrem Talu, Selahattin Enis, Kenan Hulûsi Koray, Nahit Sırrı Örik, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Bekir Sıtkı Kunt, Sait Faik Abasıyanık gibi isimler ön plana çıkar.

Cumhuriyet’in birinci döneminde yetişen çoğu sanatçılar, devrimlere karşı eski kurumları ve eski değerleri açık ya da gizli korumaya ve sürdürmeye çalışan, tutucu, gerici kurum ve kişiler (softalar, şeyhler, zorba ağalar, sömürücü tüccar ve esnaf vb.) ile savaşıma girişmiş; eserlerinde de devrimci, yeni kurum ve değerleri savunmuşlardır.<sup>100</sup>

Ayrıntılara girmeden, kuşbakışı bakıldığında, Cumhuriyet Dönemi hikâyeye ve romanının da, daha önceki dönemlerde olduğu gibi, iki ayrı çizgi üzerinde yürüdüğü görülür; kimi eserlerde toplumsal sorunlar öne alınmış, kimi eserlerde ise bireyin iç dünyası işlenmiştir.<sup>101</sup>

<sup>98</sup> Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, 5. Cilt, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2001, s. 478

<sup>99</sup> Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1995, s. 181-182

<sup>100</sup> Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâyeye Ve Roman*, 3. Cilt, Dünya Yayınları, İstanbul 2004, s. 16

<sup>101</sup> *Age.*, s. 14

Cumhuriyet'in ertesinde Anadolu ile, yerel halk gerçekliğiyle yüzleşen aydınların toplumsal sorunlarla iç içe geçme kaygıları öyküde de izdüşümünü yarattı. Sadri Ertem (1900-1943) toplumcu ve gerçekçi öykücülüğümüzün ilk önemli adı olarak öne çıktı.<sup>102</sup> Sadri Ertem, özellikle 1950'den sonra gelişen gerçekçi öykücülüğe öncülük eden yazarlar arasında yer aldı. İlk öykü kitabı olan *Silindir Şapka Köylü*'de bu öyküleri bir araya toplamıştır. Hikâyeleriyle pek çoğu konuya sosyal ve ekonomik açıdan değinen Sadri Ertem bu anlamda İkinci Dünya Savaşı'na kadar toplumcu bir çizgide ilerledi ve ardından birçok hikâyeciye örnek oluşturdu. Eserlerini daha çok bir tezin savunması için yazdı. "Öze ağırlık verirse de yaklaştığı sorunların yansıtılmasında, birkaç öyküsü dışında, başarılı olduğu söylenemez. *Bacayı İndir Bacayı Kaldır, Namuslu Adam, Kaybolan Adam, İki Kadının Kavgası* başarılı sayabileceğimiz öykülerdir. Sorunların ardındaki gerçekleri irdelemez (*Sen Ne İyi Adamsın*) sorunu bir olayla (*Bacayı İndir Bacayı Kaldır*) ya da bir kesitle (Sukût Eden Dava, Namuslu Adam) saptar.(...) Sadri Ertem'in yol açıcılığının önemli özelliği; yurt gerçeklerinin can damarlarına yönelebilmesi, Cumhuriyet devrimlerini savunup aksaklıkları gösterebilmesi ve öykücülüğümüze konusal yönden bir ufuk açabilmesidir."<sup>103</sup>

Benzer bir gözlemciliği F. Celaleddin'de (1895-1975) de görürüz. Osman Cemal Kaygılı (1890-1945), Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan sonra 'halk yazarı' sıfatını en çok hak eden öykücülerdendir. (...) Bekir Sıtkı Kunt'da, gerçekçi eğilimin dikkat çeken öykücülerindendi; neden sonra katı gerçekçilikten uzaklaşıp Memduh Şevket Esendal'ın öykü dünyasına benzer bir öykü anlayışına geldi.<sup>104</sup>

Sabahattin Ali ise, Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun oluşturduğu memleket gerçekliği çizgisiyle sonra gelen yeni arayışlar arasında sağlam bir köprü kurdu.<sup>105</sup> Hikâyeleri *Değirmen* (1935), *Kağrı* (1936), *Ses* (1937), *Yeni Dünya* (1943) ve *Sırça Köşk* (1947) adlarını taşımaktadır. İnci Enginün Sabahattin Ali'yi toplumsal gerçekçilik akımının sanatkar hikâyecisi olarak tanımlar. Bu anlamda Maupassant tarzı hikâyeleriyle dikkati çeken Sabahattin

<sup>102</sup> Semih Gümüş, *Öykünün Kedi Gözü*, 1. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2010, s. 21

<sup>103</sup> Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, 1. Cilt, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1997, s. 420

<sup>104</sup> *Age.*, s. 21

<sup>105</sup> Semih Gümüş, *Age.*, s. 23

Ali sosyal meselelere eğilmesiyle Sadri Ertem ile aynı yönde ilerleyerek kendisinden sonra gelen kuşakları etkiler. Hikâyeleri klâsik vaka düzenine uygun bir yapıda ilerler. Maupassant tarzı hikâyeye anlayışında ilerleyerek gerilim unsurunu ön plana alır. “İlk öyküsünden son öyküsüne kadar istikrarlı bir şekilde temiz, sağlam ve süssüz bir dil kullanır.”<sup>106</sup>

Özellikle Sadri Ertem ve Sabahattin Ali çizgisinden farklı ve yeni bir dönem başlatan öykücülerden biri Sait Faik’tir. Öykü sayısının çokluğu, konu çeşitliliği, öykü yazma yönteminde yaptığı değişikliklerle dikkati çeker. Çehov’dan esinlenerek oluşturduğu durum öyküsü niteliği taşıyan öyküleriyle dönemindeki diğer öykücülerden ayrılır.

Sait Faik hemen bütün kitaplarıyla ilgi çekmiş, hakkında değerlendirmeler yapılmıştır. Cumhuriyet sonrası şiirimizde pek sık görünmeyen bir durum da ölümünden sonra, Behçet Necatigil, Ziya Osman Saba, Sabahattin Kudret Aksal, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Bedri Rahmi Eyüboğlu, İlhan Berk, Turgut Uyar, Özker Yaşın gibi şairlerimizin onun hakkında şiirler yazmalarındır. İnsanlardan başlayarak tabiatın her unsuruna sinen sevgi eserlerine hâkimdir ve onun dünya görüşünü ifade eder. İçi büyük bir yaşama sevinci ile dolu olan Sait Faik, çevresinde şahit olduğu sevgisizlikleri yazar, bütün unsurları gerçekten alınmış gerçek dışı bir dünya kurar. Hikâyelerinde çoğu zaman kahramanlardan biri kendisidir.<sup>107</sup> Özellikle hikâyede kendini tanıtmış yazarlarımızdandır. 1935’te yayımlanan ilk hikâyeye kitabı *Semaver*’den sonra, *Sarnıç* (1939), *Şahmerdan* (1940), *Lüzumsuz Adam* (1948), *Mahalle Kahvesi* (1950), *Havada Bulut* (1951), *Kumpanya* (1951), *Havuzbaşı* (1952), *Son Kuşlar* (1952), *Alemdağda Var Bir Yılan* (1954), *Az Şekerli* (1954), *Tüneldeki Çocuk* (1955) adlı kitaplarda hikâyelerini toplamıştır.

Sait Faik özellikle 1950-1970 gençliğinin neredeyse taptığı bir yazardır. Onda Tanpınar’ın ‘gündelik hayatları içinde trajik olan insanlar’ dediği kişilerin hikâyesi vardır.<sup>108</sup> Özellikle bu tarihlerden sonra gelişen iki tür hikâyeciliğimizden biridir. Bunlardan birincisi daha çok Sadri Ertem, Sabahattin Ali ve devamı olan yazarlar

<sup>106</sup> Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, 5. Cilt, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2001, s. 483

<sup>107</sup> İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001, s. 302

<sup>108</sup> *Age.*, s. 303

gibi toplumcu çerçevede, diğeri bireyin iç dünyalarına yönelen, bireysel kökenli öykülerin yolunu açan Sait Faik'tir. Birinci kişi anlatımıyla ve getirdiği temalarla öykücülüğümüzün değişen çizgisinde önemle üzerinde durulacak bir şahsiyettir. Özellikle 1954 yılında yayımladığı *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki öykülerle kendisinden sonra gelen postmodernist öykücüleri etkiler.

Sait Faik ile Türk öykücülüğünde yaşanan kırılmanın temelinde, yazarın farklı olanaklardan yaralanma eğilimi yatar. Bazı öykülerinde dikkati çeken gerçeküstü durumlar, zamanın, mekânın ve duyuların rüya mantığı içinde ve simgesel bir anlatımla kurgulanması, bu eğilimin belli başlı belirtileridir. Ayrıca kimi öykülerde de kurmaca ile gerçek arasındaki duvarın yıkılmaya çalışıldığı, hatta 'anlatılmak istenenin anlatılandan önde koşması' bir yana, anlatılmak istenenin ne olduğuna karar verilemediği ve bu durumun öykü içinde sorgulandığı, yazarın öykünün akışı içinde kendini sık sık hatırlatarak okurun özdeşleşme içine girmesini engellediği gözlemlenir.<sup>109</sup>

Genel olarak 1940'lı yıllara kadar öykücülüğümüz hakkında bir değerlendirme yapacak olursak öykünün ayrı bir tür olduğu konusunu tamamıyla kabul edilmiştir. Maupassant tarzı olaya dayalı öykülerin yazımı devam ederken, Sait Faik, Çehov'u andıran durum öyküleriyle karşımıza çıkar. Artık giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin göz ardı edildiği, daha çok hayattan belli kesitlerin anlatıldığı öyküler yazılır. Sait Faik sayesinde öykümüzde gerçekleşen bu sıçrama pek çok kişiyi de etkileyerek sonraki dönemlerin temelini oluşturur. 1950'li yıllara kadar ise Memduh Şevket Esendal, Halikarnas Balıkcısı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Samim Kocagöz, Cevdet Kudret, Yaşar Kemal hikâyeciliğimizde önemli isimler olarak ortaya çıkar.

Memduh Şevket Esendal romanlarına rağmen daha çok küçük öyküleriyle tanınır. Esendal'ın eserleri hiçbir ideolojik görüşü yansıtmaz. O hikâyelerinde sıradan insanların en basit hareketlerini, davranışlarını anlatır. Bazı hikâyelerinde konu denilebilecek bir şey yoktur. Fakat okurken hikâyenin sonu tahmin

<sup>109</sup> Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye-Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 75

edilemediğinden, merak daima uyanıktır. (...)Kuvvetli bir gözlem gücü olan yazar, görmesini olduğu kadar göstermesini ve hissettirmesini de bilir. Onun anlattığı kişilerden, mekânlardan oluşan dünya bizim her gün içinde yaşadığımız dünyadır. İnsanların gülünç yönlerini anlatırken asla hicve ve karikatüre kaçmaz, hafif bir ironi ile sezdirir. (...) Esendal'ın dili sadedir. Süsten uzak kısa cümleleri, sade anlatımı ve kişileri konuşmalarıyla canlandırması çok başarılıdır. Bu insanlar vasıtasıyla Türk toplumunun meseleleri de yansıtılır.<sup>110</sup> Bu anlamda Maupassant ile Çehov arası bir öykücülük anlayışı vardır. Ancak Çehov tarzı durum öyküleri yazarak Sait Faik çizgisinde ilerler.

Yine bu dönemde öne çıkan isimlerden biri de Halikarnas Balıkcısı Cevat Şakir Kabaağaçlı'dır. Özellikle denizden ve balıkçılardan söz eden öyküleriyle Memduh Şevket Esendal'da olduğu gibi Sait Faik öykücülük anlayışındandır. Yine bu dönemin başlarında Ahmet Hamdi Tanpınar şiir, roman ve denemelerinde olduğu gibi sayısı az olmakla birlikte hikâyeleriyle de dikkati çeker. Özellikle sonraki dönemlerde gelişecek olan fantastik hikâye anlayışı Tanpınar'ın hikâyelerinde karşımıza çıkar. Sonraki dönemlerde özellikle Nazlı Eray ile birlikte büyük etkiler yapacak olan fantastik bu dönemde Tanpınar ile ilk kıpırdanmalarını göstermeye başlar. Tanpınar'ın *Abdullah Efendinin Rüyaları* adlı hikâyesi bu sebeple sonraki dönemlerde daha iyi anlaşılacaktır. *Yaz Yağmuru* adlı kitabındaki kahramanların öykü kişilerinin kendi iç dünyalarına sığınışları, ruhsal çöküntüleri de hikâyelerimizi geliştiren ve yeni bir mecra ile ilerleten gelişmelerdir. "Tanpınar, kendisinin rüya estetiği olarak kavramlaştırdığı estetik anlayışını öykülerinde de kullanarak, hayalle gerçek, gerçekle rüya arasında yaşayan kişileri, yaşıyor olmakla şimdiki zamana bağlı, rüya görüyor veya hayal kuruyor olmakla zaman dışı düzlemlerde anlatmıştır. Gerçekle yüz yüze bulunmak, zamanın dışına düşmekle telakkilerini derinleştirmek, dış tehlikelerden içsel bir yönelişle kurtulmak, içsel tehlikelerden dışa (hadiseye, yaşantıya) tutunmak...Çapraşık, çatışmalı ama her halükârda öykü türünün genel esaslarıyla uyumlu muhkem öyküler kurgulamak çabasında olmuştur."<sup>111</sup>

<sup>110</sup> İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001, s. 294-295

<sup>111</sup> Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, 5. Cilt, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2001, s.486

İkinci Dünya Savaşı sonrası değişen hikâye anlayışımıza kadar Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir gibi yazarların varlığıyla gözlemci gerçekçiliğin yoğunluğunu görürüz. Bir önceki dönemde geniş yankı uyandıran Sabahattin Ali'nin toplumcu çizgisi bu dönemdeki Kemal Bilbaşar, Kemal Tahir, Yaşar Kemal ve Orhan Kemal üzerinde etkili oldu. Bu anlamda *Devlet Ana* romanıyla dikkati çeken Kemal Tahir öykülerinin toplandığı tek öykü kitabı *Göl İnsanları* ile dikkati çeker. *Göl İnsanları* adlı hikâye kitabı güçlü tasvirleri ve etkileyici anlatımıyla değerlendirilir. Yine romanlarıyla ünlenen ve Adana çevresindeki insanların yaşamlarını eserlerine aktaran Orhan Kemal gerçeklik çizgisiyle Sabahattin Ali'nin hikâye anlayışı çerçevesinde değerlendirilir. 1952 yılında yayımlanan *Murtaza* adlı hikâye kitabı onu öykücü katına yükseltir. Ancak Orhan Kemal daha çok romana yönelmiş bir yazardır. Yine romanlarıyla dikkati çeken ancak *Sarı Sıcak* öykü kitabıyla Sabahattin Ali çizgisini takip edenlerden biri de Yaşar Kemal'dir. İlk hikâye denemesini 1945 yılında yayımlayan Haldun Taner de toplumdaki uyumsuzlukları ve bozulmaları mizahi bir dille anlatması yönünden bu gruba dâhil edilebilir. “Hikayelerinde işlediği temalar, genellikle, eğitim ve öğretim eksikliğinden kaynaklanan düzensizlikler, büyük şehrin yaşayışına uymaya çalışan sonradan görme türedi insanlar, bilgisiz, kaba kimseler, züppeler, kişilerin yaratılışından gelme ruhsal bozuklukları vb...Bunların bıyık altından gülen bir mizah (humur), kimi zaman da yergi havası içinde verir.”<sup>112</sup>

Ancak Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki toplumun durumu ve İkinci Dünya Savaşı'nın toplumda meydana getirdiği etkiler bu dönemlerden sonra hikâyelerde kendini göstermeye başlar. Sadri Ertem, Sabahattin Ali çerçevesinde kurulan toplumcu çizgi devam ettirilirken bir yandan da Sait Faik'in öncülüğünü yaptığı ve sonraki dönemlerde Memduh Şevket ve Halikarnas Balıkcısı'nın devam ettirdiği durum öyküsü İkinci Dünya Savaşı'na iki koldan ilerler. Ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemlerde özellikle 1950'li yıllardan sonra hikâyecilik anlayışı değişime uğrar. Daha çok birey ve bireyin iç sıkıntılarının anlatıldığı bir döneme geçilir.

<sup>112</sup> Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye Ve Roman*, 3. Cilt, Dünya Yayınları, İstanbul 2004, s. 430

## İkinci Dünya Savaşı sonrası:

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, hikayelerimizde ana unsur 'olay' önemini gitgide yitirmeye başlar. Hikâyelerde insanın başından geçmiş ya da geçebilmesi muhtemel olaylar yerini bireyin sıkıntılı ruh hallerine bırakır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'na kadar modernizmin vaat ettiği ilerleme, barış, huzur, mutluluk gerçekleşmeyince İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bir sorgulama dönemine girilir. Modernizmin vaat ettiklerini gerçekleştirememesi ve İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkım postmodernizmin akımının doğuşunu gerçekleştirir. Pek çok alanı olduğu gibi edebiyatı da yakından ilgilendiren bu akım hikâyelerimizde de büyük değişimlere sebep olur. Bizim edebiyatımızda 1950 ve 1960'lı yıllar bir kırıldanma dönemidir. Postmodern akımın edebiyattaki ilke ve nitelikleri yavaş yavaş kendini göstermeye başlar. Öyle ki artık hikâye-öykü kullanımı arasında bir geçiş yaşanır. Postmodernizme kayan bu çizgide artık öykü kelimesi yaygın olarak kullanılır. Hikâye kelimesi tahkiyeyi içinde barındırdığı için modern hikâyelerin adlandırılmasında bir sorun teşkil etmez. Ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra karşımıza çıkan olay, zaman, mekan ve şahıs unsurlarındaki farklılıklar tahkiye anlayışını ortadan kaldırmaya başlar. Bu anlamda belli bir anlatıcı kişinin olmadığı, mekânsal ve zamansal açıdan arka plana itiliş ve ruhi sıkıntıların ön plana alınması daha çok öykü kullanımını getirir. 'Öykünmek, taklit etmek' manalarında kullanılan bu kelime son dönemlere doğru metinlerarası evrenin yerleşmesiyle daha çok öykü kelimesini öne çıkarmıştır. Bu sebeple hikâye anlatmanın dışında başka kaygılar taşıyan metinler öykü olarak isimlendirilmiştir. Hikâye daha çok adlandırma, açıklama kaygısı duyarken, öykü karmaşayı ifade eder. Biz de postmodern dönemin etkilerini yansıtmayı amaçladığımız için bu dönemden sonra öykü kelimesini kullanmayı uygun gördük. Bu yıllar arasında Samet Ağaoğlu, Naim Tirali, Ziya Osman Saba, Sabahattin Kudret Aksal, Muzaffer Buyrukçu, Vüs'at O. Bener, Onar Kutlar, Zeyyat Selimoğlu dikkati çeker. Bu yıllar öykümüzün en çok hareketliliğe kavuştuğu dönemdir. Özellikle '1950 Kuşağı Öykücüler'i edebiyatımıza damgasını vurur. Bu yıllar aralığında eserlerini yayımlayanlar yenilikçi bakışlarıyla toplumcu



bakış açısı ve köy edebiyatından farklı olarak kendilerinden sonra doğacak olan postmodernist yazarların ilk esin kaynağını oluştururlar.

1950'lerin başlarında Türk edebiyatında öykü alanına Sait Faik, Orhan Kemal ve Sabahattin Ali'nin öykü anlayışları egemendir. Öte yandan, Mahmut Makal'ın köy notlarından oluşan *Bizim Köy* (1950) adlı kitabıyla başlayan 'köy edebiyatı' yabana atılmayacak bir güçle gelişmektedir.(...) Türkiye'de 'öykünün altın çağı' olarak nitelenen 1950-1960 yılları arasında öykü yazan çok sayıda yazar bugün de anılmakta, yapıtları tartışılmaktadır. (...) 1950 kuşağının öykücülere bir yandan kendilerinden önce gelen önemli öykücülere değerlendirenken, diğer yandan da 1950'li yılların sonuna doğru etkisini yoğun olarak hissettiren 'varoluşçuluk' felsefesini ve gerçeküstücülüğü tartışmaya başlarlar.<sup>113</sup> 1950 kuşağı hakkında pek çok çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar içerisinde en son dönem yapılan Jale Özata Dirlikyapan'ın *Kabuğunu Kıran Hikâye* adlı kitabıdır. Bu kitapta Özata, 1950'li yılların öykücülerini metinlere dayalı olarak inceler. 1950'li yılların siyasi ve kültürel gelişmelerine yer verdikten sonra dönemin edebiyat ortamı ve öykü tartışmalarına da değinir. Bu dönemde Özellikle Sait Faik'in *Alemdağda Var Bir Yılan*, Vüs'at O. Bener'in *Yaşamamız Yazabilmek* ve Nezihe Meriç'in *Bozbulanık* öykülerine yoğunlaşır. Bu öykücülerin ve eserlerinin edebiyatımızda dönüm noktası olduğunu vurgular. Bu dönem öykücülerimizin gerçeküstücülük, varoluşçuluk gibi akımlardan etkilendiklerini ve bu etkileri öykülerine işlediklerini belirtir. Yalnızlık, bunalım, umutsuzluk gibi temaların bu dönemde esin kaynağını Beckett, Camus, Kafka, Sartre gibi yazarlara dayandırır. 1950 döneminin edebiyat toplantılarına ve dergilerine de değinir. Özellikle dönemin önemli şair ve öykücülerini bir araya getiren 'edebiyat matinelere'nin varlığından bahseder. 1955 yılında Yakup Kadri tarafından kurulan Türk Edebiyatçıları Birliği'nin ismini anar. O yıllarda önemli bir toplantı yeri olan 'Baylan Pasthanesi'ne ve burada yapılan toplantılara katılan o yılların genç edebiyatçısı Atilla İlhan'a işaret eder. Önemli bir ayrıntı olarak bu toplantıların hemen hemen her sanat dalından sanatçıları bir araya getirerek türler arası etkileşimlerin bu dönemde yaşam bulmaya başladığını belirtir. Bu dönemde yapılan

<sup>113</sup> Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye-Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 13-14

dergicilik faaliyetlerine de değinir. 1940-1950 yılları arasında yayın hayatına sadece beş dergi katılırken 1950-1960 yılları arası bu sayının 11'e yükseldiğini ifade eder. Bu önemli gelişmeyi de sık sık eleştirilen edebiyat toplantılarına borçlu olduğumuzu düşünür. Ayrıca bu yıllarda edebiyat kitaplarındaki artışın da gözden kaçmadığını belirtir. *Öykücülüğümüze Yön Veren Tartışmalar* başlığı altında ise öykücülüğümüze yön veren Seçilmiş Hikâyeler, Mavi, A dergisi, Yeni Ufuklar ve Pazar Postası gibi dergilerin isimlerini anar. Bu dergiler sayesinde 1950 kuşağı öykücülerinin seslerini duyurdukları, zaman zaman çetrefil tartışmalara sahne olan yayın organları olarak önemine değinir. Bu dergiler sayesinde farklı öykücülerimizin yan yana gelerek zenginlik oluşturan bir ortam yaratıldığına değinir. Bu dergiler etrafında genç kuşağın eserlerinde rastlanan bunalım, umutsuzluk temleri etrafında tartışmalar doğar. Dönemin sonuna gelindiğinde bireyin iç dünyasına daha derinlikli bir şekilde eğilen, imgeye, zaman-mekân soyutlamalarına yaslanan öykü anlayışının yerleştiğini ve bundan sonraki yazarların öykücülük anlayışlarında etkili olduklarının altını çizer. Sonraki bölümlerde Sait Faik'in *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabını yeniliğe açılan bir kapı olarak değerlendirir. Yine Vüs'at O. Bener'in öykülerindeki saplantılı, tedirgin bireylerin iç dünyalarına odaklandığını, Bener'in ikinci öykü kitabı *Yaşamamız Yazabilmek* ile klasik öykü dilini epey zorladığını anlatır.

1960 yıllarıdan sonra ise bir önceki kuşağın öykücülüğümüzü bambaşka bir noktaya taşımasıyla tema ve kurgu bakımından tamamıyla yenilikçi gelişmeler yaşanır. Özellikle çalışmamızın ikinci bölümünde incelediğimiz postmodern dönem, öykücülerimizin üzerinde tam anlamıyla hâkimiyetini kurar. Tür ve şekillerde, üslup ve temalarda, kesin ve nesnel görüşler etkisini kaybetmeye başlar. 1960'lardan itibaren kısmen de olsa postmodernizmi öykülerine taşıyan yazarlar yoğunlaşır. Son dönemlerde ise öyküde postmodernizm tahtına kurulur.

“1960'larla 1970'leri öykücülüğümüzün birbirini hazırlama; açılım>yapılanma>oluşum süreçleri olarak nitelendirebiliriz. Yeni anlatım olanaklarıyla birlikte; konularda, işlenen temalarda bir zenginlik söz konusudur. Öykü üzerine yoğunca düşünülen, tartışılan bir edebiyat ortamından söz edebiliriz. Yeni Dergi, Yordam, Papirüs, Varlık, Türk Dili, Devinim, Soyut, Yeni Ufuklar, Türkiye Defteri....dergileri bu ortamın ve öykünün nabzını tutan dergiler oldu.(..)

70’li yılar, bir bakıma da, öykücülüğümüzün edebiyattaki etkinliğinin öne geçtiği dönemdir. Öne çıkan söylemler "Nasıl bir öykü?" sorusunu da gündeme getirir. Tartışma odağında ise ‘Sait Faik-Sabahattin Ali’ öykü anlayışları vardır. Birey mi, toplum mu? Yani, bireyci, toplumcu edebiyat tartışmasının içinde öykü de yer alır. Bilge Karasu (Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı) ile Bekir Yıldız’ın (Kaçakçı Şahan) 1971 Sait Faik Hikâye Armağanı’nı paylaşımlarına da yansır, hatta buradan çıkar bu tartışma.”<sup>114</sup>

1970’li yıllar önemli öykücüler ve öyküler getirir. Bu evreyi ‘modern hikâyeden postmodern hikâyeye’ geçiş devri olarak adlandırabiliriz. Önceki dönemlerdeki birikimleri kullanan yazarların yanı sıra, okur karşısına bu yıllarda çıkan ve öykücülüğümüze yeni ve özgün sesler getirenler çoğunluktadır. 1950’lerde ve 1960’larda gelen özgürlük ortamı öykümüzde de açılımları beraberinde getirmiştir. Özellikle bu dönemde yaygınlaşan çevirilerle, daha donanımlı ve bilgili bir kuşakla karşı karşıya kalırız. Yabancı yazarlardan büyük oranda tema ve teknik devşirildiğini görürüz.

Leyla Erbil, Sevim Burak, Demir Özlü, Behiç Duygulu, Demirtaş Ceyhan, Erdal Öz, Bilge Karasu, Adnan Özyalçın, Nevzat Üstün, Dursun Akçam, Orhan Duru, Necati Tosuner, Necati Cumalı, Mehmet Seyda, Talip Apaydın, Sevgi Soysal, Ferit Edgü, Yusuf Atılgan, Kerim Korcan, Bekir Yıldız, Selim İleri, 1970’li yıllardan sonra ise, Muzaffer İzgü, Ümit Kaftancıoğlu, Oğuz Atay, Tezer Özlü, İnci Aral, Füzûzan, Gülten Dayıoğlu, Tomris Uyar, Aysel Özakin, Adalet Ağaoğlu, Pınar Kür, Nazlı Eray öne çıkar.

Bu dönemdeki yazarlarımız geleneksel anlatım ve yapı özelliklerini reddetmişler, yepyeni anlatımlar ve bakış açıları getirmişlerdir. Genellikle bu dönemlerde bireyin hayatındaki huzursuzluklar, kimlik bunalımları, toplumla uyşamama gibi sorunlar öykülerin ana temini oluşturur. Franz Kafka, Albert Camüs, J. Paul Sartre etkileri en üst seviyededir. Üstkurmaca, metinlerarasılık, ironi, oyun, fantastik postmodernizmin olmazsa olmazları olarak öykülerimize de yansır.

<sup>114</sup> *Türk Edebiyatı Tarihi*, 4. Cilt, 2. Baskı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2007, s. 458

Çalışmamızda da öykülerini incelediğimiz Bilge Karasu, Oğuz Atay ve Nazlı Eray postmodern anlatımı deneyen yazarlar olarak karşımıza çıkar. Özellikle Oğuz Atay Türk romanında çağdaş yenilikçilerin öncüsü olarak kabul edilir. Postmodernist anlatımı ayrıntıları ile, Türkiye’de uygulayan ilk yazar olarak kabul edilir. 1975 yılında yayımladığı tek öykü kitabıyla öykü dünyamıza damgasını vurur. Özellikle 1972 yılında yayımladığı *Tutunamayanlar* romanıyla postmodern anlayışın tam anlamıyla örneğini verir. Bireyin karmaşık iç dünyalarına yönelerek, bu dünyayı önceki dönemlerden oldukça farklı tekniklerle ortaya koyar. Bu eseriyle edebiyatımıza ‘tutunamayan’ tipini yerleştirir. 1973 yılında yayımlanan *Tehlikeli Oyunlar*, postmodern özellikleri yerleştirdiği romanlarıdır. 1975’te yazılan *Korkuyu Beklerken* öykü kitabı da romanlarında anlattığı ve uyguladığı yöntemlerin kısaltılmış hâli gibidir. Bu öykülerde de toplumla uyuşamayan, delilik sınırında yaşayan, sıkıntılı ruh hallerine sahip bireyler anlatılır. Ancak eserlerini verdiği bu yıllarda postmodernizm akımı edebiyatımız için yeni bir dönem olduğu için uzun süre hak ettiği değeri bulamamıştır. Diyebiliriz ki postmodernizmin en başarılı örnekleri Oğuz Atay ile birlikte başlamıştır. Bu anlamda *Günlük*’ünde de daha yaşarken unutulduğundan yakındır. Onun eserleri 1980’li yıllardan günümüze gelen süreçte hak ettiği değeri bulmuştur. Ahmet Kabaklı Oğuz Atay’ı şu çizgide değerlendirir:

“O, Türk romanında çağdaş yeniliklerin öncüsüdür. Batı’daki “yeni, modernist ve hatta post-modernist romanı, bütün ayrıntıları ile, Türkçe’de ilk uygulayan roman ve hikaye yazarıdır. Eserlerini yazdığı yıllar revaçta olan bütün gelenek ve usullere karşı çıkmıştır. Yani olayı önemsemediği, çevreyi, bilhassa tasvir etmediği gibi ‘tip tahlil’lerine de özel önem vermez. Ozamanlar (1950-1970) ‘toplum ve köy romanlarında’ vazgeçilmez bir moda olan ‘ideoloji, telkin, dava, topluma yön verme’ telkinleri Oğuz Atay için alay konularıdır.”<sup>115</sup>

Fusun Akatlı da Oğuz Atay’ın hep ‘tutunamayanlar’ı yazdığını belirtir. Özellikle kişilerin toplumla ilişkilerindeki bozuklukları ve aksaklıkları anlattığını, bu anlamda psikolojik öykü yazdığını ifade eder. Genellikle ruh sağlığı zedelenmiş ve

<sup>115</sup> Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, Cilt V, 10. Baskı, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2002, s. 803

toplumun hasta olarak baktığı kişilerle karşımıza çıktığını belirtir. Akatlı, Oğuz Atay'ın Türk öyküsüne Çehov tarzı söylemi yerleştirdiğini düşünür. Bu tespitini kitaptaki *Bir Mektup* öyküsüne dayanarak gerçekleştirir. Bu öykünün Çehov'un '*Memurun Ölümü*' öyküsüyle olan yakınlığına değinir. Kitabın en başarılı öyküsü olarak da Korkuyu Beklerken'i öne çıkarır. "Kitabın en başarılı öyküsü olan 'Korkuyu Beklerken'de seçilmiş olan, birinci kişinin ağzından öyküleme biçimi ise bir yanıyla mektup biçiminde yazılan öykülerle koşutluk gösterirken, bir yanıyla da tiptaki anlamıyla bir 'Vak'a tablosu' sergilemekte, yazarın eleştirel tavrını, okura da şaşırtma verme yöntemiyle pekiştirdiği izlenimini uyandırmaktadır."<sup>116</sup>

Genel olarak Atay öykülerinde diyalog, söyleşme, mektup, iç konuşma, ironi, oyun, metinlerarasılık gibi postmodernizmin önemli tekniklerini kullanır. Sekiz öyküyü içeren Korkuyu Beklerken kitabında da başarısız ve hayatta dikiş tutturamamış insanlara yer verir. İronik bir üslupla 'küçük burjuva' dediği her an parayla, maddeyle, lüksle övünen ve sanattan anlamayan insanları konu alır. Bu insanlar arasına giremeyen kişileri de 'tutunamayan' olarak adlandırır. Oğuz Atay üzerine en detaylı çalışmayı yapmış olan Yıldız Ecevit de Atay'ı bu çizgiler etrafında değerlendirir. Öykülerinde Franz Kafka, Dostoyevski, Beckett etkilerine değinir. Kitaptaki *Beyaz Mantolu Adam*, *Unutulan*, *Korkuyu Beklerken* öykülerini kafkaesk atmosfer içerisinde değerlendirir. Kafkaesk sözcüğünü de kaynağını Franz Kafka'dan alan "korku\güvensizlik\yabancılaşma\umarsızlık\umutsuzluk\yalnızlık\anlamsızlık\iletişimsizlik\terör\dehşet\suç\ceza\yargı"<sup>117</sup> gibi anlamlar bileşkesi olduğuna değinir. Atay daha pek çok araştırmaya, incelemeye konu olmaktadır. Postmodernizm akımının öncülerinden kabul edilir. Hakkında bugün bile pek çok sempozyumlar düzenlenmeye devam etmektedir.

Bilge Karasu da 1963 yılında yayınladığı ilk öykü kitabı Troya'da Ölüm Vardı ile dikkat çeker. Troya'da Ölüm Vardı kitabıyla da 1971 yılı Sait Faik Hikâye Ödülünü kazanır. Edebiyatımızın daha 1950'li yıllarda farklı bir yolda ilerlediğini hissettiren yazarlardandır. Ancak öyküleri karmaşık olduğu gerekçesiyle eleştirilere

<sup>116</sup> Füsun Akatlı, *Öykülerde Dünyalar*, Kırmızı Yayınları, İstanbul 2008, s. 117

<sup>117</sup> Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 476

tâbi tutulmuştur. Öykülerinde postmodernizmin üstkurmaca tekniğini başarıyla kullanır. Özellikle öykülerin yazımı konusunda daha 1950’li, 1960’lı yıllarda yayınladığı ilk öyküleriyle farklı bir çizgide ilerlediğini gözler önüne serer. 1982 yılında yayınladığı *Kısmet Büfesi* kitabı en farklı yazım biçimlerini içeren Karasu öykülerinden biridir. Üçüncü bölümde de detaylı olarak incelediğimiz gibi İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki süreçte postmodernizm çizgisinde oldukça farklı öyküler yayımlar. Karasu öyküleri ve romanları üzerine derinlemesine inceleme yapmış kişilerden biri olan Füsun Akatlı Karasu’yu içerik, biçim, dil kullanımı ve temalar konusunda farklı ve yenilikçi bir yazar olarak değerlendirir. Türk Edebiyatı’nda, yazısında en çok ‘felsefe’ye yer veren ancak felsefeyi edebiyatına taşıtmayan, mükemmel bir dengeye ulaşmış bir öykücü olarak değerlendirir.

Nazlı Eray ise 1976 yılında yayımlanan *Ah Bayım Ah* adlı kitabıyla İkinci Dünya Savaşı sonrası öykücülüğümüzde yerini alır. Onun öyküleri postmodernizmin getirdiği teknikleri yansıtmakla beraber daha çok fantastik çerçevede değerlendirilir. Sıradan insanların sıkıntılı ve bunalımlı hayatlarını başlangıç noktası olarak kabul eden Eray rüya\düş\fantezi atmosferine dayanarak başlangıçtaki sıkıntılı halleri alt üst eder. Bu bakımdan onun eserlerinde ‘oyunsu’ bir anlatım ön plandadır. Öykülerini kolay algılanabilen akıcı, sade bir dil ile kuran Eray son yıllarda öyküden çok romanlarıyla karşımıza çıkar. Bu bakımdan postmodernizmin özelliklerini taşıyan yaşayan yazarlarımızdan biridir. Üçüncü bölümde de detaylı olarak öykülerini içerik ve biçim olarak incelemeye tâbi tuttuk.

1980’den sonra yeni isimlerle karşılaşırız. Bu dönemdeki öykücüler postmodern anlayışı devam ettirerek genellikle çocukluk anılarına dair kendi yaşamlarından derledikleri öyküleri anlatırlar. “Çocukluk günlerini küçük kentleri, kasabaları, bugün yaşadıklarımızdan kuşkusuz farklı yaşam biçimleri, duyarlı eviçleri, ilk cinsel uyanış günleri, anne, baba, dede ya da teyze ile çocuk arasındaki sıcak ilişkiler öykünün dünyasını kendiliğinden kuruverir.”<sup>118</sup>

Önceki dönemlerde öykü yazmak, dergilerde yayımlamak ve öykü kitabı yayımlamak farklı kanallarda gelişirken; bu dönemde ilk olarak dergilerde okurun

<sup>118</sup> Semih Gümüş, *Öykünün Kedi Gözü*, 1. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2010, s. 38

karşısına çıkmak yerine, kitap yayımlayarak bu alanda sesini duyurabilme yaygınlık kazanır. Yazko Edebiyat, Hürriyet Gösteri, Sanat Olayı, Varlık, Gergedan, Argos, Düşün, Defter, Yarın, Yaşasın Edebiyat dergileri öykünün önünü açabilecek dergiler olur. Bu bakımdan pek çok kaynaktan geçen ilk isimler şunlardır. Murathan Mungan, Cemil Kavukçu, Mario Levi, Mahir Öztaş, Özcan Karabulut, Ayfer Tunç, Erendüz Atasü, Feride Çiçekçiöglu, Feyza Hepçilingirler, Nedim Gürsel, Buket Uzuner, Semra Özdamar, Sadık Yalsızuçanlar, Kürşat Başar gibi isimler öne çıkar. Semih Gümüş *Öykünün Bugünkü Ustaları* adlı eserinde bu dönemin oldukça yeni bir dönem olduğunu vurgular. Bu anlamda sayılacak isimlerin, yapılacak değerlendirmelerin tamamıyla öznel bir bakış açısını yansıttığı vurgular. ‘Bizim kuşak’ diye adlandırdığı bu döneme, günümüze yakın öne çıkan şu isimleri de ilave eder. Hasan Özkılıç, Kadri Öztopçu, Mehmet Günsür, Faruk Ulay, Hasan Ali Toptaş, Mehmet Zaman Saçlıoğlu, Hakan Şenocak, Müge İplikçi, Barış Bıçakçı, İnan Çetin, Doğan Yarıcı, Aslı Erdoğan, Behçet Çelik, Sibel K. Türker, Murat Yalçın, Sema Kaygusuz, Faruk Duman.

Ancak bu dönem hakkında kesin yargılara varmak mümkün değildir. Hala devam eden bir dönemi kapsadığı için öne çıkan isimleri saymakla ve kısaca öykü anlayışlarına değinmekle yetinebiliriz. Bu dönemler üzerine yapılmış çalışmalar da doğal olarak yoğun değildir. Semih Gümüş’ün de dediği gibi öznel değerlendirmelere dayanır. Ancak son dönemlerde öykülerimizin postmodernizmin üstkurmaca özelliğini tam anlamıyla yansıttığını, türlerin büyük ölçüde kimlik kaybına uğrayarak tam anlamıyla bir karnavallaşmanın hâkim olduğunu görürüz. Anlatıcı konusunda postmodernizmin ‘çoğulculuk’ anlayışına uygun olarak bütün anlatıcıları bir arada görürüz. İroni, oyun, parodi, pastiş, kolaj gibi metinlerarası unsurlar, öykülerimizde farklı yazım teknikleri kendini gösterir. Son dönem öykücülüğümüzdeki özellikleri göstermek amacıyla seçtiğimiz Cemal Şakar da ilk öyküsünü Gidenler Gidenler ile 1990 yılında yayımlar. Yalnızlık, yolculuk, boşluk gibi temlere yer veren Şakar, 80 sonrası ülkemiz insanlarının içine düştüğü boşluğu anlatır. Zaman zaman intihar düşünceleri ortaya çıkar. Zaten son dönem öykücülüğümüzde intihar, ölüm ve suç işleme isteği, korku yoğun olarak geçen temlerdir. Şakar’ın öykülerine de bu temler büyük bir titizlikle işlenir. Belirttiğimiz

gibi 1990 yılında Gidenler Gidenler, 1996 yılında Yol Düşleri, 1999 yılında Esenlik Zamanları, 2003 yılında Pencere, 2008 yılında Hayalperdesi, 2010 yılında Hikayat, yine 2010 yılında Sular Tutuştuğunda öykü kitaplarını yayımlar. Çalışmamızın devam ettiği süre içerisinde ilk dört kitabını *Sel ve Kum* isimli kitabında bir arada toplayarak yayımlar. Pencere kitabının giriş kısmında da değişik bir yazım tekniğiyle karşımıza çıkar. Ayrıca Hikâyat kitabında Kur’anda anlatılan olaylardan esinlenerek öykü evrenini kurar. İçerik olarak dikkati çeken öyküler yazım tekniğiyle de farklı bir düzlemde ilerler. Genel olarak öykülerinde; “Yalnız, huzursuz, ille de bulunduğu yeri terk etme (sürekli yolculuk içinde olma), kimliğini bulma, bir şeylere inanma, bağlanma, toplumdaki ve çevredeki değişime intibak etme çabasındaki kişileri öykülemiştir. (...) Şiirsel, iç konuşmalara dayalı anlatımıyla hüzünlü atmosferler oluşturmuş, öykü kişilerini Ahmet Hamdi Tanpınar’inkine benzer bir rüya evreni içinde yaşatmıştır. (...) Öykülerini çok temiz bir Türkçe ile yazmış, kısa ve net söyleyişleri tercih etmiştir.”<sup>119</sup> Öykülerinde bu anlamda toplumsal ilişkilerde mutluluğu yakalayamayan, sürekli uzaklarda bir yerlerde güzelliklerle ve inceliklerle dolu aşkların yaşandığı bir özlemle kuşanır.

Modern hikâyeden postmodern öyküye olan açılımları genel olarak değerlendirdiğimizde yoğun gelişmelerle karşılaşırız. Özellikle öykücülüğümüzün altın çağı olarak kabul edilen 1950’li 1960’lı yıllardan sonra içerik ve biçim olarak farklılaşmalar belirgindir. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan olumsuz gelişmeler yazarlar üzerinde oldukça etkili olup, öykülerin evrenine yansır. Kurmaca düzeyde önemli gelişmeler yaşanır. Öykülerde serim-düğüm-çözüm bölümleri ortadan kalkar. Hatta çoğu metinlerde neredeyse olay bile yoktur. Yalnız, çaresiz, bunalımlı, suça ve intihara eğilimli öykü kişileri anlamsızca dünyaya katılmaya çalışırlar. Bu çerçevede kimi yazarlar fantastik dünyalara da sığınır. Ancak bu değişimleri bize en iyi anlatacak olan edebi metinlerin kendisidir. Biz de bu maksatla postmodern öykünün özelliklerini Oğuz Atay’ın 1975 yılında yayınlanan, kitaba da ismini veren *Korkuyu Beklerken* öyküsünden hareketle saptayacağız.

---

<sup>119</sup> Ömer Lekeşiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, 5. Cilt, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2001, s. 533



### **Olay(Vak'a):**

Öyküde şehrin merkezinden uzakta, yalnızca üç beş evin bulunduğu bir sokakta yaşayan ismi belirtilmeyen öykü kişinin bir gün evinde karşılaştığı mektupla ilgili korkuları anlatılır. Altmış sayfalık uzun bir hacme sahip olan bu öyküde olaylar öykü kişinin mektuba dair korkularıyla ilerler. Bir gün işinden evine dönen kahraman üstünde kimden geldiği belli olmayan bir mektupla karşılaşır. Mektubun içinde bilinmeyen bir dille yazılmış çok kısa bir not vardır. Yazılara bir anlam veremez. Endişe içinde üniversitedeki öğretim üyesi arkadaşına mektubu oldukça uğraştırıcı bir süreçten sonra çevirtir. Mektupta kesinlikle evden dışarı çıkmaması gerektiğini bildiren kısa bir yazı vardır. İmza olarak da Ubor Metenga, Üstün Yol yazmaktadır. Kahraman mektubun anlamını öğrendikten sonra korkarak evden dışarıya çıkmaz. Bu kararından sonra evinde sıkıntılı, korku ve endişe dolu günler geçirir. Uzun zamandır ihmal ettiği işlerini halleder. İngilizce öğrenir, mektup üniversitesine kaydolar, burayı pekiyi dereceyle bitirir ve kendisine posta yoluyla bir diploma gönderirler. Evde geçirdiği bu süre içerisinde kendisiyle ve hayatla ilgili eleştiriler yapar. Okur, yazar, yalnızlıktan sıkıldığı için kendi kendine konuşma talimleri yapar, bu yolla bilgilerini yoklar. Bu işlerle günlerini geçirirken bir gün evinin yanında bir inşaat başlar. Eski bina yıkılarak yerine yenisi yapılacaktır. Kısa zaman içinde yıkım işi biter ve temel kazılır. Bir müddet sonra inşaat ruhsat alınmadığı için öylece bırakılır. Kahramanımız bu çukuru çekilmiş bir azı dişinin geride bıraktığı oyuğa benzetir ve çukura bakarak “Acaba azı dişimde olduğu gibi, etin yaptığı gibi, toprak da bu çukurun üzerine kapanır mıydı zamanla?”<sup>120</sup> diye düşünür. Evinin duvarında temelden yukarıya doğru bir çatlak olduğunu fark eder. Bu çatlağın ilerleyip ilerlemediğini kontrol etmek için çok orijinal bir çözüm bulur. Çatlağın her iki tarafına cam yerleştirir ve bekler. Ertesi sabah uyandığında camın çatlamış olduğunu görür. Bir müddet ne yapacağını bilemez. Kim olduğunu ve ne olduğunu bilmediği birileri tarafından tehdit edildiği için evini terk edemez ama aynı zamanda evi de yıkılma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Umutsuzluk ve yalnızlık içinde

<sup>120</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 71

kıvranan kahraman daha da dehşete kapılarak gizlimezhep tehdidinden ve yıkılma tehlikesinden, korkularından kurtulmak için evini yakmaya karar verir. Bunun için mutfaktan topladığı gazeteleri salonun ortasına sererek üzerlerine gaz yağı dökmeye başlar. Bir yandan da gözü gazetedeki haberlere takılır. Gazetede Ubor Metenga adlı bir çetenin yakalandığından bahsedilmektedir. Haberi okuyunca birden irkilir. Kendisine korku salan bu kişiler yakalanmıştır. Evi yakmaktan vazgeçer. Hayatındaki ölüm tehdidi ortadan kalktığı için kendini sokağa atar ve saatlerce yürür. Ancak dışarıdaki dünyayı bıraktığı gibi bulamaz. Kendini iyice boşlukta hisseder. Akrabalarını, tanıdıklarını ziyaret eder; fakat onların kısırlaşmış olan hayatlarını görünce kendi evini\evrenini özler. ‘Evde korkuyla beklerken ya da korkuyu beklerken geçen zamanın ne de olsa bir önemi vardı’ diye düşünür. Evinden daha fazla ayrı kalamaz ve dönmeye karar verir. Fakat artık çok geçtir.’Azı dışten geriye kalan boşluğu etin doldurması gibi toprak da oyuğu doldurmuş, evi yıkılmıştır. Değerli eşyalarınızı alsaydınız, diyen polise , ‘hiçbir şeyin değeri yok artık’ diye cevap verir. Kaçtığı, ilişkilerini çok sade ve yapmacık bulduğu insanların arasına dönmek zorunda kalır. Her şeye yeniden başlamak zor geldiği için evlenmeye karar verir. Bunun için akrabaları seferber olur ve ‘evlenme uykusuna yatmış bir iki genç kız’ bu uykudan uyandırılır. Kahramanımız onlardan bir tanesini beğenir yerleşik düzene geçmek için hazırlık yapar. Bunun için önce nişan töreni yapılır. Sonra ‘nişanlıyla baş başa yemekler filan yer’ Özellikle burada evliliğe ironik bir yaklaşım getirir. Özellikle küçük burjuvanın evlilikle olan bağı, eşlerin birbirlerine karşı oynadıkları bir oyun olarak görür. Ancak görücü usûlüyle evleneceği kızla arasında bir şeylerin eksik olduğunu hissetmeye başlar. Bu eksikliğin farkına, nişanlıyla yemek yediği yerlerde başka çiftleri görünce varır. *‘Evet onlar başkaydı. Belki onlar düzgün bir yaşantının tabi bir sonucu olarak birbirlerini bulmuşlardı; belki sevgi diye bir şey vardı ortada. Birbirlerine bakışlarından, yolda yürüyüşlerinden, ayrılışlarından bunu seziyordum. Öfkeleniyordum’*<sup>121</sup> diyerek, başka insanları kıskanmaya başlar. Onların da başına bir şey gelmeliydi, onların da başına ben bir şey getirmeliydim, der ve mutlu gördüğü çiftleri takip ederek onlara kendisine gönderilen tehdit dolu mektuplardan göndermeye başlar. Mektupla tehdit

<sup>121</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 96

ettiği insanların ‘korkuyla titreyerek’ kendisi gibi evlerine kapanacağını zanneder. Fakat durum onun beklediği gibi olmaz. Mektubu alan insanlar bundan hiç etkilenmeyerek gündelik işlerine devam ederler. Toplumsallaşamamanın, hayatın içinde yaşayıp gidememenin faturasını kendine çıkarır. İnsanların huzurunu, onlara tehdit mektupları göndererek kaçırdığını fazla kimseden saklayamaz ve karakola giderek kendini ihbar eder.

Altmış sayfalık bir yere sahip bu öyküde bütün yaşananlar korku faktörünü arttırmak için metne dahil edilir. Öykü boyunca mektup, evinin yanındaki inşaat, evlenme teşebbüsü kahramanın korkularını, endişelerini, toplum dışı hareketlerini sergilemek için vardır. Öyküde kahramanın iç konuşmaları ile ilerleyen bir yapı mevcuttur. Modern dönem hikâyelerinden oldukça farklı bir yapıya sahip olan bu öykünün herhangi bir mesajı yoktur. Geleneksel ve modern dönemlerde olduğu gibi okuyucuyu bilgilendirmek, toplumsal çıkmazlara değinmek, mesaj kaygısı taşımak yoktur. Tam aksine birbirinden kopuk, karmaşık ve sık sık kesintiye uğrayan olay örgüsüyle karşılaşırız. İsmet Emre’nin tabiriyle, “Bir metnin modern mi postmodern mi olduğunu anlayabilmenin ölçütlerinden biri okunduktan sonra akılda metnin olayların kalıp kalmamasıdır bile denebilir.”<sup>122</sup> Amaç öykü kişinin korkularını, bunalımlarını, düşünce yapılarını sergilemektir. Bu öyküde vaka itibari metinlerin en önemli unsuru olarak karşımıza çıkmaz. Modern dönem hikâyesinden farklı olarak olay örgüsünde bir çözülme ve gevşeme görülür. Bu çözülme ve gevşeme olay örgüsünün öykü kişinin korkularına, iç konuşmalarına dayanarak sık sık kesilmesiyle karşımıza çıkar. Aynı zamanda öyküde rastlantılara da yer verilir. Tam evini yakmak isterken gazetede Ubormetenga mensuplarının yakalandığı haberini görmesi, açlıktan evinde kıvranırsa birden bankadan ikramiye kazandığını müjdeleyen bankacıların evine gelmesi gibi tesadüfe dayalı unsurlara da yer verilir. Ayrıca evinde korkularıyla yalnızlık içinde bulunduğu zamanlarda hafızasının zayıflamaya başladığını düşünerek kendi kedine konuşma talimleri yaptığı kısımlarda metinlerarası dünyalara da değinilir. Descartes’ten, Nuh tufanından, Rembrant adlı ressamdan kısa da olsa bahseder. Bu anlamda modern hikayeden

<sup>122</sup> İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara 2004, s. 167

oldukça farklı bir yaklaşımla metinlerarası malzemeyi öyküye kazandırır. Bu bakımdan postmodern öykünün olay örgüsünü şöyle özetleyebiliriz:

1. Bir iletiyi\mesajı içermemek,
2. Düzenli bir akışa sahip olmamak,
3. Rastlantıya\tesadüfe yer vermek,
4. Metinlerarasılığa yer vermek.

### **Şahıs Kadrosu:**

Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* öyküsünde karşımıza ismi belirtilmeyen bir şahıs çıkar. Öykü boyunca olaylar bu kişi üzerine odaklanır ya da bu kişi olayları odağına alır diyebiliriz. Gizli mezhebin mektubu ile eve kapanan bu şahıs Atay'ın da romanlarında çokça kullandığı toplumla uyuşamayan, bir 'tutunamayan' tipidir. Yalnız ve sıra dışı bir karakterdir. Ne olduğunu bilmediği korkuları vardır. Öykünün başında köpek korkusu, gizli mezhebin gönderdiği mektubun korkusu, ölüm korkusu, evlilik korkusu, evinin yıkılma korkusu, insanın evrendeki hiçliğiyle ilgili bir korkular silsilesi verilir. Aslında kahraman bir anlamda "yaşama korkusu" duymaktadır. Toplumdan kopuk bu şahıs her şeyi kitaplardan öğrenmeye çalışır. Mektupla üniversiteye kaydolar, diploma alır. Mektupla doçent, profesör olmayı düşünür. Tabiatı bile doğrudan yaşayamaz. Öyküde baş yıkıcının talimatlarına göre bahçesini düzenlemeye çalışır. Hayata dair her şeyi ikinci elden öğrenir. Bu anlamda yabancılaşmış, "her şeyi kitaplardan öğrenen, sonraki yıllarda ise elektronik bilgi ağının bir düğümüne dönüşecek olan 20. yüzyıl insanın prototipi"<sup>123</sup> olarak sunulur.

Öyküde ise diğer şahıslar sadece ana kişiyi tamamlamak üzere bulunur. Öykünün merkezinde yerleri yoktur, sadece öykü kişinin korkularına bir çerçeve

<sup>123</sup> Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay'ın Biyografik Ve Kurmaca Dünyası*, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 487

oluştururlar. Buna göre, Ubormetenga adlı gizli mezhebin gönderdiği mektubu çevirttiği öğretim üyesi arkadaşı, üniversiteyi aradığında telefona çıkan kadın, evine kapandığı sırada dış dünyayla bağlantısı kuran tek kişi bakkalın motosikletli çırağı, evinin yanındaki inşaatta bir süreliğine bulunan baş yıkıcı, bankadan ikramiye kazandığı sırada evine gelen banka görevlileri, evi yıkıldığında misafirlğe gittiği hala-yenge-amca-teyze dediği akrabaları, sonu hüsrarla biten maceranın parçası nişanlısı gibi figüratif karakterlere rastlarız. Bu kişilerin sadece öykü kişisinin düşünce dünyasına malzeme oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu kişilere ait tasvirler, ayrıntılar belirtilmez. Yani şahıs kadrosu içinde değerlendirilebileceğimiz tek bir kişi karşımıza çıkar. Aslında bu kişilere kahraman da denmemektedir. Modern dönem metinlerinin kahraman dediği bu kişi pasif, güçsüz, bunalımlı, uyumsuz bir yapıda karşımıza çıkar. Bu anlamda postmodern öyküdeki şahıs kadrosunun özelliğini şöyle genelleleyebiliriz.

- 1.Oldukça dar bir şahıs kadrosuna yer vermek,
- 2.Bir görüşün ya da mesajın taşıyıcısı\yönlendiricisi olmamak.

### **Zaman:**

Modern hikâyelerde tarihin akışı içinde takip edilebilir zaman kavramına rastladığımızı belirtmiştik. Ancak postmodern öyküde zaman kavramının oldukça belirsizleştiğini söyleyebiliriz. Postmodern metinlerde zaman mekanik, belirli ve ölçülebilir olmaktan uzaklaşır. Vakanın ne kadarlık bir zaman dilimini yansıttığını kesin olarak bilemeyiz. Ancak incelediğimiz öyküde mektubu alması, evine kapanması, burada geçirdiği korku dolu günler, evinden çıkması, akrabalarını ziyaret, evlenmeye karar vermesi ve bu karardan vazgeçışı gibi uzun bir dilime ihtiyaç duyan bir zaman anlayışı karşımıza çıkar. Bu hesaplamayı izlenimlerimize göre belirleriz. Ancak her okuyucunun öyküye biçtiği zaman anlayışının birbirinden farklı olacağı da kesindir. Öykü kişisi bazen ne kadar zaman geçirdiğini hatırlayamadığı durumlar da yaşar. Pek çok yerde düşüncelerindeki belirsizliklerle beraber, harcadığı zamana

dair de boşluklar oluşur. “*Bir motor gürültüsüyle kendime geldim. Hayır, uyumamıştım, bayılmamıştım. Geriye doğru düşündüm: Taşa oturduktan sonra geçen bütün zamanı hatırladım, bir rüya hatırlamadım. Hayır, kendimden geçmemiştim. Gözlerimi açtım. Bir kamyon duruyordu yanımda*<sup>124</sup> Öykü boyunca ısrarla tekrarlanan ‘*demek ki düşünmüşüm*’ kalıbı karşımıza çıkar. Bu ‘*demek ki düşünmüşüm*’ ler içinde geçen zamanı bir türlü kestiremez. “*Ayağıma bir şey takıldı. Demek ki düşünmem gene uzun sürdü.*”<sup>125</sup> Bu anlamda postmodern öykülerde belirsizliklerle dolu bir zaman anlayışına yer vermek en belirgin özelliktir. Öyküde zamanın önemsizleştiğini, öykü kişinin bakışına göre belirsizleştiğini görürüz. Bu öyküde değil ama başka öykülerde birbirinin içine geçmiş, parçalı ve mantıksal ölçümlerden uzak zaman kavramı geliştirilmiştir. Modern dönemlerdeki kronolojik anlayışla yazılan hikâyeler geride kalmıştır. Postmodernist öykülerde kendi zamanlarına kadar gelen bu kronolojik zaman kullanımını reddederler. Özellikle öykülerde geçmişe yönelik anıların, bilinçaltının, fantastiğin\düşlerin dünyasında gezinen yazarlarımız çizgisel bir zaman anlayışını yansıtamaz. Bunların yerine öykülerde “bilinç akımı” tekniği yoğunlaşır. Bilinç akımı tekniğiyle öykü kişisi iç dünyasında farklı farklı zamanların içinde dolaşma yeteneğine sahip olur. Kimi zaman geçmişe dönerek ‘flash back’ tekniği ile geçmiş ile yaşanan anı birleştirir. Zaten derin, boşluk ve anlamsızlık içindeki şahısların zamansal bir kavrama ihtiyacı olmayacağı da açıktır. Böylece postmodern öyküde dağınık, belirsiz ve girişik zaman anlayışına yer verildiğini görürüz.

### **Mekân:**

Mekân modern hikâyelerin önemli unsurlarından biriyken, postmodern hikâyelerde oldukça önemsizleşmeye başlar. Aynı zaman unsurunda olduğu gibi arka plana itilir. Aslında genel olarak baktığımızda bütün unsurların bireyi anlatmak için var olduğunu söyleyebiliriz. Modern hikâyelerde bu unsurlar yazarın mesajını

<sup>124</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 68

<sup>125</sup> *Age.*, s. 38

taşıırken, postmodern metinlerde bu görevlerinden uzaklaşır, önemsizleşirler. İncelediğimiz öyküde de mekân olarak söyleyebileceğimiz yerler kısıtlıdır. Metinlerde olay azaldıkça mekânlar da önemini azaltır. Çünkü mekânın olayın cereyan ettiği sahne olduğu şüphe götürmez bir gerçektir. Ancak postmodern dönemde olay en aza indirilince mekân da zincirleme olarak en aza indirilir. Bu öyküde mekân olarak ilk satırlarda şehrin merkezinden uzakta yalnızca üç beş evin bulunduğu bir sokak karşımıza çıkar. Öykü kişisi bu sokakta bulunan üç evden en uçtakinde oturmaktadır. Sokağın tasviri yapılmaz, sadece en sondaki evde oturduğu vurgulanır. Öykü kahramanın kendini kapattığı bu evde geçer. Uzun süren tereddütlerle hatta avukat arkadaşına evin bütünlüğü hukukunu sorarak ara sıra bahçeye çıktığına da şahit oluruz. Yine akrabalarının evi, bir gece gittiği otel, nişanlısıyla yemek yemeye gittiği yerler ve en sonunda karakol mekan olarak karşımıza çıkar. Böylece modern metinlerden mekân olarak ayrıldığı nokta, dar çerçeveli ve belirsizliğe sahip mekânlara yer vermesidir.

### **Anlatıcı\Bakış Açısı:**

Şerif Aktaş'ın anlatıcı ve bakış açısı konusunda üç bölümlere yaptığımız söylemiştik. Tekrar edersek anlatmaya bağlı edebi metinlerde anlatıcı ve bakış açısı üç şekilde karşımıza çıkmaktadır. “Hakim Bakış Açısı ve Anlatıcı”, “Kahraman-Anlatıcının Bakış Açısı”, “Müşahit-Anlatıcıya Ait Bakış Açısı”. Modern hikâyelere baktığımızda, çoğunlukla bu bakış açılarından birinin belirgin bir şekilde kullanıldığını görürüz. Ancak postmodern metinler bakış açısı konusunda farklılık arz eder. Postmodern öykülerde birden çok bakış açısının bir arada sunulduğunu görürüz. Özellikle son dönem öykülerimizde her öykü kişinin olayları kendi bakış açısından anlattığı örnekler çoğunluktadır. Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* öyküsü de kahraman-anlatıcının bakış açısından aktarılır. Öykü boyunca olayları, durumları, duyguları kahramanın ağzından dinleriz. Her şeyi bilen bir üst anlatıcı değil de, olayların merkezdeki kişinin bakışından, düşüncesinden aktarıldığını tespit ederiz. Yalnızlık temasının belirgin olduğu bu öyküde diyalogların neredeyse olmadığını,

son dönemlerde yoğunluğu artan “iç monolog”, “bilinç akışı” tekniğiyle öykünün aktarıldığını söyleyebiliriz. Modern dönemlerden oldukça farklı olan bu anlayış hikâyemizde özellikle 1980’li yıllarda sonra yoğun bir şekilde kullanılır. Böylece hikâyeler “tek merkezli” bakış açısından “çok merkezli” bakış açısına ilerler. Bir anlamda anlatıcı denen merkez dağılmış olur. Geleneksel ve modern dönemlerde “ilahi karakterli” anlatıcısı dağılır, her konumdan anlatıcı, metnin içinde karışıklığa yer vermeden aktarılır.

### **Dil ve Üslûp:**

Postmodern metinlerde oldukça karışık olan durumlardan biri de dildir. Postmodern metinlerde mesaj kaygısı olmadığı için dil ön plana geçer. Önceki dönemlerden farklı bir dil anlayışı ortaya atılır. Yeni olarak oyun ve ironi karşımıza çıkar. Yazarlar maddeleşmiş dünyadaki katı gerçekliği yıkmak için öykülerine oyun ve ironiyi katarak eğlendirici bir düzlem yaratmaya çalışırlar. Atay’ın eserlerinde de oyun ve ironi en çok kullanılan üst-dil parçasıdır. Oyuna daha çok romanlarında yer verir. 1975 yılında yazdığı *Oyunlarla Yaşayanlar* adlı romanının baş karakteri Coşkun Ermiş, 1972 yılında yazılan *Tutunamayanlar* romanının Turgut Özben’i toplumdaki karmaşa ve hızlı değişimler sonucu günden güne dış dünyadan uzaklaşırlar ve kendilerini oyunsu bir dünyaya adarlar. Adeta hayatla ve çevreleriyle oyunlar oynayarak kendilerine yeni bir dünya yaratırlar. Korkuyu Beklerken öyküsünde de oyunsu yaklaşımlar bulunmakla beraber romanlarındaki kadar belirgin değildir. Ancak ironi adını verdiğimiz alaysı bir üslup kendini hissettirir. Onun metinlerinde ironi başlı başına inceleme konusu olacak türdendir. Gerek kendini eleştirdiği kısımlarda, gerekse toplumla iletişime geçmeye çalıştığı kısımlarda bu alaysı üslup kendini belli ediverir. Bu anlamda Atay okuyucuyu bu üslûbu hissettirmek için paranoya derecesinde endişelere sahip olan bir kişiyi öyküsüne alarak okuyucusuna sunar. İroni kullanımı okuyucunun merkeze alındığı postmodern anlatılarda okuyucunun bakış açısına, bilgisine, kültürüne göre şekillenir. İroni kullanımı bir anlamda okuyucunun “alımlama”sına göre şekillenir. İroni aslında



söylediğimizin tersini kastetme amacına dayanır. Bu söyleyişte bir gizem vardır. Engellerle karşılaştığında başvurduğu yöntemlerden biridir. *Korkuyu Beklerken* öyküsünde de evinin yıkılması akrabalarının evine gitmek zorunda olduğu bölümde ironi tümüyle belirginleşir. Atay ‘küçük burjuva’ olarak nitelendirdiği bu kişileri romanlarında ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır. “*Akşamüzeri de, bu dünyada kalan son akrabama, dayı-amca-teyzeoğlu gibi birine gittim. yolda bir görürlerdi yüzümü. Onun için durumun farkında değillerdi. Çoktandır evden çıkmıyorum amca. (Her zaman içimde bir şüphe vardı: acaba ona dayı mı demeliydim?)*”<sup>126</sup> şeklinde akraba ilişkilerine alaysı bir üslupla yaklaşır. Yapacak hiçbir şeyi kalmadığı için evlenmeye karar verip bu fikrini akrabalarına açtığında Atay’ın evlilik kurumuna olan alaysı yaklaşımlarına da şahit oluruz. Evliliği eşlerin birbirine karşı oynadıkları bir oyun olarak düşünür. “*Evlenme yatmış bir iki genç kız uyandırıldı bu nedenle*”<sup>127</sup> gibi yaklaşımlarda bulunur. Nişan merasimi yapıp evleneceği kızla gerçekleştirdiği “*baş başa yemekler filan yedik*”<sup>128</sup>, “*bir baş başa yemeğine daha çıkmaya karar verdik*”<sup>129</sup> şeklinde ironiye yaslanan bir üslup kullanır.

İncelemelere dayanarak postmodern öykülerde dilin önceki dönemlerden oldukça farklılaşarak, oyuna ve ironiye yer vermek gibi özelliklerini ön plana çıkarabiliriz. Böylece postmodern öyküde önceki dönemlerde ortaya koyulan resmi söylem havası dağıtılmış olur.

<sup>126</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 93

<sup>127</sup> *Age.*, s. 96

<sup>128</sup> *Age.*, s. 96

<sup>129</sup> *Age.*, s. 97

## 2. BÖLÜM

### POSTMODERN HİKÂYELERDE İÇERİK VE BİÇİM İNCELEMESİ

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra öykülerimizde meydana gelen değişiklikleri, geleneksel ve modern dönemlerden farklı yönleri önceki bölümlerde kuramsal bilgilere dayanarak açıklamaya çalıştık. Ancak postmodern olarak isimlendirilen, yeni ve bir hayli karmaşık olan bu konuyu anlamının en uygun yolu metinlere dayalı olarak inceleme yapmaktır. Günümüzde, önceki dönemlerden oldukça farklı özellikler sunan öyküleri incelemek için çeşitli yöntemler ortaya koyulmaktadır. Artık olay (vak'a), şahıs kadrosu, zaman, mekân, bakış açısı, dil ve üslûp gibi klasik hikâye metoduna dayanan incelemeler bu son ve en yeni dönem öykü anlayışımızı incelemek için yetersiz kalmaktadır. Zaten İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra öykülerimizde görülen belirsizlik, çeşitlilik, çoğulculuk gibi dikkati çeken özellikler eski yöntemlere göre inceleme yapmayı zorlaştırmaktadır. Artık belli bir düzen içinde, başı-sonu belli yapıtlar bulmak neredeyse imkânsız hale gelir. Öykülerin ana unsurları 'girişik' bir görünüm kazanır. Önceki dönemlerden beslenen yazarlar, içerik ve biçim açısından yepyeni özellikleri öykülerimize dâhil ederler ve hemen hemen her öykücünün ortaya koyduklarıyla gelişen bir öykü anlayışımız oluşur. Bu anlamda öykücüler bir birlik oluşturarak bireyi ve onun ruhsal durumunu ortaya çıkarırlar. Öykülerimizde birtakım ortak temalara rastlanır. Anlamsızlık, boşluk, hiçlik, yalnızlık, korku, ölüm, intihar, akıldışı\rüya gibi temalar şüphesiz önceki dönemlerde de var olmakla beraber postmodern öykücülüğün ön plana çıktığı yıllarda farklı işlevler yüklenerek devam etmiştir. Artık daha bireyci, daha yalnız, daha anlamsız bir öykü evreni kurulur. Modernizmin getirdiği maddeci ve akılcı dünyadan bunalan postmodernler ve dolayısıyla postmodern öykücüler içinde buldukları bu katı gerçeklerden kaçmak isterler. Artık dünyayı anlamsız ve boş bulurlar, korkuya, intihara daha meyilli bir hayat sürerler. Ya da tüm bu gerçeklerden

uzaklaşmak için rüya, düş unsuruna sığınarak kendilerine ayrı, masalımsı bir dünya kurarlar. Bütün katı kuralların, ilkelerin, kalıpların reddedildiği bu yeni dönem öykümüz tema olarak değiştiği gibi biçim olarak da değişikliklere uğrar.

Çalışmamızın bu bölümü de İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra postmodernizmin getirdiği anlayışlara dayanarak yazılan öykülerimizdeki içerik ve biçim farklılaşmasına dayanmaktadır. Bu bakımdan 1960'lı yıllardan sonra çeşitli dönemlerde postmodern anlayışla öykülerini yazan Bilge Karasu, Oğuz Atay, Nazlı Eray ve Cemal Şakar'ın öykülerine yer verdik. Ancak bu öyküleri incelerken klasik hikâye tahlili metoduna dayanarak inceleme yapmanın zorluğunu tespit ettik. Bu sebeple son yıllarda bu anlamda yapılan incelemelere dayanarak tema ve biçim olarak öykülerde öne çıkan özellikleri başlıklar hâlinde inceledik. Bu başlıkları oluştururken incelediğimiz bu dört öyküde karşımıza çıkan tema ve biçim farklılaşmaları ana çıkış noktamız oldu. Bu sebeple bu bölümü içerik ve biçim incelemeleri olarak iki bölüm hâlinde ele aldık. Bu dört öykünün her öyküsünü değil de başlığa uygun özellikler gösteren öykülerini öne çıkararak bir inceleme yapmayı uygun gördük.

Bu incelemeyi yaparken de sıralamayı ilk öykü kitabını önce basan öykücümüze göre düzenledik. Buna göre 1963 yılında *Troya'da Ölüm Vardı* kitabıyla öykü dünyasına katılan Bilge Karasu ilk sırada, ardından 1975 yılında *Korkuyu Beklerken* adlı tek öykü kitabını yazan Oğuz Atay'a ikinci sırada, devamında 1976 yılında *Ah Bayım Ah* kitabını yazan Nazlı Eray üçüncü sırada ve son olarak da 1990 yılında *Gidenler Gidenler* kitabıyla yayın hayatına katılan Cemal Şakar'a son sırada yer verildi. Birden fazla öyküye sahip olan yazarlarımızın kendi kitapları arasındaki öncelik sıralamasını da kitapların basım tarihleri göz önüne alınarak bir değerlendirme yapıldı. Bu bakımdan incelediğimiz yazarlar ve kitaplar sıralamaya göre şöyledir:

**Bilge Karasu**'nun, *Troya'da Ölüm Vardı* (1963), *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (1970), *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1979), *Kısmet Büfesi* (1982), *Narla İncire Gazel* (1995), *Altı Ay Bir Güz* (1996), *Susanlar* (2009); **Oğuz Atay**'ın *Korkuyu Beklerken* (1975), **Nazlı Eray**'ın *Ah Bayım Ah* (1976), *Kız Öpme Kuyruğu* (1982),

*Eski Gece Parçaları (1985), Yoldan Geçen Öyküler (1987), Aşk Artık Burada Oturmuyor (1989), Cemal Şakar'ın Gidenler Gidenler (1990), Yol Düşleri (1996), Esenlik Zamanları (1999), Pencere (2003), Hayalperdesi (2008), Hikayât (2010), Sular Tutuştuğunda (2010)* şeklindedir.

## 2.1. ÖNE ÇIKAN TEMALAR

### 2.1.1. Anlamsızlık, Boşluk, Belirsizlik:

Yenilikçi öykücüler metinlerinde anlamsızlık, boşluk düşüncelerine sıkça yer verirler. Postmodern çağın getirmiş olduğu hızlı yaşam ve tüketim kültürü hayata anlam yükleme noktalarında yazarları ve dolayısıyla öykü kişilerini zor durumlara sürükler. Öykü kişilerinin üzerinde genellikle monotonluğun neden olduğu bir can sıkıntısı ve yorulmuşluk hali hâkimdir. Bu kişiler gezmek, oturmak, konuşmak gibi yaşamsal faaliyetlere karşı bezginlik hissederler. Hiçbir şey onları mutlu edememektedir. Genellikle öykü kişileri yaşanmaya değer güzellikler olduğuna inanmazlar. Umutsuzluğun sarmalında dibe vururlar. Kimi öykücüler bu temleri öykülerine belirgin bir şekilde yansıtırken, kimileri başka temlerin içerisinde ‘örtük’ bir şekilde kullanır. Bu başlık altında incelediğimiz öykülerde de en sık rastladığımız temlerdir, anlamsızlık, boşluk, belirsizlik. Ancak burada hangi öyküleri bu başlığa dâhil edeceğimiz konusunda kararsızlıklar yaşadığımızı da itiraf etmeliyiz. Modern sonrası dönemin getirdiği ana özellikleri bünyesinde barındıran bu metinlerde pek çok temin ‘girişik’ bir halde bulunduğunu gözlemledik. Bu durum postmodernizmin sanata da yansıyan çoğulculuk anlayışından kaynaklanmaktadır. Anlamsızlık, boşluk pek çok öyküde ana tema olmasa da öykücülerin kullanmaktan çekinmediği konulardır. Biz de bu öyküler içerisinde belirgin olarak bu ifadeleri gösterenleri bu başlık altında işlemeye karar verdik.

Bu durum Bilge Karasu'nun öykülerinin ana temasıdır. Öykülerinde, kendini kolay ele vermeyen, derinlikli ve çok katmanlı bir anlatım şekli vardır. Boşluk, yalnızlık, tedirginlik, ölüm etrafında gezinerek soyut bir öykü dünyası kurmuştur. Karasu'nun, 1963 yılında basılan *Troya'da Ölüm Vardı* kitabı toplam 13 öyküyü içermektedir. Bu öyküler *Doğum*, *Sarıkum'a Giriş*, *Şarkısız Gecelerin İlki*, *Beşinci Gün*, *Odalardan Biri*, *Oda Oda Dünya*, *Dönenen Bir*, *Zanzalak Ağacı*, *Kavruk*, *Çatal*, *Nereden De Andım* şimdi öyküleridir. Kitap ağırlıklı olarak Sarıkum kasabası ve bu kasabanın sakinlerinin anlattığı seri öykülerden oluşur. Anlamsızlık, boşluk temleri bazı öykülerin bütününe yansımışken bazılarında ise diğer temler içerisinde hissedilmeyecek derecede zayıf kalmıştır. Tespit ettiğimiz başlığı, içerisinde en belirgin şekilde barındıran öyküler ise şunlardır: *Çatal*, *Acı Kök Yağmurun Tadında*.

Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı* kitabında çocukluk anılarına yer verir. Kitap boyunca anlatılan mekânlar Karasu'nun doğduğu kasabadır. Öykülerde daha çok Müşfik adlı kahramanın anne ve babasıyla ilişkileri, arkadaşlarıyla münasebetleri ve kadın-erkek ilişkilerine bakışı anlatılır. Oğullarına aşırı bağlı, onları sevgileriyle boğan anneler ile ilgisiz ve mesafeli babalar, çocukluktan ergenliğe geçen öykü kişilerinin kadın-erkek ilişkisine bakışlarını önemli ölçüde etkiler.(.....)Bu nedenle Karasu'nun karakterlerinde, tohumları çocuklukta atılan eşcinsel eğilimler sezilir sık sık.<sup>130</sup> Bu kitapta da Müşfik adlı öykü kahramanının çocukluk arkadaşı Suat ile olan münasebetine değinilir. Anlamsızlık, boşluk başlığı altında değerlendireceğimiz *Çatal* öyküsü de Karasu'nun kasabadan ayrılmak zorunda olduğu anı anlatır. Aralarında küçüklükten beri farklı ilişkiler beliren Müşfik ile Suat ayrılmak zorundadır. Müşfik'in ailesi İstanbul'a taşınmaya karar verir. Müşfik de bu karara uymak zorunda kalır. Ancak bir yandan akli Suat'ta kalır. Onu bir daha göremeyeceğini, ona bir daha dokunamayacağını düşünür.

Öykü farklı bir anlatım şekliyle iki koldan gelişir. I başlığını içeren kısımda Müşfik'in kasabada geçirdiği son günündeki duygu durumu, II başlığını taşıyan kısımda da gitmesine iki gün kala hissettikleri anlatılır. I. bölümde Müşfik'in Suat'ın annesiyle dertleştiği kısımlara da yer verilir. Ancak bu kısmı daha çok yalnızlık

<sup>130</sup> Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye-Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 148

başlığı altında değerlendirmek doğru olacaktır. Her iki başlık içerisinde de Müşfik ve Suat aralarında garip bir sessizlik hissetmektedir. Bir daha görüşemeyecek olduklarını düşünürler. Müşfik Suat'ı avutmak için bir şeyler söylese de söylediklerine kendisi de inanmamaktadır. İkisinin de içini büyük bir boşluk kaplar. Müşfik gitmeden önce Suat ile son bir kez buluşmak ister. Ancak Suat bu buluşmaya gitmez ve Müşfik hayal kırıklığı içinde Sarıkum'dan ayrılır.

Müşfik'in gitmesine iki gün kala buluştukları bir gecede Suat'ın ayrılma gerçeğine karşı tepkisi yansıtılır. Müşfik'e suçlayıcı sözler sarf eder ve bunun üzerine Müşfik içindeki boşluğu şöyle ifade eder:

*“Bağırmak istedim, gülmek istedim, saçmaladığımı, çıldırdığımı, dünyada ondan başka dostum olmadığını bildiğimi, böyle bir şeyi ağızdan çıkarmakla, düşünmekle, beni, kendini, dostluğu yadsıdığımı söylemek istedim, ağzım doldu, çenelerim kasıldı, boğuldum...başımı kaldırmadım bile. Gülemedim. ...”<sup>131</sup>*

Karasu'nun aynı kitapta belirlediğimiz temasal özellikleri gösteren diğer öyküsü *Acı Kök Yağmurun Tadında*'dır. Bu öykü Müşfik, Rana, Dilaver, Talha, Sadun, Gülay, Lerzan isimli yedi farklı kişinin bakış açısından anlatılmaktadır. Bütün kişilerin ortak noktası Müşfik'tir. Rana ile kocası Sadun, Talha ile karısı Lerzan ve çocukları Gülay, Müşfik'in hayatlarına dâhil olmasıyla yaşadıkları durumları anlatırlar. Müşfik'in annesi Dilaver Hanım da oğlunun gün geçtikte kendisinden uzaklaşmasına değinir. Rana ile Lerzan kocalarını Müşfikten kıskanmaktadır. Müşfik'in hayatlarına dâhil olmasıyla eşleri tarafından ikinci plana atıldıklarını düşünmektedirler. Olayları bu bakış açılarıyla anlatırlar. Talha ile Sadun da eşlerinde Müşfik'in gelişile oluşan kıskançlık duygularının farkındadırlar. Ancak Müşfik ile görüşmelerine bir son veremezler. Boşluk ve anlamsızlık bu kahramanların en çok yaşadıkları duygulardır. Özellikle eşini Müşfik'ten kıskanan ancak Müşfik'e karşı da ne olduğunu çözemediği duygular hisseden Rana'da bu duygular daha belirgindir.

Etrafındaki her şeyi anlamsız bulmaya başlayan Rana kaçıp gitmek ister. Artık bildiği tanıdığı insanlar arasında kendini yabancı hisseder ve hislerini şöyle ifade eder:

<sup>131</sup> Bilge Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 6. Basım, Metis yayınları, İstanbul 2009, s.63

“...kaçma duygusu kaçmak istiyorum kaçmak istiyorum istediğim anda istediğim yere kaçabileceğimi biliyorum da biliyorum nereye gitsem bir benim için ama birden uzaklarda çok uzaklarda çok uzaklarda olmak isteğini ne yapayım kaçmak istiyorum bambaşka insanların benim insanlarımdan bambaşka insanların benim insanlarımdan bambaşka olan tanımadığım insanların yanına gitmek...”<sup>132</sup>

Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün* akşamı kitabında da çok belirgin olmamakla beraber bu temi görmekteyiz. Bu kitap 'Ada', 'Tepe' ve 'Dutlar' olmak üzere birbirine bağlı üç bölümü içermektedir. Bu anlamda diğer öykülerine göre modern hikâye yapısına daha çok bağlıdır. Öyküde düzenli sayılabilecek bir olay örgüsüne rastladığımızı söyleyebiliriz. Diğer öykülerinden farklı olarak başkarakter konumundaki Andronikos her şeyden önce bir isme sahiptir. Yazar anlatıcının varlığı daha fazla hissedilir. “Ada”da, Bizans döneminde resmin yasaklanması üzerine, bu baskıcı yenilikçi harekete karşı çıkan genç keşiş Andronikos'un manastırdan kaçışı anlatılır. Andronikos manastırdan kaçıp bir adaya sığınır. İncanın her şeyden üstün olduğunu düşünen Andronikos, tüm inandıklarıyla yüzleşmeye başlar, kaçışının nedenini sorgular. Bu sorgulamalar esnasında içindeki boşlukları ve yalnızlığı fark eder. “Tepe” öyküsünde ise, manastırdan kaçmayan Andronikos'un en yakın arkadaşı İokim'in yeni inançları ve Andronikos'un kaçışını yorumlayışı anlatılır. Ayrıca bu bölümde Andronikos'un manastıra geri dönüşü ve işkenceler sonucu ölümü de aktarılır. İokim, resim yasağının kaldırılmasıyla birlikte bu kaçışın kahramanlık olup olmadığını sorgular. Ve kendisinin hiçbir faaliyet gösterememesi sebebiyle korkak olduğuna karar verir. 'Dutlar' öyküsünde ise Karasu farklı bir dönemdeki baskı ortamını aktarır. Bu bölümde 1960'lı yıllardaki Türkiye'nin sorunlarına değinir. Kitapta boşluk ve belirsizlik duygularının en çok geçtiği kısımlar ise Andronikos'un manastırdan kaçıp adaya sığındığı günlerdir. Andronikos kendisiyle ve inançlarıyla hesaplaşmaya başlar. Sık sık geride bıraktığı arkadaşı İokim'i, kiliseyi ve inançlarını düşünür. Adada geçirdiği bu zamanda vaktinin ne kadar çok bol olduğunu, ancak bir o kadar da anlamsızlığını düşünür. Ve bu düşüncelerini şu cümlelerle ifade eder:

<sup>132</sup> Bilge Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 6. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 123

“*Vakit bol bundan sonra. Vakit çok. Ölmek için de, bir şeyler yapmak için de, vakit bol, çok, çok bol. Bolluğun değeri, anlamı olmayacak ölçüde bol. Ne yapmalı bu vakti? Bir şeyler yapmalı, bir şeyler kurmalı. Ama kurmak...Kurmak için, kurmak gücünü bulmak için...*”<sup>133</sup>

Bilge Karasu'nun 1979 yılında basılan *Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabı ise iç içe geçmiş öykü anlatımıyla dikkati çeker. Birbirinden bağımsız 13 öyküyü içermekle beraber bu öykülerin arasında bir akışa sahip olan bir başka metin daha anlatılmaktadır. 1., 2., ....12. gibi başlıklarla verilen ve birbirinin devamı şeklinde olan bu öykülerde satranca benzeyen bir göçme oyunu anlatılır. Bu kitapta anlamsızlık, boşluk temi açısından değerlendirildiğinde en uygun öyküler *Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam* ve *Dehlizde Giden Adam* öyküleridir.

*Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam* öyküsünde kahraman konumundaki kişinin yıllardır gitmeyi istediği ancak bir türlü gerçekleştiremediği Sazandere'ye gidebilme çabaları anlatılır. Bu yerin aklına nasıl takıldığını, nereden duymuş olduğunu bilemez. Bir gün gönlünde tuhaf bir şeyler hisseder ve Sazandere'ye gitmeye karar verir. Pek çok sıkıntılı günler geçirir, gürültüler arasında yolculuklar yapar ancak Sazandere'yi bulamaz. Etrafında gördüğü kişilere Sazandere'ye kalkan otobüsleri sorar ama net bir yanıt alamaz. Arabaların kalktığı yere gittiği günlerde sürekli arabayı kaçırdığını öğrenir, ya da arabanın başka yerden kalktığı cevabını alır. Telaş içinde bir oraya bir buraya koşturup durur. Artık kendinden başka herkesin Sazandere otobüslerini bildiklerini düşünür. O gün, ertesi gün, daha ertesi günler de arabayı kaçıır. Bu süreçte tutkunu olduğu denize gitmez, kitap okumaz, yemek yemez sadece arabayı yakalama düşüncesine odaklanır. Bu bekleme aşamasında büyük bir boşluğun içine düşer. Yavaş yavaş sakinliğini kaybeder. Kendini önleyemediği bir şekilde kişiliklere bölünmüş olarak hisseder. Bu bir anlamda 'ben'in parçalara bölünmesidir. Aynı Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanının başkarakter Hikmet Benol'un içindeki tüm Hikmetlere seslendiği bölümü gibi. Karasu'nun öyküsündeki kahraman da bu duyguyu yaşar. Ve bu durumu şu ifadelerle anlatır:

<sup>133</sup> Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s.9-10



*“Ama gene de yalnız değildi bunları usundan geçiren, pazar yerinde yürüyen kendi de öyle geçirivermişti bunları içinden. Başını kaldırmış, film çeken kendine bakıyormuş gibi, ama sonunda ona bakacağını sanarak, kavaklara bir göz atmıştı. O kuş kavaklara da gelir öterdi herhalde geceleri. Sonra film çeken kendine bakmadan, gözlerini önünden giden ayaklarına dikmiş, yürümüştü gene. yürüyor, kendi filimini çekiyordu yukarıdan.”<sup>134</sup>*

Sonunda kahraman on altıncı gece Değnekçiden Sazandere'ye kalkan otobüslerin yerini öğrenir. Arabayı yakalar ve uzun bir yolda ilerlemeye başlar. Bir süre sonra muavin onu bilmediği ıssız bir yerde indirir. İndiğinde etrafında tutkunu olduğu denizi göremez ve ayaklarının kuma gömüldüğünü hisseder. Ansızın ayaklarının altında pencereler açılır ve karşısında tanımadığı yaşlıca bir adam belirir. Ve en sonunda kendisine gülümseyen ve bunca zamandır nerede kaldığını soran bu adamın ölüm olduğunu anlar.

Boşluk, anlamsızlık duygularının *Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam* öyküsüne göre daha ağırlıkta olduğu diğer öykü de *Dehlizde Giden Adam* öyküsüdür. Yine bir önceki öyküde ifade ettiğimiz kişi gibi denize tutkun olan bir genç anlatılır. Öykünün tek karakteri konumundaki bu genç bir gün denizde yüzerken ilgisini çeken bir mağarayla karşılaşır. Yolu takip eder ve mağaranın girişinde ‘GİRMEYİNİZ’ yazısını görür. Bu yazıyı belediyenin koymuş olacağını düşünür. Mağarada ilerledikçe bir ‘GİRMEYEYDİNİZ’ yazısı daha görür. Merakı en üst seviyelere ulaşır ve bilmediği dehlizde ilerlemeye başlar. Mağarada ilerlerken değişik şeylerle karşılaşır. Mağaranın içinde yemek makineleri, cıgara makineleri sıralanmaktadır. Ancak karanlık git gide artar. İlk zamanlar gördüklerini büyük bir şaşkınlıkla karşılar. Sık sık yemek yer, cıgara içer. Ancak ilerledikçe sıkılmaya ve kendinde tuhafliklar hissetmeye başlar. Işığa doğru ilerlemesine rağmen hiçbir şeye anlam veremez. Mağarada ilerlediği süre boyunca zaman kavramını yitirmiştir. Ve bir zaman eli mağaranın duvarlarına değil de boşluğa uzanır. Ancak hiçbir şey göremez. Kötü olmuştur. Ellerini kayalara sıkı sıkı tutturarak öylece kala kalır.

Dehlizde yürüdüğü süre boyunca yavaş yavaş zamanı, hayatın anlamını kaybettiği anları şu şekilde anlatır.

<sup>134</sup> Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 9. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s.37

*“Gecesiz, gündüzsüz, ışığın ancak yol boyunca uzaktan uzağa dizili duran makinelerin çeliğinde yansıdığı, artmadığı, eksilmediği, saatin hep on ikiyi gösterdiği bir yolda, dün, bugün, yarın olamazdı; sabah akşam yoktu. Delikanlı da bunları unutmıştu zaten. Bildiği tek şey, yürümek olmuştu. Buraya niçin girmişti, nasıl girmişti, ansımıyordu artık. Niçin yürüdüğünü biliyordu ama; ışığa çıkmak için yürüyordu. Çıkınca ne olacaktı, onu da bilmiyordu ya...”<sup>135</sup>*

Karasu'nun ölümünden sonra Serdar Soydan tarafından düzenlenen *Susanlar* kitabı yazarın gazetelerde, dergilerde kalmış öykülerini, şiirlerini ve çeşitli deneme yazılarını içermektedir. Dokuz öykünün bulunduğu kısımda ortak temlere fazlasıyla yer verilir. Başlığımıza uygun olan *Depo* öyküsünde anlatıcı eski bir depoda ne olduğu belirtilmeyen ve çok fazla da ipucuna yer verilmeyen bir eşyadır. Öyküde anlatılan konu bu eşyanın görebildiği ve duyabildiği kadardır. Anlatıcı konumundaki eşya boğucu ve karanlık bir depo atmosferinden bahseder. Üzerinden gelip geçen bir farenin varlığından ve onu hiç sevmediğinden söz eder. Pencereden görebildiği kadarıyla uçan mor kuşları anlatır. Eğer insan olsaydı neler yapabileceğine değinir. Sık sık yalnızlığından, sıkıntılarında, içinde bulunduğu boşluktan bahseder. Deponun sahibiyle depoyu kiralamaya gelen adam arasındaki konuşmaları dinler. Bu konuşmalar esnasında deponun sahibinin yaz geldiğinde depoyu turistlere kiralayacağını ifade ettiği an kendisini değişik duygular içerisinde hisseder. Yaz mevsimi ifadesini duyduğunda ilk defa zamanı duymuş gibi olur. Ve içindeki boşlukları bir anlığına da olsa silen bu duyguyu şöyle ifade eder.

*“Zamanı ilk duyuşum bu. duruyorum. Hiçbir şey yıkamaz beni o halde. Bu duyduğum zaman, benim olamaz. Özenistir her şey. Ben zaten onun dışındayım demek. Benim olmayan, bana dokunamaz. Zamana bakmam da boş. O kadar kolaymış meğer. Farenin gelişlerini saymadım. Bundan sonra da saymam. Gece veya gündüz, sayısız...ve ben...Tek ve durgun. Durgun, dışımdan akan o. Ağlar, aynalar, dilimler, renkler gene karşıda. Adamlar gene önümde. Işık sönecek gece, yakında veya çok sonra. Ben de artık yalnız ışıkla yaşayacağım. Karanlıklar, sayısız ve boş...Gittiler. Karanlık. Fakat hala duramıyorum. Ölmedim daha. Işığı beklediğimi biliyorum.”<sup>136</sup>*

<sup>135</sup> Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 9. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 98

<sup>136</sup> Bilge Karasu, *Susanlar*, 1. Baskı, Metis yayınları, İstanbul 2009, s.21

Bilge Karasu'nun aslında biyografik özellikler gösteren ancak türler konusundaki karmaşa yüzünden öykü olarak anılan *Narla İncire Gazel* kitabında boşluk, anlamsızlık ana tema olmamakla birlikte kısa bir şekilde de olsa geçmektedir. Kitap *Hayvanlar Kitapçığı, Üç Tanımlık Arasöz, İnsanlar Kitabı, Çıkış, Ön Rapor İçin Birkaç Not* şeklinde bölümleri içerir. Bu kitap Karasu'nun hayata dair düşündüklerini anlatır. Bazen ölüm, bazen, yalnızlık, bazen de anlamsızlık üzerine ifadelerde bulunur. Yaşamın bir anlamının kalmadığını düşündüğü yaşlılık dönemine değinir. Artık yaşamının kişinin hâkimiyetinde olmadığını karar verir. Karasu için anlamsız ve boş bir dönemdir bu.

*“Sonun, başın, ortanın birbirine karıştığını, anlamını yitirdiğini, tersinmez zamanın boyunduruğundan kurtulduğunuzu duyduğumuz bir gün gelir.”<sup>137</sup>*

Edebiyatımızda kurgu\biçim özellikleri açısından yenilikleri getiren Oğuz Atay'dır. Bu bakımdan Atay, çağdaş yeniliklerin öncüsü olarak kabul edilir. Postmodernizmin getirdiği özellikleri özellikle romanlarında belirgin bir şekilde kullanır. 1972 yılında *Tutunamayanlar* romanını yayınladığı sıralarda modern eserler gelişimini devam ettirdiği için anlaşılammıştır. Hatta Atay, *Günlük*'ünde yaşarken unutulduğundan bahseder. Postmodernizmin özelliklerini başarıyla kullanan Atay son yıllarda büyük bir okuyucu kitlesi bulur. Edebiyatımıza dâhil etmeye çalıştığı postmoderne ait özellikler daha net bir biçimde anlaşılmaya başlar. 1975 yılında yayımladığı *Korkuyu Beklerken* adlı tek hikâye kitabıyla da romanlarında anlattığı konuları hikâye dünyasına uygular. Oğuz Atay üzerine derinlemesine inceleme yapan Yıldız Ecevit, *Korkuyu Beklerken* kitabındaki ilk öykü 'kafkaesk' özellikler taşıdığını belirtir. Buradaki kafkaesk kelimesinin korku, güvensizlik, yabancılaşma, umarsızlık, umutsuzluk, yalnızlık, anlamsızlık, iletişimsizlik, dehşet, suç, ceza, yargı gibi anlamların bileşkesi olduğunu ifade eder. Bu öyküler Franz Kafka'nın kurmaca dünyasından beslenmektedir. Atay'ın ilk öykülerini de Ecevit'in tespitlerine dayanarak Kafka'nın etkisi altında oluşturduğunu görürüz. Atay kendisiyle yapılan bir söyleşide sevdiği yazarların başında Kafka ile Dostoyevski'nin adını anmaktadır. Ayrıca bu öyküler 20. yy maddeler dünyasında bireyin yok oluşunun edebiyat düzlemindeki yansımalarıdır.

<sup>137</sup> Bilge Karasu, *Narla İncire Gazel*, 4. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2005, s.9

Tek öykü kitabı *Korkuyu Beklerken*'de böyle sıkıntılı, yalnız, sorunlu kişilere yer vermiştir. Atay'ın *Korkuyu Beklerken* kitabına önsöz yazmış olan Oğuz Demiralp özellikle Oğuz Atay'ın yapıtı deyince, romanlarından, öykülerinden, oyunlarından önce kişilerinin gözünün önünde canlandığını belirtir. Demiralp bu kişileri şöyle tanımlar:

*“Negatif kişiler topluluğu: kendi sorunlarını çözememiş ve topluma kendini kabul ettirememiş aydınlar, toplumun acımasızca dışladığı lümpenler, çaresizlik içinde intihara, cinayete sürüklenenler, delirmenin sınırında dolaşanlar. Alışılanın tersine marjinal insanlardır bunlar, olumsuz kahramanlardır. Elbette bu kişiler kahramanı oldukları anlatılarda birer öge. Ama öylesine ön plandalar ki her roman bir kişinin romanı, her öykü bir kişinin öyküsü. Oğuz Atay durum ya da olaydan çok ruhsal serüvenlerinin anlatıcısı. Yine alışılanın terine.”*<sup>138</sup>

Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* kitabında toplam sekiz öykü vardır. Anlamsızlık, boşluk, belirsiz başlığı altında da *Beyaz Mantolu Adam*, *Korkuyu Beklerken*, *Babama Mektup* ve *Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya* öykülerine yer verdik. “Bu öykülerden ilki *Beyaz Mantolu Adam* 1972 yılında Yeni Dergide yayımlanmıştır. Bu öykünün -Atay'ın yakın çevresinin anlattıklarına göre- esin kaynağı, Çiçek Pasajı'nda kemer satan bir adamdır. Saçı sakalı birbirine karışmış yarı meczup garip bir adamdır bu. Pasaja her gelişlerinde, meyhanelerin kalabalık ve gürültülü dünyasının ortasında koluna astığı kemerlerle hiçbir canlılık belirtisi göstermeksizin bir portmanto askılığı gibi öyle dikilip duran bu adam Atay'ın ilgisini çeker.”<sup>139</sup> Anlamsızlık bu kahramanı niteleyecek en güzel kavramdır. Adı olmayan bu kahraman öykü boyunca beyaz bir kadın mantosuyla dolaşır. İnsanlar ona dilencilik, hamallık, gömlek satıcılığı, vitrin mankenliği yaptırır. “...mantoyu satın almak ve öykünün sonunda ölüme gitmek dışında yaptığı her şey onun istenci dışında gelişir...”<sup>140</sup> Ve öykünün sonunda meraklı bakışların önünde denize doğru ilerler.

<sup>138</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 7

<sup>139</sup> Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca dünyası*, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s.478

<sup>140</sup> *Age.*, s.479

*“Beyaz mantosuyla topuklarının çevresinde döndü; ilk defa gülümsedi çevresine bakınarak. Sonra, sanki bir daha hiç gülmeyecekmış gibi mahzunlaştı birden.”<sup>141</sup>*

Oğuz Atay’ın kitabına ismini veren üçüncüsü öyküsü *Korkuyu Beklerken* öyküsünde de belirttiğimiz temlere uygun örneklere rastlarız. Öyküde yaşadıklarını birinci tekil kişi ağzından anlatan kahramanın adı yoktur. Bu kahramanın yaşadığı olayların mekânı ve zamanı da belirtilmemiştir. Önceki bölümlerde postmodern öyküye örnek olarak verdiğimiz ve detaylı olarak incelediğimiz bu öykü anlamsızlık, boşluk, belirsizlik temalarının en üst seviyede olduğu Atay öyküsüdür. Özellikle öykü kişinin evine ulaştığında kimden geldiğini bilmediği bir zarfla karşılaştığı an ve bu zarfın hayatına katılmasıyla yaşadığı günler kahraman için sıkıntılı ve anlamsız günleri doğurur. Korku içinde evine kapandığı bu günlerde hayatın anlamına, yaşadıklarına ve kendi davranış şekillerine dair eleştirilerde bulunur. Her şeyi anlamsız ve boş görmeye başlar. İçinde bir şeyler yapma arzusu bulsa da hiçbir işi sonuna kadar götüremez. Sık sık cesaretsizliğinden yakınır. Evinin yanında başlayan ve kısa süre içerisinde yarım bırakılarak kaderine terk edilen inşaatla birlikte evini de kaybeden öykü kişisi kendini tam anlamıyla umutsuz ve çaresiz olarak görür. Yaşantısı daha da anlamsız hâle gelmeye başlar ve içinde tüm düzenlere karşı bir isyan hali harekete geçer.

*“Devam ettim içmeye, kendimi mahvetmeye. Dumanlı gözlerle, eriyip gidişimi seyrettim. Bütün düzenleri yıkacaktım, onlara gösterecektim. Artık ne kapıları kilitleyecek, ne de anahtarları vazonun içine atacaktım; ayakkabılarımı giymeden paltomu giyecektim, serserinin biri olacaktım. Kimseye yaranamadığıma göre, ilkelerimden vazgeçecektim; kahvaltudan sonra bulaşıkları yıkamayacaktım.”<sup>142</sup>*

Öykü kişisi düşünceleri konusunda da büyük bir belirsizlik yaşar. Bazen yaptığı hareketlere bir anlam veremez, bazen de ‘...düşündüm demek ki...’ gibi kendinden emin olamadığı ifadeler kullanır. Her yandan tehditlerle dolu hayatı düşüncelerine de bulanıklık getirmiştir. Mektubu bulduğu ve onu eline alıp ilk açtığı sırada kullandığı ifadeler öykü kişinin zihin içi belirsizliğini çok güzel bir şekilde anlatmaktadır.

<sup>141</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s.15

<sup>142</sup> Age., s.80

*“Açtım. Bu işi önemsemeden yaptığıma göre, o sırada başka şeyler düşündüm bir an için, demek ki. İkiye katlanmış bir kağıt çıkardım zarfın içinden. Hemen okumadım. Beni bu kadar heyecanlandırmış olan bir şeyi, koridorda, ayak üstünde harcamaya gönlüm razı olmadı.”<sup>143</sup>*

Yaşadığı bu belirsizlikler üzerine kendini savunacak gücü bulamayan kahraman eve doktor çağırır. Fakat bu çözümün de bir faydasını göremez. Dehşet\kaygı anında kapıldığı bir heyecanla evini yakmaya karar verir. Bunun için mutfaktan topladığı gazeteleri salonun ortasına sererek üzerlerine gaz yağı dökmeye başlar. Bir yandan da gözü gazetede ki haberlere takılır. Gazetede Ubor-Metenga adlı bir çetenin yakalandığından bahsedilmektedir. Haberi okuyunca birden irkilir. Kendisine korku salan bu kişiler yakalanmıştır. Evi yakmaktan vazgeçer. Hayatındaki ölüm tehdidi ortadan kalktığı için kendini sokağa atar ve saatlerce yürür. Ancak dışarıdaki dünyayı bıraktığı gibi bulamaz. Kendini iyice boşlukta hisseder.

*“İşte gene, nereye gideceğimi bilmez bir durumda sokaklarda sürtüyorum. Evde korkuyla beklerken ya da korkuyu beklerken geçen zamanın ne de olsa bir önemi vardı, bir geleceği vardı. Üstelik bu arada, tehdit mektubunu almadan önceki zamanlarım da değer kazanmıştı.”<sup>144</sup>*

Boşluk ve çaresizlik düşünceleri içerisindeki öykü kişisi akrabalarını\tanıdıklarını ziyaret etmeye karar verir. Ancak onların kısırlaşmış olan hayatlarını gördükçe kendi evini özler. Atay, ironik bir dille anlattığı insan ilişkilerini, diğer eserlerinde olduğu gibi, bu öyküsünde de ‘miş gibi yapmak’ olarak ele alır. Evinden fazla ayrı kalamayıp dönmeye karar verdiğinde evinin yıkılma anıyla karşılaştığında en derinden hissettiği duygu boşluktur. Değerli eşyalarını alsaydınız diyen polise, ‘hiçbir şeyin değeri yok artık’ diye cevap vererek bu duyguyu aktarır. Hayatında yapacak bir şeyi kalmadığı için evlenmeye karar veren kahramanın bu kısımda da en çok hissettiği duygulardan biridir anlamsızlık. Görücü usûlüyle tanışıp evleneceği kız ile arasında bir şeylerin eksikliğini hisseder. Bu eksikliği şu şekilde ifade eder:

<sup>143</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s.39

<sup>144</sup> *Age.*, s. 92

*“Evet onlar başkaydı. Belki onlar düzgün bir yaşantının tabii bir sonucu olarak birbirlerini bulmuşlardı; belki sevgi diye bir şey vardı ortada. Birbirlerine bakışlarından, ayrılışlarından bunu seziyordum. Öfkeleniyordum.”<sup>145</sup>*

Bu öykü Atay öyküleri içerisinde sayfa sayısı bakımından en uzun olan öyküdür. Aynı zamanda anlatılan konu yoğunluğu bakımından da en dikkat çekenidir. Postmodern dönem öykücülüğümüzü tam anlamıyla yansıtan bu metinlerde temaların girişik olduğunu ispatlayan önemli bir örnektir. Aslında bu öykü korku temine ait örnekleri içerisinde barındırmasına rağmen korkunun vermiş olduğu bunalımı ve sıkıntıyı da beraberinde getirmektedir. Her geçen günü tehdit altında olan öykü kişinin hayata, insanlara ve kendine karşı daha belirsiz duygular taşıdığını gözlemleriz.

Boşluk, belirsiz temalarının geçtiği bir diğer Atay öyküsü de ‘*Bir Mektup*’ tur. “Adından da anlaşılacağı üzere Atay’ın öykülerinde kullanılmaktan hoşlandığı ‘mektup’ biçiminde kaleme alınmıştır. Bir ‘hiç’ üzerine yazılmış öyküdür bu; ne dişe dokunur bir konusu vardır, ne de önceki kafkaesk öykülerinde olduğu gibi güçlü\etkileyici\sarsıcı bir odak imge resimlenmiştir burada.”<sup>146</sup> Bu öyküde Çehov’u yansıtan özellikler belirgindir. Özellikle Atay’ın ikinci devre öyküleri Çehov’un sıradan yaşam kesitlerini andıran öyküleri barındırır. “Muhterem Efendim” dediği kişiye yazdığı bu mektupta küçük bir adamın iç dünyasında kayboluşunu görürüz. Bu ‘Muhterem Bey’ ise öykü kişisini acıyıp işe alan patronudur. İçindeki sıkıntıları şu cümlelerden net bir şekilde anlamaktayız.

*“Eve dönmek istemiyordum. İşten çıkınca sokaklarda dolaştım durdum. Lokantaya gitmek bile içimden gelmiyordu. Hava karamıştı. Bir sokağın ortasında durdum. Artık bu sokağı bitirmek isteği de kalmamıştı bende. Yeni bir sokak, yeni bir karanlık başlayacaktı. Kaldırımın üstünde öylece duruyordum.”<sup>147</sup>*

“*Korkuyu Beklerken*” kitabının 1975 yılında yapılan ilk baskısındaki yedinci metin “*Babama Mektup*” ise otobiyografik kökenlidir, bir anı metindir; kurmaca

<sup>145</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 96

<sup>146</sup> Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay’ın Biyografik Ve Kurmaca Dünyası*, 4. Baskı, İletişim yayınları, İstanbul 2009, s.490

<sup>147</sup> Oğuz Atay, *Age.*, s. 111

özellik göstermez.<sup>148</sup> Günlüğünde ‘babama mektup için’ diye metnin ön hazırlığını yapar. “Atay’ın yaşamı boyunca anlaşılamadığı babasıyla hesaplaşmasını içeren bu metin, aynı zamanda onun babasıyla uzlaşmaya varışını da anlatır. Babası Cemil Atay’ın, Cumhuriyet ilk kuşağı aydınına özgü temiz\bozulmamış\dürüst\ülkücü boyutu ve kırsal kökeninden kaynaklanan içtenlikli\doğal yapısını saygı ve sevgi ile anıyordu Atay.<sup>149</sup> Ancak babasına eleştiriler yöneltmeden de edemez. Onu daha iyi yetiştirebilseydi bugünkünden farklı olacağı düşüncelerini taşır. Babasının hiçbir savaşa katılmadığını, hiçbir kahramanlık gösteremediğini ifade eder. Manevi ödüllerden yoksun olduğu gibi maddi ödüllerden de yoksun olan babasına kızmaktadır. Kusurlarının farkına varamamış bir Cemil Atay portresi çizmekle beraber, meziyetlerinin de farkında olmayan bir Cemil Atay’dan bahseder. Atay’ın en çok yakındığı konulardan biri de içindeki boşluklardır. Kendini pek çok kez çaresiz hisseder. Bu yüzden pek çok şeyin anlamının kaybolduğunu düşünür.

*“Sana bazı şeyleri anlatamadım. Bir iki yıl daha yaşasaydın ya da dünyaya dönseydin-kısa bir süre için- her şey başka türlü olurdu sanki. Çaresizlik yüzünden birçok şeyin anlamı kayboluyor. Sen olmadıktan sonra sana yazılan mektup ne işe yarar?”<sup>150</sup>*

Oğuz Atay’ın son öyküsü ‘Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya’, “Korkuyu Beklerken” kitabında yer almaz.<sup>151</sup> Öykünün başlangıç ve bitiş tarihleri, Atay’ın metni yazmaya Türkiye’de başladığını ve tümör tedavisi nedeniyle gitmiş olduğu Londra’da bitirdiğini gösteriyor. 1977 yılı Ekim ayında Türkiye’ye döndükten sonra ise öyküyü, ölümünden kısa bir süre önce Türk Dili Kurumu’nun ‘Türk Dili’ dergisine gönderir. Öykü, Atay’ın aynı yılın aralık ayında yaşamını yitirmesinden hemen sonra derginin 1978\Ocak sayısında çıkar. Ancak dergi, Atay’ın metnindeki dili arılaştırıp, kimi yerde de düzelterek yayımlar; metnin özgün başlığı “Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya”, “Demiryolu Öykücüler-Bir Düş” olur. Dergi, Türkçe kökenli olmayan sözcükleri büyük bir titizlikle Öztürkçe karşılıkları değiştirir.<sup>152</sup>

<sup>148</sup> Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay’ın Biyografik Ve Kurmaca Dünyası*, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s.495

<sup>149</sup> *Age.*, s.496

<sup>150</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, İletişim Yayınları, 29. Baskı, İstanbul 2010, s.171

<sup>151</sup> Yıldız Ecevit, *Age.*, s.496

<sup>152</sup> *Age.*,s.496



Öykünün *Korkuyu Beklerken*'de yerini alması ise, kitabın 1987 yılında İletişim Yayınları'na gerçekleştirilen ikinci baskısında gerçekleşir.<sup>153</sup>

Ülkenin büyük şehirlerinden uzak bir kasabasında hikâye yazan üç öykücüden bahsedilir. Taze olarak hikâye yazılan tek istasyondur burası. Bu istasyonda öykü satanlar genç Yahudi, genç kadın ve öykünün anlatıcısı konumundaki şahıstır. Öykü satıcıları para sıkıntısı içinde istedikleri gibi yazamamaktadır. Sucuk ekmek satıcıları bile onlardan daha fazla kazanıyordur. İnsanlar taze hikâyenin tadını anlamamaktadır. Üstelik istasyon memuru da satışlardan memnun değildir ve onları küçümsemeye başlar. Kahraman-anlatıcı yaratıcılığında kuşkuya düşer ve okurdan beklediği ilgiyi göremez. Ayrıca hikâye satıcısı genç kadına da âşık olmuştur. Artık kahraman için geçen günlerin birbirinden farkı kalmaz. Dertler bu kadarla bitmez. Genç Yahudi hastalanır ve kısa bir süre sonra ölür, genç kadın da bu çıkmaz durumlara daha fazla dayanamaz ve çekip gider. İstasyon şefi ortalarda görünmez. Artık trenler bile bu istasyona uğramamaya başlar. Umutsuzluk içinde dibe vurur ve Atay '*Ben buradayım sevgili okuyucuyum, sen neredesin acaba?*' diyerek öyküye son verir.

Para sıkıntısı, birbirine benzeyen günler, aşk duyguları öykü kişisini günden güne umutsuzluğa sürükler. "*Ülkenin bu ıssız köşesinde birkaç kişiden ibaret küçük topluluğumuzda huzur içinde yaşamayı beceremiyorduk. İçimin yorulduğunu hissediyordum.*"<sup>154</sup> gibi cümleler kurarak içindeki bu boşlukları anlatır. Ayrıca bu bunalımlı durumun zihninde boşluklar oluşturduğu yargısına varır.

"...Neyse biraz aklım karıştı. Fakat şöyle olmuştu: Yani genç kadın bir süre önce gitmişti. Evet kulübesi boştu. Benim uzun hikayelerimden birini yeni bitirdiğim Bir gün –yani bir süre sonra- bir yolcu daha önce –bir süre önce- kendisine satmış olduğum hikaye hakkında ağır eleştirilerde bulundu. Sayfa numaraları da karıştı. Ben de ona bir haftadır aç olduğumu söyledim. Hayır söylemedim. Bunu başka bir yolcuya her şeyi bilerek yaptığımı anlatmaya çalıştım. Birçok şeyi unuttuyordum."<sup>155</sup>

<sup>153</sup> Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay'ın Biyografik Ve Kurmaca Dünyası*, 4. Baskı, İletişim yayınları, İstanbul 2009, s.497

<sup>154</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s.192

<sup>155</sup> *Age.*, s.195

Nazlı Eray'ın öykülerine baktığımızda ise en dikkate değer yönlerinden biri her gün karşılaştığımız sıradan insanların tekdüze yaşantılarına yer vermesidir. Ancak Eray büyük bir ustalıkla şahıslarını bu sıradan dünyaların içinden çıkarır ve onlara ancak rüyalarında mümkün olacak anlar yaşatır. Bu anlamda Eray'ın öyküleri son yıllarda edebiyatımızda hızla gelişmeye başlayan 'fantastik' alanı içinde değerlendirilmektedir. Ancak Eray'ın metinlerinde postmodern dönemin getirdiği yenilikleri de görmekteyiz. Temasal olarak belirttiğimiz başlıklara yer verilmekle birlikte, bu konular postmodernizmin önemli özelliklerinden üstkurmaca ve oyunsu bir anlatım vurgulanarak ifade edilir.

Eray'ın öykülerinde düşröya gibi fantastik alanın sınırlarına giren özellikleri hemen fark ederiz. Öykülerinde mekân Eray'ın yaşadığı, büyüdüğü şehir Ankara'dır. Öykülerini -ki buna romanlarını da dâhil edebiliriz- yazar-anlatıcı karşımıza çıkmaktadır. Olay örgüsü yazarın yaşantılarına ve anılarına dayanır. Sokaklarda, caddelerde gezmeye alışkın öykü kahramanları genellikle yitirdikleri geçmişlerini, aşklarını ve mutluluğu aramaktadır. Ruhsal bunalımlar yaşayan bu kişiler hayali dünyalar yaratarak mutlu olmaya çalışırlar. Bu bakımdan Eray'ın öykülerinde diğer öykücülerde işlenenin aksine umutsuzluğa fırsat verilmez. Eray umutsuz bir ruh hali içine giren şahısları hareketlendirir, onları içinde hâkimiyet kuracakları başka dünyalara doğru bir yolculuğa çıkartır. Bir anlamda okuyucuya eğlenceli, oyunsu metin okuma fırsatını verir. Rüyadüş atmosferi içerisinde şahıslar mutsuzluklarını ikinci plana atarlar ve geçici de olsa imkânsızlıkları mümkün kılarlar.

Nazlı Eray'ın 1976 yılında yayımladığı ilk kitabı *Ah Bayım Ah* kitabında küçük insanların, evde kalmış kızların iç sıkıntıları anlatılır. Bu anlamda öne çıkan öyküsü *Bayım*'dir. Bu öyküde yeni tanıştığı ve sevdiği adamla baş başa bir çay bahçesinde sohbet eden bir ev kızının öyküsü anlatılır. Ancak öyküde dikkat çeken kısım bütün konuşmaların bu evde kalmış kız tarafından anlatılmasıdır. Bir çay bahçesinde konuştuğu adam ona bir takım sorular sormakta ve kahraman da bu sorulara cevap vererek duygu dünyasını anlatmaktadır. Adamın sormuş olduğu soruları da biz bu kadının anlatımından öğreniriz. Gerçekte böyle bir adamın var olup olmadığından da şüpheye düşeriz biraz. Adamın sorularına göre öykünün kahramanı kadının nerede ve kiminle yaşadığını, roman okuyup okumadığını, daha önce

sevgilisinin olup olmadığını öğreniriz. Bu şekilde evliliğe bakışını, mutluluk ve mutsuzluk anlayışına şahit oluruz. Bayım diye seslendiği kişiyle peş peşe sigaralar içerler, kahramanın anlattığına göre de uzunca bir sohbet ederler. Ancak öykünün sonunda bu mutlu tablo bozulur. Karşısında yine o ‘bayım’ dediği kişi varmış gibi mutsuzluğunu anlatır. Günlerdir yemek yemediğinden, içinde yanan bir ateşten bahseder. Artık otursa, kalksa, gezse bile içindeki sızıyı dindirememektedir. Uzun zamandan beri sevdiği bu adam tarafından neden aranmadığını sorgular. Beraber oturdukları o çay bahçesinde her gün beklediğini anlatır. Ama gelen kimsenin olmamasından yakınır. ‘*Mutsuzum ben de işte. Mutsuzluk dediğin budur, değil mi bayım?*<sup>156</sup>’ diyerek sözlerini sonlandırır. Öyküde boşluğun ve sıkıntının en üst seviyede olduğu satırlar ise şunlardır:

“*Ah bayım, ah. Yemek yemez oldum günlerdir. Hep aklımda sen varsın. Sanki bir ateş yanıyor içimde. Gece gözüme uyku girmiyor bayım. Mum gibi eriyorum.*”<sup>157</sup>

Nazlı Eray’ın *Ah Bayım Ah* kitabında bulunan ve işlediğimiz teme uygun özellikler gösteren bir başka öyküsü de *İçdünya*’dır. Bu öykü yazar-anlatıcının bakış açısından insanoğlunun serüvenini anlatır. Anlatıcıya göre insanoğlu taşa bakar, suya bakar, toprağa bakar ve kendine kulübe yaptırır. Devamında fabrikalar, demiryolları, rıhtımlar yapar. Bahçesi büyür, parası olur, evi büyür, evini hırsızlardan korumak için kilit yaptırır. Esmer bir kadına âşık olur, ondan çocukları olur. Karısı, çocukları kaliteli giyinirler, güzel yerlere giderler, lüks yaşarlar. Ancak insanoğlu, bir gün gencecik bir kız görür ve ona âşık olur. Artık evdeki karısı ona midesine oturmuş bir yemek gibi gelir. Bir gün kız ‘beni al, buradan götür’ der. Evine döndüğünde insanoğlu çok düşünür. Genç kız onu bir gemide bekleyeceğini söyler. İnsanoğlu günlerce bu durumu düşünür. Ve bir gün karısının yanından kalkar ve sürünerek bahçeye çıkar. Geminin kalkmasına çok az kalmıştır, ancak öylesine iyi bir kilit yaptırmıştır ki çok uğraştığı halde çıkamaz. Çaresizlik içinde karısının yanına geri döner. Aslında bu öyküde anlatılan kilitli kapı insanın kendi hayatına kurmuş olduğu aşılmaz duvarları anlatan bir imgedir. Bir anlamda her geçen gün kendi içine

<sup>156</sup> Nazlı Eray, *Ah Bayım Ah*, 1. Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara 1976, s. 29

<sup>157</sup> *Age.*, s. 30

hapsolan insanoğlunun serüveni anlatılır. Her kat edilen mesafede artan sıkıntıların insanoğlunun kendini aşamamasından kaynaklandığı vurgulanır.

*“Gece karın uyurken yavaşça kalktın yatağından. Sürünerek evinden çıktın. Bahçeyi geçtin. Az vardı geminin kalkmasına. Beyaz elbiseli kız, etekleri akşam rüzgârında uçuşarak bekliyordu seni rıhtımda. Bahçe kapısına geldin. Göğüs boşluğundaki içdünyanın ağırlığından boğulacak gibi oluyordun. Kan ter içinde kalmıştın. Öyle iyi bir kilit yaptırmıştın ki kapına çok uğraştığın halde açamadın.”<sup>158</sup>*

Eray’ın ele aldığımız bir diğer öykü kitabı Eski Gece Parçaları’nda ise öyküler iki kısma ayrılır. ‘Önsöz Gibi Öyküler’ ve ‘Birtakım Kentler ve Duygularla İlgili Öyküler’ başlıları altında verilen bölümlerden birincisi dört, ikincisi on altı öyküden oluşur. İkinci bölümdeki öykülerde Eray’ın New York’ta başlayıp, Rio de Jenorio, Brezilya, Karayip Adalarındaki eski İngiliz sömürgesi St. Lucia’ya kadar uzanan anılarını içerir. Eray’ın öykülerinde sıkıntılı, boşlukta kalmış kişilerin dünyasına yer verilmediğini ifade etmiştik. Kahramanlarının içindeki bunalımı fark eden Eray bu sıkıntılı anları hemen düşsel bir atmosferle geçiştirir. Bu kitaptaki *Platin Burunlu* adam öyküsünde de aynı durum mevcuttur. Tatili geçirmek için geldiği kıyı kasabasında bir an, içinde sıkıntılar hisseden öykü kişisini Eray hemen farklı dünyalara yönlendirir. Otel odasında sıkıntılı bir şekilde geçirdiği dakikalardan tüm sevdikleriyle geçirdiği eğlenceli dakikalara kapı açar. Geçmiş sevgilisi Fuat Bey, onun yanında uzatmalı bayan arkadaşı Arzu Hanım, öykü kişisinin hayranı olan Kürşat Bey, çocukluk aşkı Kalamışlı Taha, ablası Aysel Hanım, mahallenin yıllanmış postacısı Bekir Efendi, ilkokul beşinci sınıf Türkçe hocası Yaşar Hanım, yanında bin dokuz yüz altmışlı yıllarda çalıştığı devlet dairesindeki sicil şefi Süleyman Bey öykü kişisinin sıkıntılarını gidermek için bir yemek atmosferinde bir araya gelirler. Bu anlamda Eray’ın öykülerinde belirlediğimiz temaların farklı bir boyutta işlendiğini görürüz. Kitapta daha çok anılara ve olağüstü\düşsel atmosfere dayanan olayların sergilendiğini görürüz.

Eray’ın öykülerinde bu olağanüstü\düşsel dünyalara geçmeden önceki dilimde sıkıntılı ve çaresiz durumlar anlatılır. Ve bu sıkıntılı çaresiz durumlar yazarı

<sup>158</sup> Nazlı Eray, *Ah Bayım Ah*, 1. Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara 1976, s.21

düşsel dünyalar yaratmaya iter. Eray'ın öykülerini de bu açıdan anlamsızlık, boşluk başlığına dâhil etmek uygundur. Nazlı Eray'ın 1988 yılında Haldun Taner öykü ödülünü alan *Yoldan Geçen Öyküler* kitabındaki *İzmir* öyküsünde güneşli bir nisan gününde Ankara sokaklarında dolaşırken, sıkıntılı ve yalnız bir öykü kişisi anlatılır. Oradan oraya dolaşır, Kızılay'daki gökdelenlerin tepesine sıçrar. Yirmi yedi kat aşağıdaki kalabalığa bakar. Oradan bir taksinin üstüne atlar. Kaldırımlara sıçrar. Bir dönerciye gider ve garsona İzmir yemek istediğini söyler. Garson kısa bir süre sonra tepside ıslık ıslık bir İzmir getirir. Ve kendini İzmir sokaklarının içine atan kahraman eski günlerine ve sevdiği kişiye kavuşur. Aslında düşsel öğelerin ağır bastığı bu öyküde sıkıntılı ve belirsiz durumlar anlatılır. Ankara'da olmak istemeyişini şöyle ifade eder.

*“Canım sıkıldı. Kendime geldim. Saçlarımı silkeledim. Yürüyerek Kanunlar sokağına girdim. İçim sıkılıyor...İçim sıkılıyor...Ben bugün bu kentte olmak istemiyorum aslında.”*<sup>159</sup>

*“Bu sabah yıllardır sığıdığım bu kente sığamıyorum”*<sup>160</sup>.

Eray'ın yine *Yoldan Geçen Öyküler* kitabındaki *İçerideki* öyküsünde fantastik unsurlar yoğunluktadır. Kentin sokaklarında avare bir şekilde dolaşan bir kişi anlatılır. Ankara sokaklarında evleri, otelleri, öğrenci evlerini inceler. Böyle bir gezintiden sonra evine döner ve binada bir hırsızın dolaştığına dair bir yazı görür. İşte öykünün düşsel atmosferi bu yazıdan sonra başlar. Hırsızla tanışması, hırsız evine davet etmesi, karşılıklı sohbet etmeleri tamamen gerçek dışı bir düzeyde anlatılır. Ancak kahramanın geçirmiş olduğu sıkıntılı gün onu renkli, eğlenceli dakikalar oluşturmağa itmiştir. İlk kısımlardaki sıkıntılı durumlarını şöyle ifade eder.

*“Gündüzleri avareyim şu sıralarda. Kışın usul usul bastırıldığı; havanın erken karardığı; Ankara'daki yoğun hava kirliliğinin insanın gözlerini yakıp içine boğuntu verdiği şu günlerde sokaklarda dolaşıyorum.”*<sup>161</sup>

<sup>159</sup> Nazlı Eray, *Yoldan Geçen Öyküler*, 3. Basım, Can Yayınları, İstanbul 1993, s.8

<sup>160</sup> *Age.*, s.8

<sup>161</sup> *Age.*, s.61

*Ah Bayım Ah* kitabındaki *Bayım* öyküsünde anlatılan olaya benzer bir diğer öyküde Eray'ın *Kız Öpme Kuyruğu* kitabındaki *İki Kadın* öyküsüdür. Olaylar önceki öyküde olduğu gibi öykünün merkezindeki kadın tarafından anlatılır. Bir restorandaki yemek masasında öykünün ana kahramanı konumundaki kadın sevdiği adamla ilgili yaşadıklarını yanındaki –yine ismi belirtilmeyen- bir başka kadına anlatmaktadır. Bu ikinci kadın, öykünün anlatımını ve olay örgüsünü yönlendirmek için kurulmuştur. Öykünün merkezindeki kadın (biz onu birinci kadın olarak tanımladık.) arka plandaki kadına ‘yeni enişten’ dediği kişiyi en iyi özellikleriyle anlatmaktadır. Bu ‘yeni enişte’nin kentin en iyi terzilerinden giyindiğini, varlıklı bir adam olduğunu, bir dediğini iki etmediğini anlatır. Bu enişte beyin süründüğü kokulardan, yüzüğünün güzelliğinden bahseder. Sık sık kendisine ne kadar nazik davrandığından, onunla ne kadar ilgilendiğinden bahseder ikinci kadına. Bu kısımlarda birinci kadının ruh halindeki üstünlüğü hissederiz. Ancak öykünün sonunda bütün anlatılanlar yerle bir olur. Birinci kadını bir anda ateş basar. Rengi yeşile dönmeye ve midesi bulanmaya başlar. Göğüs sıkışmaları ve yürek çarpıntıları arasında ikinci kadınla birlikte ‘ayak yoluna’ giderler. Artık birinci kadın gerçeği daha fazla saklayamaz ve ikinci kadına ne kadar mutsuz olduğunu ifade etmeye mecbur olur. Ve bu durumu şöyle ifade eder:

*“Fena oldum, fena. Çok içtim birden neşeleneyim diye. Ondan böyle oldum. Yüreğim sıkışınca ölecek gibi oldum. Göz boyam da akmış. Yüzüm kireç gibi. Ağzım kırmızı bir leke gibi duruyor yüzümden. Adi kadına benzemişim de, garson ondan baktı. Tut çantamı da su çarpayım yüzüme. Adam da merak etmiştir. Belki de kapının dışına gelmiştir de bekliyordur.*

*Çoraplarım da düşmüş.*

*Ben öyle mutsuzum ki kız. Bak söyledim işte sana. Ağzım çarpıldı, ağlıyorum.*

*Sen de şaşırdın, kız, kız.*

*Niye şaşırdın? Bilmiyor muydun? Kızdırma insanı.*

*Haydi yürü.*

*Kalantor içeride bekliyor.*

*Haydi yürü.*"<sup>162</sup>

Görüldüğü gibi Nazlı Eray ilk kitabının yayımlandığı andan beri, farklı bir çizginin yazarı olarak kabul edilir. Belirli kalıpların dışındaki söylemlere kapılarını kapatan, edebiyat dünyamıza hayal gücünün akışkan dünyasını eklemiştir. Böylece öykülerde içinde bulunulan sıkıntılar bir anda yok edilmekte, okuyucular daha olumlu, renkli olaylarla karşılaşmaktadır. Bu bakımdan Eray'ın öyküleri fantastik alana örnek teşkil edecek öyküleri barındırmaktadır.

İlk öyküsü 1982'de yayınlanan Cemal Şakar'ın öykülerine baktığımızda farklı, özgün bir sesle karşılaşırız. Aslında Cemal Şakar'ın öyküleri temasal açıdan geleneksel çizgide ilerlerken, biçimsel anlamda postmodern öykünün imkânlarını kullanır. Şakar özellikle 'yol, yolculuk' temalarını öykülerinin ana dayanağı yapar. Öykülerini genel olarak değerlendirdiğimizde yaşadığı yerlerde sıkışıp kalmış sıkıntıları olan ve gitme düşüncesine sahip kişiler anlatılır. Sıkıntı, kaçma isteği, hayata anlam yükleyememe öykülerin ana temaları olarak karşımıza çıkar. Aslında Şakar'ın öykülerini iki döneme ayırarak inceleyebiliriz. *Gidenler Gidenler, Yol Düşleri, Esenlik Zamanları* öykülerinde daha çok kaçış ve özlem temaları etrafında duygusal temalar işlenir. *Hayalperdesi, Hikâyat, Sular Tutuştuğunda* öykülerinde ise daha çok düşünce ağırlıklı öykü dünyası dikkati çeker. Anlamsızlık, boşluk, belirsizlik başlığına uygun olarak verilebilecek örnek de *Yol Düşleri* kitabındaki öykülerdir. Bu kitapta on öykü bulunmaktadır. Ve boşluğun ve belirsizliğin en dikkati çeken öyküleri de *Ora Özlemleri ve Ölü Zamanlar*'dır. Bu kitapta terk edilme, hep geride kalan kişi olma yüzünden ortaya çıkan boşluklar dikkati çeker. *Ora Özlemleri* öyküsünde Cemal Şakar, *Babamın özlemleri, Annemin de özlemleri vardı, Özlemlerim* şeklinde küçük başlıklar oluşturur. *Babamın özlemleri* başlığında öykünün anlatıcısı konumundaki kişi küçükken babasının onu kucığına alıp özlemlerini anlattığı kısımları hatırlar. Babası içindeki boşlukları şöyle ifade eder:

*"Biliyor musun, yıllardır, buralardan gitmeyi düşündüm. Mutluluk, sevgi ve sevinçten başka hiçbir duygunun barınmadığı, etrafı güzelliklerle, inceliklerle çevrili aşkların yaşandığı o yerleri ve beni hayata yeniden bağlayacak bir aşkı düşledim. Sanki*

<sup>162</sup> Nazlı Eray, *Kız Öpme Kuyruğu*, Ciltli 1. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2007, s. 72

oralarda; yıldızlar şarkıya dönüşecek, şarkılar dillerden hiç düşmeyecek ve ben dudaklarımla yıldızlara ulaşacağım. Her şey birden değişecek, bu hayat sadece güzel anlarıyla kalacak, yeni bir hayat başlayacak; sevgi dolu, umut dolu.”<sup>163</sup>

Aynı öyküde ‘annemin de özlemleri vardı’ küçük başlığı altında basının gidişi üzerine annesinin haline değinir. “Annemin saraylardan kalma bir güzelliği vardı. Yüzündeki masumiyeti, bakışlarındaki duygusallığı, gülüşündeki soyluluğu hiç yitirmemişti. Tarihsel, bireysel bir boyutsuzluğu yaşıyordu. Ve kendisi gibi güzelliği de dayanaksız kalmıştı. Yüzündeki, çöküşün değil, dayanaksızlığın, yapayalnızlığın hüznüydü. Yaşamayı umduğu yüce aşkına ve sevgiyle dolu yarınlarına ilişkin tüm düşleri kırılıp dökülmüştü. Umutsuz ve zamansız yaşıyordu, yıkılışlarla dolu, uyku ve uyanıklık arası günboyu odasında oturur, akşamüzerleri bahçeye çıkardı.”<sup>164</sup> Bu öyküde öykü kişisi annesinin babası gittikten sonra yalnız ve umutsuz kalışı belirgin bir şekilde sergilenir. ‘Özlemlerim’ başlığı altında da bu sefer öykü kişisi kendi içindeki yalnızlıkları anlatır: ‘Yaşama karşı en ufak bir tepki gösteremiyordum. Canlılığım beni rahatsız ediyordu. Bir trafik kazasında hafıza kaybına uğramak ve upuzun bir unutulmuş, unutulmuş...Zamandan arınmış bir uzak köşe...Taş olmak ve gerçek huzuru bulmak. Başka ne eklenebilir ki yaşamdan! Birileri gelmeli, beni bir köşeye atmalı ve orada öylece kalmalıydım, hiçbir etki görmemeke, korkmak ve ümit etmek için neden bulamamak, yaşamdaki anlamını bir kenara atmak, canlılığıma ve yöremdeki dirime karşı kıyıma girişip bu saçmalığa bir son vermek, öylece kalmak.’<sup>165</sup>

Duygularını bu şekilde ifade eden anlatıcı onu çağıran kişilerin seslerine kulak vermez. Gittiği yerlerde de anlamsızlığın süreceğini düşünür. Ancak huzurun ve mutluluğun bir yerlerde var olması inancını da içten içe taşır. Aynı kitapta anlatıcı *Ölü Zamanlar* öyküsünde de içindeki boşluk ve anlamsızlık duygularına yer verir. Kahraman artık ne yeni ilişkilerin, ne de çelişkilerin ve acıların bir parçası olmak ister. Yaşadıklarının tümünü geride bırakmak ister, bir dalga, bir yaprak, bir güvercin gibi sadece doğanın bir parçası olmak ister. “Sevgilerimizi ve söylediklerimizi ucuz sohbetlerde, yazılarda tüketmemeliydik. Kendimiz için ölü zamanları başlatmalıydık. Şimdiye dek, mutluluğu ne ilişkilerimizde ne de okuduklarımızda aramalıydık. Bu arayışın boşuna olduğunu anlamamız için böylesine uzun bir zamanın geçmesi gerekmediğini, böylesine uzun

<sup>163</sup> Cemal Şakar, *Yol Düşleri*, Yedi Gece Kitapları, İstanbul 1996, s. 19

<sup>164</sup> *Age.*, s.20-21

<sup>165</sup> *Age.*, s. 23



*bir zaman geçtikten sonra anlamalıydık.*"<sup>166</sup> Bu kitaptaki *Bildik Düş Bozumları, Nostalji, Ören-84* öykülerinde kent hayatından kaçan içinde tanımlayamadığı duygular taşıyan kişilerin hayatlarına değinilir. Bu anlamda kitapta geçmişe dair özlem, kaçış duygularının yarattığı boşluklar ön plandadır. Aynı duygular içerisinde ilerleyen *Esenlik Zamanları* kitabında da yol ve yolculuk yine baskın temalardır. İç alemlerinde boşluklar, gel-gitler yaşayan kahramanlar anlatılır. İçlerindeki soruların cevaplarını ararlar. İnsanlar kentlerde, cami avlularında, koşuşturmalarında hayatın anlamını ararlar. *Eşik, Rüya, Eviçi* öyküleri bu temalar etrafında yoğunlaşır.

*Pencere* kitabında ise hasta, yatalak bir kişiden bahseder Şakar. Ancak bu kişi yol ve yolculuklara gidemeyecek olmanın ağırlığını taşır. Hayatı sık sık seyahatler yapan arkadaşının gönderdiği fotoğraflarla yaşamaya çalışır. Ancak bu fotoğraflar onu hayata bağlamaktadır. Bu fotoğraflar da olmasa yaşayamayacağını düşünür. Hayatla tek bağı arkadaşları ve onlardan aldığı haberlerdir. Zaman zaman eksilen aramalar da içindeki boşlukları daha da artırır. *'Her geçen gün eksilen telefonlaşmalar, eksilen aramalar ve arananlar... Onlarda bıraktığı, arkadaşlarının onda bıraktığı izlerin biraz daha silikleşmesi... Yaşadığı boşluk her geçen gün biraz daha büyüyordu. Başka bir yaşam düşlememişti; yaşadığı boşluğu başkaca ilgilerle doldurması olanaksızdı. Bir yerlere tutunamıyor, tükenip gidiyordu. İçinde bulunduğu boşlukta sadece kendi sesi yankılanıyordu. Boşluk, sadece onun sesinin yankılarını topluyordu.*"<sup>167</sup> Bu anlamda kitaptaki öyküler bir bütünlük gösterir. Ancak *Dilemma* öyküsünden sonra Cemal Şakar Ankara'da öğrencilik yıllarına dair hatırlarına yaslanarak yeni öyküler kurar. Ancak bu kısımda anlatılan öyküler üstkurmaca özelliklerinin belirgin olduğu öykülerdir.

Toplumsal meselelere eğildiği, işkenceler, tecavüzler, kıyımlar arasındaki insanların öykülerini anlattığı *Sular Tutuştuğunda* kitabında da en çok beliren temalardır. *Har, Muntazar* ve *Fragmanlar* öykülerinde bu işkencelere maruz kalmış insanların ölümle yaşam arasında soluk alışları anlatılır. *Har* öyküsünde tecavüze uğramış bir kızın bakış açısından hayatın anlamsızlığı, yaşamının gereksizliği şu şekilde ifade bulur:

<sup>166</sup> Cemal Şakar, *Yol Düşleri*, Yedi Gece Kitapları, İstanbul 1996, S. 27

<sup>167</sup> Cemal Şakar, *Pencere*, 1. Baskı, Hece Yayınları, Ankara 2003, s. 60

*“Her şey bitmişti artık: güneşin dürüldüğünü, yıldızların sönüp döküldüğünü, dağların yürütüldüğünü, doğumu yakın develerin terk edildiğini, bütün yabani hayvanların birbirine sokulduğunu gördüm ve denizler tutuşturulduğu zaman, tamam, dedim, artık her şey bitti; güneş bir daha doğmayacak; ay bir daha ondördünü görmeyecek, hurmalar arasında şavkımayacaktı.”<sup>168</sup>*

---

<sup>168</sup> Cemal Şakar, *Sular Tutuştuğunda*, 1. Baskı, Hece Yayınları, Ankara 2010, s. 10

### 2.1.2. Yalnızlık:

Öykülerimize genel olarak baktığımızda toplumla uyuşamayan şahısların yalnızlıklarına şahit oluruz. Yalnızlık bu şahıslar için bazen bir sığınak bazen de katlanılması güç bir durumdur. Öykücüler yalnızlıklarını sanki karşılarında biri varmış da onunla konuşuyorlarmış gibi aktarırlar. Cümlelere genellikle konuşma havası hâkimdir. Kişinin o anki psikolojisine göre cümleler de bu anlatımdan nasibini alır. İç monolog, bilinç akışı adı verilen bu yöntemler insanı iç ve dış olmak üzere iki konuşma tarzına ayırır. Her iki teknik de insan için kendini ifade etme, meramını anlatma yoludur. Çünkü, insan bazı durumlarda sorunlarını sesli dile getiremeyen, kendi iç dünyasında çözmeye çalışan bir varlıktır. Özellikle bu yöntemler okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getirir. Bu şekilde önceki bölümde de incelediğimiz gibi okur merkezli metin anlayışı amacına ulaşmış olur. Ancak burada iç konuşmayla, bilinç akışı yöntemini de birbirinden ayırmak gerekir. Bu anlamda bilinç akışı yöntemi farklılaşmasını dilsel düzeyde gösterir. Özellikle bu teknik son dönemlerde öykülerimizde daha belirgin şekilde kullanılmaya başlanmıştır.

Bilge Karasu'nun öyküleri de bu teknikler çerçevesinde oluşturulmuştur ve kapalı bir yapıya sahiptir. Metinde anlatılanlar kafa karışıklığı yaratabilmektedir. İç huzuru yakalayamamış bu insanların davranışlarında da gizli taraflar vardır, anlatılmayan özel durumlar mevcuttur. Yazar bunları hissettirmekle yetinir, gerisini okuyucunun yorumuna bırakır. Yalnızlık da bu şahısların en çok çektikleri konulardan biridir. Zaten huzursuzlukların sebebi yalnızlık ve kabına sığamamadır. *Troyada Ölüm Vardı* kitabını Karasu'nun çocukluk anılarından esinlenerek oluşturduğunu ifade etmiştik. Bu kitabın içindeki *Dönenen Bir* öyküsü insan ilişkilerindeki çarpık durumları anlatır. Özellikle küçüklük döneminde başlayan ve devamındaki süreçte gelişen bu durum Karasu'nun kitabındaki olayların çıkış noktasıdır. Bu öyküde Sarıkum kasabında yaşadığı çocukluğu hatırlayan başkarakter Müşfik'in erkeklerin içindeki yalnızlıktan söz ettiği satırları görürüz. Müşfik

çocukluğunu ve Suat'ı düşündükçe eksilteli cümlelerle içindeki yalnızlığı anlatır. Bir anlamda bu eksilteli cümleler anlatılamayan durumların olduğunu sezdirir.

*“Yalnızlık vardı erkeklerin içinde. Dumanın ardında ‘Kadınlar yalnız değil. Kadınlar yalnız olmaz. İçtiğinde bile,’ dedim. Duman parçalandı. Yalnızlık vardı erkeklerin içinde. Kadın, dumanların arasından sıyrılıyor, süzülüyordu. Işıklar karardı sonra.*

*Ayrılacağız nasıl olsa buluşmak boş*

*Kadın, dumanları, akışıklıklarıyla yırtan kuşlara dikmişti gözlerini. Kuşlar ortada dönüyordu. Sonra bir kadının kolları karanlığın içinden geçti, onlara katıldı, kuşlar bu kollara uydu. Kuşlar yalnız değildi. Kadının kollarında yaşıyorlardı hep birlikte. Yalnız olan erkeklerdi. Kadın yanlarındaydı, yalnız olamazdı”<sup>169</sup>*

Bu bölümde daha önce anlamsızlık, boşluk, belirsizlik başlığına da dâhil ettiğimiz *Çatal* öyküsünü de örnek gösterebiliriz. I. ve II. şeklinde ikiye çatallanarak Müşfik'in kasabadaki son günüyle ikinci gününü anlatır. I. başlık altında Müşfik'in kasabada geçirdiği son günlerine değinilir. Müşfik ailesinin İstanbul'a taşınacak olması sebebiyle kasabadan ayrılmak zorundadır. Değişik duygular hissettiği Suat'ın annesiyle de vedalaşmak için evlerine gider. Suat evde yoktur, annesini ise hasta yatağında bulur. Gideceğini söyler. Suat'ın annesi karmakarışık çarşafların, dağılmış bir odanın içerisinde yatmaktadır. İlk başta gelenin Suat olduğunu sanar. Ancak Müşfik'in gideceğini duyunca haykırırcasına yalnızlığını anlatmaya başlar. Kimsenin onu sevmediğinden, bütün ömrünün yalnızlık içinde geçtiğinden şikayet eder. Suat'ın da artık sözünü dinlemediğinden, sık sık onu yalnız bıraktığından bahseder. Müşfik söyleyecek laf bulamaz. İçine bir ağrı saplanır ve odadan çıkar.

Öyküde Suat'ın annesinin yalnızlığını anlattığı kısımlarda noktalama işaretleri de ortadan kalkar. Aralıksız bir şekilde yalnızlığını anlattığı, isyanını belirttiği cümlelerdir bunlar.

*“Hayır hayır hayır hayır hayır ben senin teyzen falan değilim beni bir parçacık seveydin daha sık uğrardın Suat'a beni böyle yalnız bırakmamasını söyledin hayır hayır hayır hayır beni sevmiyorsunuz ne sen ne oğlum Suat Suat niçin gelmiyor nerede nerede*

<sup>169</sup> Bilge Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 6. Basım, Metis yayınları, İstanbul 2009, s.40

*çabuk söyle suat nerede?’ Başı birden durdu. Yüzü, midesi bulanmışcasına ekşidi. Şaşkındım.’ Beni böyle bırakıyor, yalnız, yapayalnız bırakıyorsunuz da sonra neden hastalandım diye şaşıyorsunuz. Sevmiyorsunuz ki beni, sevmiyorsunuz ki...Sevmiyorsun ki...’Yorgun, durdu. Bir adım daha attım. Çarşaf kıvrımları içinden ince, yontulmuş eli uzandı. ‘Gel, gel yanıma. Bütün ömrüm yalnızlık içinde geçti..’’<sup>170</sup>*

*Troyada Ölüm Vardı* kitabında bir diğer annenin yalnızlık isyanı da *Nereden De Andım Şimdi* öyküsünde geçer. Müşfik’in annesi Dilaver Hanım oğlunun her geçen gün kendinden uzaklaştığını ifade eder. Müşfik annesinin sevmediği insanlarla düşüp kalkmaktadır. Dilaver Hanım’ın deyişiyle aralarına uzaklar girmiştir. Artık vücutlarının, odalarının, yemeklerinin, ısınmalarının arasına başka vücutlar girmiştir. Halbuki Dilaver Hanım’ın oğlundan başka kimsesi yoktur. Müşfik’in kusurları olduğunu bildiği halde görmemeye çalışır. Müşfik ara sıra eve gelir ama geldiğinde de odasından çıkmaz. Yapayalnız kalan bu anne oğluyla tartıştıkları o günü hatırlar ve öyküye de adını veren *Nereden De Andım Şimdi* cümlesini kurarak geçmiş günleri hatırladığından dolayı kendisine kızar. Kocasını Reşit’i de kaybetmiştir. Bu öyküyü Karasu bilinç akımı yöntemiyle yazmıştır. Annenin anlatımıyla aktarılan öykü yalnızlığın en açık ifadeleridir. Anlatımlar esnasında noktalama işaretleri de tekniğin getirdiği anlayışla ortadan kalkar.

*“Zaten o karnımda kıvılcımlandıktan sonra kadınlığım mı kaldı ki, görmüyorsunuz körsünüz çünkü desin, evet, geçmiş gün, geçti hepsi, gitti benden uzaklaştı uzaklar girdi aramıza vücutlarımızın odalarımızın yemeklerimizin ısınmalarımızın arasına, benden başka kimsesi benim ondan başka kimsem olmadığı halde, aynı evde oturuyor yatıp kalkıyor görüldüğümüz halde, uzaklaştı benden sonra bir gün geldi çattı geldi yanıma yollarımız yeniden keşişti, batacağımı anladıkları bir gemiyi farelerin bırakıp kaçtığını anlatırlar onun gibi herkes de onu bırakmış anlaşılın, yapayalnız kalınca gene ben aklına geldim...”<sup>171</sup>*

Karasu’nun aynı kitaptaki *Acı Kök Yağmurun Tadında* öyküsünde de farklı bakış açılarından oluşan bir anlatımın varlığından bahsetmiştik. Müşfik’in ortak nokta olduğu bu öyküde herkes içindeki duyguları sansürsüz bir şekilde aktarır. Bu anlatıcılardan biri olan Rana da kocası Sadun’u Müşfik’ten kıskanmaktadır.

<sup>170</sup> Bilge Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 6. Basım, Metis yayınları, İstanbul 2009, s.68

<sup>171</sup> *Age.*, s.76

Aralarındaki samimiyete bir anlam veremez. Sadun'u kimseyle paylaşmak istemez. Sadun sadece ona ait olmalıdır. Ve artık karnında herkese karşı üstünlüğünü göstereceği bir bebek peyda olmuştur. Böylece Sadun'u Müşfik'ten ayıracak ve kocasının sevdiği ve düşündüğü tek kişi olacaktır. İşte bu bebek bir anlamda Rana'nın zaferidir. Artık yalnız ve çaresiz geçirdiği günlerin sona ereceğini düşünür.

*“Hepimizi kurtardım. İplerin benim elimde olduğunu, hepsini isteğimce oynatabileceğimi gösterdim onlara. (yeni bir koza örmem gerekti çünkü yeni bir gömlek yalnızlığımıza beni yeniden kapatacak bir şey kozam gerekti bana hava gibi su gibi...)”<sup>172</sup>*

Bilge Karasu'nun modern hikâye metoduna en çok yaklaşan kitabı *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabını da yalnızlık başlığı altında incelemek uygundur. İnanç karışıklıklarının doğurduğu bunalımlı dönemler Andronikos isimli şahsın üzerinde somutlaştırılmıştır. Din adamı olmaya çalışan ancak eski inançlarını bağlılığı yüzünden yeni inançlara sırt çeviren Andronikos tek başına bir adada yaşamaya başlar. Kendisiyle hesaplaştığı günleri getiren bu ada da Andronikos'un yüreği gibi bomboştur. Aslında manastırdan kaçmadan önce de aradığı yalnızlıktır. Ama adaya gelince yalnızlığın yükünden korkar.

*“Ama hala uykuya dalmış değil. Tuhaf bir uyanıklık içinde yüzer, dalar gibi. Su gibi uyanıklık bu. Ayaklarını yavaş yavaş uzatıyor, bacıklarını geriyor. Yalnızım yalnızım yalnızım diyor içinden. Ya da başka biri böyle söylüyormuş gibi oluyor...”<sup>173</sup>*

Bilge Karasu'nun daha çok modern-masal türünde değerlendirilen *Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabı da 14 öyküyü içermektedir. Bu öykülerde merak uyandıracak kadar bir olay örgüsüne sahiptir. *Yağmurlu Kentin Güneşçisi* öyküsünde de Karasu sürekli yağmur yağın, denizin, gökyüzünün maviliği nedir bilmeyen, güneş ışınlarını hiç görmeyen bir kentin tanımlamasını yapar. Öyküsünü anlattığı kişi de her sabah güneşin çıkacağı düşüncesiyle pencereye yaklaşır. Ancak her sabah hayal kırıklığına uğrar. Sürekli güneşi anar, güneş çıksa şöyle olurdu, güneş çıksa böyle olurdu cümleleri etrafındaki insanlar tarafından dışlanmasına sebep olur. Ve yapayalnız bir

<sup>172</sup> Bilge Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 6. Basım, Metis yayınları, İstanbul 2009, s.134

<sup>173</sup> Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Metis yayınları, İstanbul 2009, s. 56

şekilde hiç çıkmayacak olan güneşi buğulu pencerenin ardından bıkmadan, usanmadan bekler.

*“Bu kentin insanları, yağmura tutulma korkusu nedir bilmez, havanın açmasını beklemezlerdi ya, içlerinden yalnız bir tanesi onlara benzemezdi. Bu adam, pencereden gökyüzüne bakan bu adam...bu adamın kimi kimsesi yoktu. Kentin iş kesimindeki koca koca yapılardan birindeydi iş yeri; oraya gider, gelir, evine kimseyi çağırılmazdı. Gelmeyeceklerini bilirdi çünkü. Kendi de eşinin dostunun evine pek gitmezdi, üst üste çağrılmadıkça. Sessiz bir adamdı bu. Kimseye kötülüğü dokunmamıştı, kimseyi kırmamıştı şimdiye dek.”*<sup>174</sup>

*Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabında önceki bölümlerde bahsetmediğimiz *Alsemender* öyküsü de değişik bir içeriğe sahiptir. Bu öyküde Alsemender adlı laleye benzeyen bir çiçek anlatılır. Araştırmacı bilgin daha küçük yaşlarda annesinden, teyzesinden, komşularından duyduğu yalan ve doğru kavramlarına önem verir. Doğru söylemek ve yalan söylemek üzerine düşüncelere dalar. Bir gün eski kitaplardan birinde bitkisel ilaçlarla ilgili bir şeyler görür. Daha önce duymadığı, bilmediği bir bitkiden bahsediliyordur. Bu çiçeği çiğneyenlerin çıldırdığı, tek yaprağını yiyenlerin ise önlenemez bir şekilde doğruyu söyledikleri anlatılmaktadır. Yazılanları okuduktan sonra dur durak bilmez çalışmaların içerisine girer. Bazen umutlanır, bazen hayal kırıklığına uğrar. Yalnız başına çözemediği sorunların altından kalkmaya çalışır. Bu süreç içerisinde tanıştığı bir lale yetiştiricisine yalnızlığını şu cümlelerle ifade eder.

*“İlk mektubumda sorduğum soruya verdiğiniz kaçamak karşılık kadar, ikinci mektubumu yanıtız bırakmanız, kıpraşan düşüncelerimi en doğal sonucuna vardırırdı. Lale yetiştirenlerin varolduğunu işitmek başka, bu tutkuyu içinde taşıyan gerçek bir kişiyle karşılaşmak gene başka...Ne olur, yalnızlığımda beni yalnız bırakmayın...”*<sup>175</sup>

Bilge Karasu'nun öykülerinin, şiirlerinin, çeşitli yazılarından derlenen bölümlerin bir araya getirildiği *Susanlar* kitabında daha önce bahsettiğimiz *Depo* öyküsüne burada kısaca yer verebiliriz. Eski bir depoda ne olduğunu bilmediğimiz bir eşyanın dilinden anlatılan bu öyküde en çok işlenen temalar anlamsızlık, boşluk, belirsizlik olmakla birlikte yalnızlığın da ağırlıklı olarak geçtiğini belirtmeliyiz.

<sup>174</sup> Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 9. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s.84

<sup>175</sup> *Age.*, s.175

Aslında bu temaların öykülerde ‘girişik’ biçimlerde kullanıldığını yinelemekte yarar var. Yalnızlığını paylaşacağı tek varlık, üzerinden gelip geçmekte olan faredir. Fakat onu da hiç sevmediğini ifade eder. Varlığından bahsettiği diğer kişiler de arada bir gelip giden depo sahibiyile müşterilerinin konuşmalarıdır. Ancak bunlar içerisinde de yapayalnız hisseder kendini.

*“Dışarıyı aydınlık ve gürültülü. Burası kalabalık, karanlık ve meyvasını durmadan döken bir ağacın yalnızlık sesi ile dolu. Yalnızız bu kalabalıkta, her birimiz yalnızız.”<sup>176</sup>*

Kitabın *İlk Susan* öyküsünde de sevgilisinden ayrı olan öykü kişinin yalnızlığına değinilir. Çocukluğunu hatırlar. Öykü bu anların hatırlanmasıyla şekillenir. Anlatım karmaşık ve savruktur. Öykü kişisi adeta sevgiliyle ve yalnızlığıyla hesaplaşmaktadır.

*“Başlamıştım ama...Kanımın ötesinde, ayrıldık. Gittin, son olarak. Yalnızım şimdi. Karanlık, kansız. Kimseler gelmesin yanıma. İçten sevinç taklidi ile selamlaşmaya mecbur olmayalım. Yürüyeyim.”<sup>177</sup>*

Bilge Karasu’nun yine *Susanlar* kitabındaki *Arkamdakiler* öyküsünde paranoyak düşüncelere sahip öykü kişisi sürekli takip edildiğini düşünür. İki yıl önce sevdiği bir arkadaşının ölümü üzerine böyle bir psikolojiye bürünmüştür diyebiliriz. Bir gün arkadaşının evine yaptığı ziyarette karşılaştığı olaylar öyküde belirsiz bir şekilde aktarılır. Bir satırda iki gün uyuduğunu, başka bir satırda uyanık olduğunu ifade eder. Pek çok kez arkasından gelen sesler duyar. Aslında bu durumdan rahatsız değildir. İçten içe mutluluk hisseder. Çünkü takip edildiği sürece yalnız değildir.

*“Hepsi arkamda duruyor, benimle birlikte arkalarına dönüyorlar. Her gün takip edilmekteyim. Arkamda biri var, değişiyor arasına. Ama hep ben önlerinde duruyorum. Bazen, durup bakarım etrafımdakilere. Hiçbirinde takip edilen insan hali göremem. Yürürüm önüme dönüp. Sokağıma saparım. Arkamdan adımlar gelir benimkilerin içinde. Buna da alışmağa başlıyorum. Yalnız öğle üzerinin o cıvı cıvı sokaklarında, kalabalığın ortasında, bu takip edilme duygusu olmasa...”<sup>178</sup>*

<sup>176</sup> Bilge Karasu, *Susanlar*, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s.17

<sup>177</sup> Age., s.41

<sup>178</sup> Age., s.52



Atay'ın ilk dönem öyküleri Kafka'dan yoğun izler taşıyan karanlık içerikli metinlerdir; 20. Yüzyıl modernist Batı edebiyatının gözde motifleri olan yalnızlık, iletişimsizlik ve yabancılaşmayı odak alır.<sup>179</sup> Sekiz öyküyü içeren bu kitabında da yalnızlık ana temlerden biridir. *Korkuyu Beklerken* öyküsünde gizli mezhebin tehdidiyle eve kapanan kahraman sıkıntılı bir dönemden geçmektedir. Bu mezhebin tehdidiyle eve kapandığı yetmiyormuş gibi bir de evinin yıkılma tehlikesiyle geçirdiği günler adı olmayan bu öykü kişisini daha çaresiz durumlara getirir. Mektubu aldığı andan itibaren evden çıkmayan bu kahraman avukat arkadaşına evin bütünlüğü hukukunu sorar. Aldığı olumlu yanıt üzerine bahçeye çıkmaya karar verir. Portatif radyosunu da yanına almaya karar veren kahraman tek başına bir çay keyfi saati geçirmektedir. Ancak yalnızlığını ironik bir tonla anlatır. “*Portatif radyomu da yanıma almıştım; bir keman konçertosunun sonuna yetmişmişim. (Gökyüzü de son kızzılığındaydı) Şimdi çay saati dedi spiker. (Hafif melodiler) aman kaçmasın çay saati dedim kendi kendime. (Başka kime diyebilirdim?)*”<sup>180</sup> Yemeksiz, telefonsuz kaldığı günlerde her baktığı eşya ona yalnızlığını çağırıştırır. Aşure yapmak için eline aldığı nohut tanelerine bakarak zavallı yaşantısını düşünür. Yalnız kalmaktan korktukça yalnızlığının arttığına kanaat getirir. “*Yalnız yaşayan insanların, kendi içlerinde başlayıp biten eğlenceleri vardır.*”<sup>181</sup> diye düşünür. Başına gelen bütün olayları ilk gününden başlayarak düşünür. Yalnızlığın hafızayı zayıflattığını düşünür. Kimseyle konuşmadığı için normal bir durum olduğunu düşünür. Bunun üzerine konuşma talimleri yapmaya karar verir. Gizli mezhep tehdidi ortadan kalktıktan sonra kendini sokağa atar. Bir meyhaneye girip garip talihine içer. Öylesine yalnızdır ki kendisini ‘biz’ diye tanımlar. ‘Gideyim’ diyeceği yerde ‘Biz gitsek iyi olur’ der.

“*Sonra başımın dönmesinden açlığımı hatırladım. Sonra bir meyhaneye girdim. Sonra yavaş yavaş yedim yemeği. Sonra, biraz yedikten sonra, yavaş yavaş içmeğe başladım. Sonra, bütün tedbirlerime rağmen kustum. Sonra, gene ayılmadım. Kaldırıma oturdum. Nedir bu başımıza gelenler? Dedim. biz sözüyle ne demek istediğimi bilmiyordum. Herhalde, kendimi çok yalnız hissettiğim için ‘biz’ dedim. Sonra, ayrılıncabunu hatırladım. Biz eve dönmeyelim artık, dedim. bir otel odasına gittim yattım. Sonra, iki gün eve uğramadım.*

<sup>179</sup> Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay'ın Biyografik Ve Kurmaca Dünyası*, 4. Baskı, İletişim yayınları, İstanbul 2009, s.489

<sup>180</sup> *Age.*, s.56

<sup>181</sup> *Age.*, s.41

*Hayal kırıklığına uğramıştım: Gizli mezhep de beklediğim gibi çıkmamıştı. Ertesi gün, içmeye devam ettim. İyice sarhoş oldum, mahzunlaştım; fakat sıkıntım geçti.*<sup>182</sup>

Atay'ın mektup tekniğiyle yazdığı *Bir Mektup* öyküsünde de kahraman 'pek muhterem efendim' dediği kişiye bir mektup yazar. Ancak mektubu göndermeye cesareti yoktur. Hatta öykünün başında 'GÖNDERİLMEDİ' ibaresi kullanılır. Çok yalnız bir insan olduğunu vurgular. Arkadaşlarının varlığından ama onları gerçek arkadaş olarak görmediğinden bahseder. Onlarla anlaşamamaktadır. Yalnızlık başına pek çok dertler açmıştır. "(Bir keresinde işkembecide sızmışım; saatimle cüzdanımı götürdüler.) İnsanları bu yüzden pek sevmiyorum, efendim. Yalnız yaşamının da sayılamayacak kadar çok güçlükleri var. En basiti, sabahları sizi uyandıracak bir canlının bile bulunmaması, siz bilmezsiniz ne dayanılmaz bir şeydir. Ayrıca kalktınız diyelim- çünkü şimdi köpeğim var, sabah yedide odamın kapısını tırmalamaya başlıyor; ben öğretilmedim tabi- çayı kim pişirecek? Bu köpek de ayrı dert; onu pek sevdiğim söylenemez."<sup>183</sup> Ancak köpekle de anlaşamaz. Yumuşak davranışları yüzünden ona köpeklikten başka bir şey öğretilmediğini düşünür. Köpeğe öğretebildiği tek şey kendisinin en iyi bildiği yalnızlıktır.

*Ne Evet Ne Hayır* öyküsü de Atay'ın çok sevdiği mektup tekniğinden oluşur. Bir gazetenin 'Güzin Abla' türü dert köşesine gelen bir mektuptur bu. Eğitimsiz birinin kaleminden çıktığı belli olan bir mektubun yer aldığı metinde Atay, gündelik yaşamında sık yaptığı bir şeyi kurgunun parçası durumuna getirir: Mektuba eleştirel bir gözle yaklaşan 'dert köşesi sahibi yazar' (Akın Korkmaz), onun yalnızca içeriğini eleştirmekle kalmaz, okurken parantez içinde devreye girer ve sürekli dil yanlışlarını düzeltir. Öykü, mektup sahibi M.C.'nin ahlak anlayışı, kadın-erkek ilişkilerindeki saplantıları ve 'delikanlı kültürüne' özgü söylemi ile bu coğrafyanın insan topoğrafyasından çarpıcı bir kesit sunar. 'Korkuyu Beklerken' kitabının en yerel özellikler taşıyan öykülerindendir.<sup>184</sup> Sevdiği kıza karşı hislerini açıkça yazar Akın Korkmaz'a. Ancak sevdiği kız hislerine açıkça (!) bir cevap vermez. Sadece 'red red ediyorum' şeklinde bir ifade kullandığını anlatır. Biz bu olanları delikanlılığının

<sup>182</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s.91

<sup>183</sup> *Age.*, s.104

<sup>184</sup> Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay'ın Biyografik Ve Kurmaca Dünyası*, 4. Baskı, İletişim yayınları, İstanbul 2009, s.

mektubundan okuruz ve hemen yan tarafında da Akın Korkmaz'ın yorumlarına rastlarız. Sevdiği kız için her şeyi yaptığını düşünen biraz arabesk bir delikanlıdır bu. Karşılık göremediği bu aşk hikâyesi yüzünden herkes tarafından dışlandığını düşünür, Allah'ından başka kimsesi olmadığını fark eder. “Mahalleden çıkıp nereye gideceğim? Nereye gitsem yalnızım (böyle bir plak vardır muhakkak). Ne yapayım, seviyorum onu, ayrılmak istemiyorum ondan. Çalışmayacaksın (kız diyor). Her şeyine seve seve katlanacağım. Ne istersen yapacağım. Ne olur konuş benimle, gençliğimize yazık. Cevap vermedi: NE EVET NE HAYIR.”<sup>185</sup> Aynı şekilde gazete köşesi yazarı Akın Korkmaz da yalnız bir insandır. Arkadaşları tarafından sevilmemektedir. Arabesk delikanlının mektubunu okudukça kendisinin de ne kadar yalnız olduğunu fark eder. Delikanlıyla kendi durumunu bağdaştırdığı kısımları parantez içinde yorumlamadan yapamaz.

“...acılar sancular içinde kıvraniyorum. 5 yıldır gurbet gurbet, bıktım usandım efendim. aklım sevdiğime takılmış daima, vazgeçemem, geçemiyorum. (Sana insan nasıl bir akıl verebilir bilmem ki.) Demir parmaklıklar, dört duvar arasından suçsuz günahsız sevgim için çile cefa sancı çekiyorum (acı çekmenin başka nedenleri de var tabii bana kalırsa). 5 yıldır uyku nedir bilmem, yemek içmek bunu da bilmem, bir Allah'ım bir ben varım(başka kimsen olmadığı doğru)şu dünyanın üstünde (bir de, belki ben varım; ne dersin? Karar senin tabii.)”<sup>186</sup>

Babasına hayattayken söyleyemediklerini ifade ettiği *Babama Mektup* öyküsünde Atay, anne ve babasının ölümünden sonraki yalnızlığına değinir. Birkaç yıl daha fazla yaşamış olsalar her şeyin farklı olacağını düşünür. Sıkıntılı durumlarında babası gibi koltuklara tünediğini anlatır. İnsanların onun için ‘egoist’ tanımını kullandığını ifade eder. Annesinin ölümünden sonra bir süre yalnız kalan babasının, içinde bulunduğu yalnızlıktan ötürü kendisini gayet iyi anlayacağını düşünür. Yalnızlığında her geçen gün babasına benzediğini gözlemler. Bir karış sakalla evin içinde huzursuz bir şekilde dolandığını, yanık kalmış elektrikleri söndürdüğünü, durmadan para hesabı yaptığını anlatır. Gittikçe babasına benzediğinden emin olmaya başlar. Öylesine yalnızdır ki geçmiş günlere ait mutlu ve kalabalık aile sahnelerini aklından geçirir. “İstiyorum ki evde annem gibi biri olsun ve

<sup>185</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s.136

<sup>186</sup> *Age.*, s.138

ben de mutfağa giderek, "Burada gene bir şeyler kaynıyor Muazzez," diye içeri seslenebileyim ve bana "Kaynadığını görüyorsun altını kıs Cemil Bey," denilsin ve ben de hiçbir şey yapmadan mutfaktan çıkayım."<sup>187</sup> İçinde yaşadığı bu duygulara dayanarak babasının da bilinç altının olup olmadığını sorgular. Ancak babasının fesli ve redingotlu resimleriyle varoluşçu bir bunalımı yan yana düşünemez.

"Şimdi beni savunan kalmadı babacığım; çünkü ikiniz de öldünüz. İşte ben de yalnızsam, yalnızlığımı bilmek için çoğu zaman –sabit nazarlarla boşluğa baktığım zaman- bu kerpiç evi gittikçe daha ciddi bir biçimde düşünüyorum babacığım; onlara karşıyım ve senin içtenliğinden yanayım."<sup>188</sup> diyerek yalnızlık duygusunun hayatına yansımalarını aktarır.

Atay'ın son öyküsü *Demiryolu hikayecileri-Bir Rüya* "dır. "Ülkenin büyük şehirlerinden uzak bir dağ başı kasabasında"ki hikâye satıcılarının hayatlarını konu edinen bu öyküde çaresizlik, yalnızlık ve unutulmuşluk ana temalardır. Taze olarak hikâye yazılan bu istasyonda satışlar iyi gitmemektedir. Genç Yahudi ölümle pençeleşmekte, istasyon memuru ortalarda görünmemektedir. Üstelik öykünün anlatıcısı konumundaki hikâye satıcısı genç kadına âşık olmuştur. Yalnızlığın ve çaresizliğin içerisinde birbirlerinden başka kimseleri yoktur." *Birden kollarımın arasında genç kadını gördüm. Bana sokulmuş, başını göğsüme dayamıştı. Onu öptüm. Hikaye sepetlerimizi koluma taktım, uzaktan ışıkları görünen istasyonumuza doğru yürüdüm. O gece genç kadınla, ümitsizliğin ve yalnızlığın verdiği karışık duygular içinde seviştik.*"<sup>189</sup> Bir süre sonra genç kadın da kimsenin uğramadığı bu istasyonu terk eder. Genç Yahudi ölmüştür, istasyon şefi ve sucuk ekmek satıcıları da ortalıkta gözükmezler. Artık trenler de bu istasyona uğramamaya başlar. Böylece Atay, yapayalnız bir insan tablosu sergiler.

Ayrıca bu öykü kapalı bir şekilde Atay'ın okuyucularına sitemini öykü satıcısı kimliğinde duyurmaya çalışır. *Tutunamayanlar* romanının çıkmasından sonra okuyucudan beklediği ilgiyi göremeyen Atay sitemini *Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya* öyküsünün sonunda kendini açıkça ifade eder.

<sup>187</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 181

<sup>188</sup> *Age.*, s.184

<sup>189</sup> *Age.*, s.191

“Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?”<sup>190</sup>

Nazlı Eray’ın öykülerinde de yalnızlık ve sıkıntı duyguları ilk kısımlarda hat safhadadır. Ancak daha çok eğlenceli metinler ortaya koymayı seven Eray hemen bu havayı dağıtır. Tabi ki bunu şüpheli fantastiğin evreninde dolaşarak gerçekleştirir. Metinler böylece farklı bir iklime doğru akar. Yalnızlık içerisinde boğulan bu kahramanlar hayali de olsa arkadaşlar edinir, rüya da olsa eğlenceli mekânlarda dolaşarak hayatlarına renk katarlar. Bu yalnızlık havası aklımıza gelmeyecek türden olaylarla bozulur.

*Ah Bayım Ah* kitabında Nazlı Eray *Acının Öyküsü* başlığından sonra bağırsak düğümlemesi sonucu hastanede geçirdiği yıllarını ve bu yıllarda hastane odalarındaki yalnızlığına değinir. Hastane yaşamı boyunca etrafındaki acılarını paylaştığı diğer hastalardan, hasta bakıcılardan bahseder. Ancak boğucu ve sıkıcı hastane günlerinde yalnızlığı ve can sıkıntısı üst seviyelerdedir. Serumların içinden kendi vücuduna girer, avucunun ortasında meydanlar açılır, serumun kenarlarına gemiler yanaşır. Tanımadığı bir siyahlı adam görür. Eray tüm bunları yalnızlığın ve sıkıntının vermiş olduğu duygular içerisinde yaratır. Bu kitaptaki *Yalnızlık* öyküsünde de kahraman öylesine yalnızdır ki hindiyle arkadaşlık yapar. Hindiyle gezmeye çıkarlar, ağaçların altında oturup vakit geçirirler. Yıllar önce ölmüş Demir dayısı bir anda öykünün ortasına giriverir. İşte tüm bu durumlar yalnızlığın sebep olduğu olaylardır. Özellikle bu kitaptaki *Yeraltı Kenti*, *Geceyarısı İnsanları* gibi öykülerde yalnızlığın vermiş olduğu sıkıntılarla tavuklu, hindili, horozlu arkadaşlık ortamları yaratılır. Kahramanlar yalnızlık içerisinde kentin sokaklarında başıboş dolaşırlar, gördükleri kişilerin, olayların içerisine akıl almaz bir şekilde dâhil olarak yalnızlıklarını gidermeye çalışırlar.

*Yoldan Geçen Öyküler* kitabındaki *Ziyaret* öyküsünde de yalnız ve sıkıntılı hava, öykü kişinin dokuz yıl önce ölen anneannesinin telefon etmesiyle dağıtılır. Öykünün kahramanı şaşkınlıkla telefonu kapayıp hemen hazırlanmaya başlar. Bunca yıl sonra çok özlediği anneanesiyle hasret giderecektir. Bütün gün Ankara sokaklarında dolaşırlar, eve gelip, geçmiş günleri yâd ederler. Ancak akşam olunca

<sup>190</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s.196

anneanesi gitmek zorundadır. Evin yaşayan halkı gelir ve bu düşsel ortam dağılır ve her şey eski haline döner. Öykü kişinin yalnız ve sıkıcı bir günü böylece eğlenceli hâle gelir. Buna benzer durumlar Eray'ın daha pek çok öyküsünde geçmektedir. Bu kitaptaki *Maskeli Yarasa* öyküsünde kahraman maskeli bir yarasa kılığına girerek sıkıcı ve yalnız bir günde arkadaşlarının hayatına girer. Evleri anahtar deliğinden, banyo camından girerek ziyaret eder. *Dilip ve Ben* öyküsünde Nazlı Eray kendisine arkadaş olarak Hintli Dilip'i yaratır. Sıkıcı ve yalnız başına geçirdiği bir Ankara gününde Hintli Dilip ona yoldaş olur. Beraber marketleri gezerler, alışveriş yaparlar, Dilip'in daha önce görmediği kalorifer sistemini incelerler. *Danışman* öyküsündeki piyango talihlisi Hidayet Münir, *İçerideki* öyküsünde bilimsel araştırmalar yaptığını iddia eden Recep Eğilmez, Eray'ın yalnızlığını paylaştığı öykü kişileridir. Bu kişileri Eray tek bir öyküde kullanmaz. Onları yalnızlıktan sıkıldığı anlarda başka başka öykülerde olaylara tekrar dâhil edebilir.

*İzmir* öyküsünde sevgilisinin İzmir'e gitmesi sebebiyle Ankara'da yalnız kalan kahraman bütün şehrin yalnızlığına vurgu yapar: “Öyle yorulduğum ki, yokuş aşağı bir süre yürüdüm. Kimsecikler yoktu sokaklarda...Gecekondu uyumuştum. Bir elin, bildiği bir eldiveni giyişi gibi, usul usul kente giriyordum. Aylık yıldızlı bir gökyüzü uzanıyordu üstümde. Yapayalnız bir geceydi. Birden anladım, benim gecelerimden biriydi...”<sup>191</sup> Bu kitapta da *Bir Yağmur Sonrası* öyküsünde Şadiye Hanım eşi Emekli Albay Ragıp Savaş'ı kaybedişinin ağırlığını öykünün bir başka kişisi moda destinatörü Leyla Erbal'a anlatır. “Rahmetli eşim Ragıp Bey...Üç yıl oldu onu yitireli...İnanın yokluğuna çok güç alıştım. Bazen şu koridordan yürüyüp kapıda beliriverecekmiş gibi gelir bana...(..) Eşimin ölümünden bu yana, yazları hiçbir yere gitmek istemedim. Askeri kampları görmek istemedim bir süre...”<sup>192</sup> şeklinde yalnız yaşamının zorluğuna değinir. Özellikle yalnızlığın yaşlanınca çekilir şey olmadığına kanaat getirir. Hayatını çocuklarına adadığını söyler. Kulağının telefonda, gözünün kapılarda olup çocuklarının gelmesini beklemekten başka yapacak bir şeyi olmadığını söyler.

<sup>191</sup> Nazlı Eray, *Yoldan Geçen Öyküler*, 3. Basım, Can Yayınları, İstanbul 1993, s.25

<sup>192</sup> *Age.*, s.41-42

Bu anlamda yalnızlık başlığı altında Eray öyküleri içerisinde çeşitli kişilerin yaratıldığını söyleyebiliriz. Bu kişiler sayesinde Eray sık sık betimlediği sıkıcı kent ortamından ve yalnız günlerden kurtulur. Yine fantastik ve düşsel dünyalara sığınarak kendine yeni arkadaşlar, hatta çoğu zaman akla oldukça aykırı gelen hindi, tavuk, horoz gibi arkadaşlar yaratır. Zaman zaman hastane anılarından, zaman zaman düşsel dünyalardan yola çıkarak yalnızlığa ve sıkıntıya geçit vermeyen kalabalık ve tempolu bir dünya ortaya çıkar.

Cemal Şakar'ın yalnızlık başlığı altında değerlendirilebilecek öyküleri yine ilk öyküleridir. *Yol Düşleri* kitabındaki eskiye özlemler, anlamsızlıklar yalnızlık duyguları etrafında gelişir. Tıpkı incelediğimiz diğer öykülerde olduğu gibi temaların Şakar'da da girişik bir halde bulunduğunu söylemeliyiz. *Gidenler Gidenler* öyküsünde abisinin gidişi, annesinin ölümüyle sarsılan öykü kişinin en yoğun yaşadığı duygulardan biri şüphesiz ki yalnızlıktır. Bu sebeple sık sık içindeki boşlukları vurgular, geçmişe dair anıları bütün kitap boyunca ilerler. Âdeta geçmişe sığınarak yaşadığı zaman içindeki kimsesizliğini unutmaya çalışır. Yol düşleri kitabındaki *Ölü Zamanlar* öyküsünde belirgin bir şekilde bu temaya rastlanır. Bazen yalnızlıktan yakınsa da bazen de yalnızlığı yaşanılabilir bir durum olarak tanımlar. İnsanlardan uzaklaştıkça yalnızlığı bir kaçış yolu olarak düşler. “*Şimdi tüm sınırlarımı aşmak, bağlarımdan kurtulmak, yalnızlığın yüceliğini ve bilgeliğini yaşamak istiyorum. İnsanlarla paylaşacak sorunlarımı yitirdim. Onlardan bir şeyler dinleyecek, onlara bir şeyler anlatacak kadar genç ve güçlü değilim. Bağımsız, sorumsuz, iletişimsiz bir dünya kurmak istiyorum kendime. Hiçbir şey, ama en ufak bir şey dahi beni bağlamamalı, bana ayakbağı olmamalı*”<sup>193</sup> diye düşünür. Kahraman öylesine yalnızdır ki akşamsefalarına karşı içilen çayın burukluğunda anne ve babasının sıcaklığını duymaya çalışır. Babasının giderken örttüğü kapının tınısını duyar, yitirdiği sıcaklıkları anar. *Nostalji* öyküsü de adından da anlaşılacağı gibi öykü kahramanının yıllar sonra doğup büyüdüğü yerlere dönmesiyle yaşadığı duygulara yaslanır. Annesinin ve babasının ölümünü düşünür. Düğününü göremediklerine üzülür. Anne ve babasıyla konuşuyormuşçasına içindekileri anlatır. Bir kızını olduğunu söyler. Abisinin gidişinden sonra evlerinde esen matem havasına değinir. Bu anlamda Şakar'ın

<sup>193</sup> Cemal Şakar, *Yol Düşleri*, Yedi Gece Kitapları, İstanbul 1996, s. 27

öykülerinde hatıralarla birlikte ilerleyen pek çok zamanın iç içe geçtiğini görürüz. Geriye dönüş tekniğini en çok kullanan öykücümüzdür. Şimdi ile geçmiş uyumlu birliktelik içerisinde öykülerinde kendini gösterir. *Dağılan Şeyler* öyküsünde de yaşadığı kasabadan ayrılıp okumak için geldiği kente dair anılarını anlatır. İlk zamanlarda yaşadığı yalnızlıklara değinir. Ancak yalnızlığın onu korkutmadığı ifade eder. Bu hislerini de öyküde geçen şu cümlelerle çok daha açık bir şekilde analiz ederiz.

*“Yalnızlığa da alışkındı. Yoğun ilişkiler hep onu boğmuştu, yeni ilişkilere girerken çektiği acemilik de rahatsız ediyordu. O, kentte bir noktaya çekilip yaşamak istiyordu elginiğini. Her şeyin dışında, hiçbir şeye ilişmeden. Tasnif edilmeksizin yaşamalıydı.”<sup>194</sup>*

*Esenlik Zamanları* öyküsünde de aynı tonda ilerleyen bir yalnızlık anlayışı karşımıza çıkar. Bilmediği yerlerde, bildik kalıpları kırmak isteyen kişiler karşımıza çıkar. En çok istedikleri kaçıp gitmek, bir anlamda yalnızlıktır. Bu sebeple öykülerin çoğunda kendini yollara vurmuş, yalnızlığını huzur dolduğu mekânlarda azaltmaya çalışan kahramanlar karşımıza çıkar. *Dört Güzel Şey* öyküsünde de anlatıcı sen dediği kişinin yokluğuna değinir. Sen dediği kişiyle yaşadıklarını hatırlar. Seninle renklenen, ayrıntıların seninle öne çıktığı bu resimleri sensiz yorumlamam olası mı, diye düşünür. Toprağın, havanın, suyun ve ateşin gizleri sensizken bana açılır mı diye düşünür. *“Sen ardından yağmurlar bırakarak giderken, ben yağmurdan korunmak için sığındığım salkımsöğüdüün altında yalnızlığın tedirginliğiyle kalakalmıştım. Sen sürekli beni karşıya çağırdıkça, benim tedirginliğim artıyordu.”<sup>195</sup>*

*Pencere* kitabında da yatalak bir kişinin hayata bakış açısının anlatıldığını ifade etmiştik. Öyküde de arkadaşının yolladığı fotoğraflarla hayata tutunmaya çalışan öykü kişisi yalnızlığı en derinden hisseden Cemal Şakar karakterlerinden biridir. Fotoğrafları yollayan arkadaşının evine gelmesiyle büyük bir mutluluk yaşayan öykü kişisi aynı şekilde geride kalmakla da bir o kadar yalnızlık ve mutsuzluk hisseder.

<sup>194</sup> Cemal Şakar, *Yol Düşleri*, Yedi Gece Kitapları, İstanbul 1996, s. 51

<sup>195</sup> Cemal Şakar, *Esenlik Zamanları*, Yedi Gece Kitapları, İstanbul 1999, s. 7



*“Arkadaşı gidince pencereden dışarıya baktı. Bildiği, her zaman bıraktığı gibi bulduğu, onu hiç şaşırtmayan bir dünyası vardı. Bu kez ona sığınmayacaktı.*

*Dergilerde öksüz kalmış yazılarını, peşinde koşup durduğu fotoğrafları, ona sadece eskiden yaşanmış ve bir daha yaşanamayacak o güzel günleri çağrıştıran kitapları, başkaca ne varsa hepsini toplayıp kaldıracaktı.”<sup>196</sup>*

---

<sup>196</sup> Cemal Şakar, *Pencere*, 1. Baskı, Hece Yayınları, Ankara 2003, s. 67

### 2.1.3. Korku:

Korku olgusunu tek bir cümlede tanımlamak çok zordur. Korkuyu irade ve mantıkla kontrol altına alınamayan insanın içini daraltan bir durum olarak tanımlayabiliriz. Özellikle modern dönemin sunduğu aşırı gerçekçi hayat anlayışı ve teknoloji sebebiyle maddeleşen dünya, insanları içinden çıkamadığı bir yaşama korkusuna sürükler. Bu yüzden insanlar daha da çok içine kapanır, yalnızlaşır ve toplumla sağlıklı ilişkiler kuramazlar. Korku kimi zaman bir nesneden, bir insandan ya da ne olduğu bilinmeyen bir varlıktan korkmak şeklinde kendini göstermesine rağmen modern sonrası metinlerde korkuyu ortaya çıkaracak metinler oldukça belirsizleşir. Artık korkunun sebep olduğu şeyi somutlaştırmak olanaksızdır. Adı konulan sebebi bilinen korku, ne olduğu ve nereden geldiği belli olmayan bir korkuya dönüşür. Gittikçe bireyselleşen, toplum dışına itilen şahıslar yaşamaktan korktukları gibi ölmekten de korkarlar. İncelediğimiz öykülerde de tespit ettiğimiz gibi korku belirsizlikler sonucu ortaya çıkmaktadır. Hâkimiyet alanı daralan, hızla gelişen dünyaya adapte olamayan şahıslar belirsizliğin, boşluğun yarattığı bir korku hâline bürünürler. Evde korkuyla bekleyen, cesaretsiz, sorumluluk almaktan kaçınan ve ölüme dair fikirler öne süren insanlar pozisyonuna saplanırlar.

Modern öyküde anlatılan düzenli olay örgülerinin ve daha çok sağlıklı ruh hallerine sahip olan şahısların aksi bir durumla karşılaşırız. Modern dönemin katı gerçekliğini eleştiren postmodernistler sanatta seçkinciliği kaldırarak her türlü temi bir bütünlük içerisinde bir araya getirirler. Bu temin yerleşmesinde Kafka'nın, James Joyce'un, Nabakov'un metinlerinin etkisi vardır. Özellikle Oğuz Atay'ın kahramanları bir çeşit yaşama korkusu duymaktadırlar.

Bilge Karasu'nun, çocukluk anılarını anlattığı ve birbiriyle bağlantılı öykülerden oluşan *Troya'da Ölüm Vardı* kitabında korku pek çok öykünün içinde yer almaktadır. Bütün olarak değil de başka temler içerisine yayılmış vaziyettedir. *Zanzalak Ağacı* öyküsünde öykü kişisi, Rıza'ya karşı normal olmayan duygular hissetmektedir. Bir gün Rıza'yı yolda bir kızla görür. Rıza'nın yaşamış olduğu gerilimi aktarmaya çalışır. Rıza'nın sevdadan korktuğundan, kardeşinden

korktuğundan, etraftaki insanlardan korktuğundan bahseder. Ama öykü kişisine göre sevdada korkuya yer olmamalıdır. Ancak Rıza onunla aynı düşünceleri paylaşmaz. Bu öyküde akıcı bir olay örgüsü yoktur. Müşfik'in Rıza ile ilgili düşüncelerine yer verilir. Aslında bir anlamda Müşfik Rıza'nın korkularına değinirken kendi korkularını da anlatmış olur. Ancak zihninin içindeki karışıklıklar düzenli ifadeler kurmasını engeller. Cümleler devrikleşir, noktalama işaretleri ortadan kalkar.

*“Ölüm vardır. Benim leşim. Rıza sevda olmazdı. Korktu. Evden çıkmalı. Uykusunun içinde de korkar mı? Uykuda dostu dostluğu sevdalığı kalmaz korkmaz öteyi aramaz çekinmez kıskanmaz. Demir uzakta yok annesi gücüyle yapayalnız korktu yıkıldı öldü acımam sevdiğime acımam yıkılan bir o değil ne çıkar yanıp tatlanacak bağırnı güneşe açıp kanamalı sevda denen inanmam güç inanmak bu korkak tatsızlığına sevda soğuk kar gibi sevda denen.”<sup>197</sup>*

Yine bilinç akışı yöntemiyle korkularını anlatan bir diğer şahıs da *Nereden De Andım Şimdi* öyküsünün tek kahramanı Dilaver Hanım'dır. Müşfik'in doğumunu anlattığı bir kısımda bebeğinin elinden alınma korkularını taşır. Herkese şüpheli gözüyle bakmaktadır. Kendi annesini bile bebeğini almaya gelen kötü birisi olarak düşünür. *“...Müşfik'i mememin üzerinde sıkıp duruyordum, annem anneciğim o bembeyaz yüzüyle incecik ışılan kar aklığında saçlarıyla kapkara elbisesiyle anneciğim yanıma geldi, korkma yavrum dedi yavrunu kimse alamaz elinden, bir kadın oğlunu kime kaptırdı ki şimdiye değin, ben böyle bir şey duymadım, kadın ölür ama yavrusunu vermez, sonra yüzüne baktı, bu çocuk doymuş dedi görmüyor musun, neden hala meme veriyorsun, uykusu gelmiş uyuyacak artık, ver onu bana, annemin yüzüne baktım, tatlı yüzlü anneciğim değildi karşımdaki kadın, yabancı kötü yüzlü çocuğumu hile ile elimden almak isteyen biriydi,”<sup>198</sup>* Aynı korkuları Acı kök yağmurun tadında öyküsünde de tekrarlar.

Sıkça örnek verdiğimiz *Acı Kök Yağmurun Tadında* öyküsünde olayların Gülay'ın bakış açısından anlatıldığı bir bölüm de bulunmaktadır. Bu kısım tamamen Müşfik'in öykü anlatıcılarının hayatlarına girmesiyle oluşan sorunları bir çocuğun izleniminden vermek için oluşturulmuştur. Gülay babasının geceleri kimsenin haberi olmadan evden çıkışlarına bir anlam veremez. Babasının gittiği bu gecelere şahit

<sup>197</sup> Bilge Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 6. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s.46

<sup>198</sup> *Age.*, s.81

olan ilk kişidir Gülay. Bu durumdan kimseye söz etmez. Ama bu gidişlerle küçük kız korku dolu geceler geçirmektedir. *“Babam sessiz sessiz giyindi, bana baktı. Ben gözümü yumdum. Açtığımda sokak kapısı kapandı. Nereye gitti. Sinemadaki adamı hatırladım gene. Babam yokken gelebilirdi. Korktum büzüldüm. Sonra sokak kapısı açıldı kapandı. Babamın pabucunu çıkardığını duydum. Oda aydınlanmıştı biraz. Gök karanlığı eriyordu”*<sup>199</sup>

Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabında inanç değişikliğini kabul etmeyen Andronikos'un korkularına da yer verilir. Korkunun, gerilimin tırmandığı kısımlar kitabın son kısımlarıdır. Bir anlamda Andronikos'un arkadaşı İokim'in kendisiyle ve korkularıyla yüzleştiği bir kısımdır. Artık korkularından utanmaz. Korkularını itiraf eder. Korkuyla çatışmanın değil de yüzleşmenin doğru olduğuna karar verir. Korkuları benliğinin bir parçası hatta en önemli parçasıdır. *“Korkum benden yana, benim parçam, belki en önemli parçam. Korkup neyi korumağa kalktım, hayatımın neresi korunmağa değer?”*<sup>200</sup> diye düşünür. İokim korkularını bir mide bulantısına benzetir. Korkunun da bir gönül bulantısıyla geldiğini gözlemler.

Bilge Karasu'nun *Kısmet Büfesi* kitabında ise farklı bir yapıyla oluşturulan öykülere yer verilir. Karasu bu yazıların herhangi bir türe girmediklerini kitabın başında belirtir. Önceki bölümde metnin türselliği başlığında da anlattığımız gibi Karasu bu öyküleri 'göz yazıları' olarak niteler. Erol Akyavaş, Turan Erol ile Ertuğrul Oğuz Fırat gibi ressamların tablolarından esinlenerek oluşturduğu bu metinler biçimsel açıdan da Karasu öyküleri içerisinde en farklı metinlerdir. Bu anlamda kitapta dikkati çeken öykü *Çeşitlemeli Korku Metni*'dir. Metne kitapta iki kısım ayrılır. Birincisi öykünün şiirsel ifadelerle yazılmış şekli, ikincisi de kitabın sonunda bestelenmiş hâlidir. Bu metinde Karasu korkunun içine yerleşme şeklini anlatır. Korkunun bir çığ gibi üstüne geldiğini düşünür. Oysa korku kendi memesini emerek beslenmektedir. Karasu korkunun sütü olmaktan nasıl kurtulacağını düşünür.

*“Bir güz*

*Dalın-*

<sup>199</sup> Bilge Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 6. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s.117

<sup>200</sup> *Age.*, s.41

*Dan*

*Kopmuş*

*Kopu-vermiş*

*Sarartılı*

*Bir yap-*

*Rak, ye-*

*Re de-*

*Ğince*

*Kimse-*

*Nin duy*

*Madığı,*

*Yeri, taşı,*

*Toprağı ba-*

*Ğırtmamış,*

*İncitmemiş*

*Bir tüy, bir telek,*

*Bir güz yaprağı*

*Gibi düşmüş yerleşmişti içi-*

*Me*

*İçerime,*

*Gönlüme,*

*Etime*

*Korku*

*BİR ÇIĞ GİBİ GELDİN ÜSTÜME*<sup>201</sup>

*Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabında *Usta Beni Öldürsen E!* öyküsünde de bir sirkte çalışan çırağın korkularına değinilir. Çırak her geçen gün ustasının yanında bilgisini arttırır. Terfi edebilmek için elinden geleni yapar ve kalfalık derecesine yükselir. Ancak çırağın hayatında büyük bir sırrı vardır. İnsanların öleceğini burunlarında gördüğü zeytin iriliğindeki ben sayesinde anlamaktadır. Daha önce annesinin, babaannesinin ve amcasının öleceğini de bu benler sonucu anlamıştır. Sirkte çalışmaya gelen çırakların burnunda da bu benlere rastlamış ve kısa süre içerisinde öldüklerine şahit olmuştur. Bu durum hayatında sorun teşkil etmektedir. Ustasına da durumu açar. Ancak bir çözüm bulamazlar. Ve şimdi de çok sevdiği ustasının burnunda bu beni görür. Ancak bu durumdan ustasına bahsettiği için onu korkutmak istemez ve söylememeye karar verir. Tehlikeli bir gösteriye çıktıkları bir akşam ustasının ölmesine izin vermemek için elinden gelen her şeyi yapar. Sonunda ustasını kurtarmayı başarsa da kendisini alana çakılmaktan kurtaramaz. Ve bu öykü ustasını kaybetme korkusunun gerilimleriyle aktarılır.

*“Bir ara kendi de dalar gibi oldu. Sıçradı yerinden, usta kendisine bir şey soruyordu. Korkuyla baktı. Usta, kendisine bir şey soruyordu. Korkuyla baktı. Usta, atın başını beğenip beğenmediğini öğrenmek istiyordu. Korkuyu, utancı unuttu, yaklaştı baktı. Uzun uzun, çizginin üzerinde adım atar, yürür gibi baktı. Sonra ‘kulakları’ dedi, sustu. Korktu gene.”*<sup>202</sup>

Karasu'nun *Susanlar* kitabındaki *Sarı Leke* öyküsünde bir insana zarar vererek suç işlemiş bir kişide korkunun sebep olduğu bedensel ve ruhsal hareketler sergilenmektedir. Suç ve suça eğilimin ön plana çıktığı bu öyküde korku ve kaygı en üst seviyede yansıtılır. İsmi belirtilmeyen öykü kişisi Sabiha isimli bir kadını sever. Fakat yakın arkadaşı İsmail de aynı kadına karşı yoğun duygular besler. Bir gün İsmail ile öykünün kahramanı bir araya geldiğinde İsmail Sabiha'ya olan duygularından bahseder ve Sabiha'yı gerçekten sevebilecek kişinin sadece kendisi olduğunu vurgular. Sabiha'nın kimle ve nerede olursa olsun mutlaka kendisine döneceğini belirtir. İsmail'in bu ve buna benzer sözleri öykünün kahramanını çileden

<sup>201</sup> Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*, 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 76

<sup>202</sup> *Age.*, s. 90

çıkartır. Eline geçirdiği ‘dikdörtgen bir likör şişesi’ni İsmail’in kafasına vurur ve olay yerini terk ederek, evine gelir. Ancak bu andan sonra bütün dünyası alt üst olur. Ne yapacağını bilemez ve depresif tavırlar sergilemeye başlar. Yaşadığı korkular o kadar üst seviyededir ki pişman olup olmadığını dahi sorgulayamaz. Duyduğu her seste yakalanacağı korkusu daha da büyür. Gerilim içinde yaşadıklarını bir bir aklından geçirir. İşlediği cinayete kendince haklı gerekçeler bulmasına rağmen içindeki korkuyu dizginleyemez. Gece boyunca korku kahramanı gözkapaklarının ardına kadar sarar. “*Radyoyu vururcasına yaktı. ‘Korkuyorum. Korkacak bir şey yok halbuki.’ Uzaktan gelen slow, var dedi. Ölüm her yerde. İstedğin yerde bulamazsın yalnız Ezberlercesine. ‘Yok, yok. Hiçbir şeyden korkum yok benim. Hiçbir şeyden yok. Bir insan öldü. Öldürmem lazımdı. Ölmedi de belki. Ya ölmediyse.” Saat bir yerlerde çaldı, sonra bir daha çaldı, sonra bir daha.’ Sabah; her şey belli olacak.” Pencerenin önünde durdu. Karanlık sokaktan kedi sesleri geliyordu. Sonra bir otomobil onları kaçırıp bitişik kapının önünde gıcırdadı. Sönmemiş fenerlerin ışığında gölgesi ‘korkunç’ karşı duvara serildi. Birden ürperdi.*”<sup>203</sup>

Sınırsız korkular içerisinde uykuya dalmış olan kahraman sabah zilin sesi ile gözlerini gerçek dünyaya aralar. Gece boyunca bu sahneyi beyninde tekrar tekrar yaşamış ve ne yapması gerektiğini planlamış olmasına rağmen işler beklediği gibi gitmez. Kapıdaki bilinmeyene doğru merak ve korku duygularıyla ilerlerken bu duyguların ellerinde oluşturduğu titremeyi engelleyemez. “*Uyandıığında kapının zili şiddetle çalıyordu. Oda ışık içindeydi. Öğleyi epey geçmiş olacak. Kapıya gitti. “Ellerim neden titriyor sanki. Bu saatte her şeye hazır olmalıydım.” ....*”<sup>204</sup> Ancak gelen İsmail’in kapıcısıdır. Kapıcı İsmail’den bir mektup getirir. Ve böylece İsmail’in ölmemiş olduğunu anlar.

Korku, Atay’ın ilk yazarlık evresine ait metin kişilerinin yaşam duygularının önemli bileşenidir.(...)Atay’ın kafkaesk öykülerinin sonuncusu ve en uzununu ‘*Korkuyu Beklerken*’in odağında ise yine, içinde yaşadığı topluma yabancılaşmış aykırı bir insandır. Her şeyden korkan, paranoid bir endişeler silsilesi içinde kendini yiyip bitiren bu öykü kişinin aldığı bir mektup, metnin konusal düzlemdeki çıkış

<sup>203</sup> Bilge Karasu, *Susanlar*, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s.22

<sup>204</sup> *Age.*, s.28

noktasıdır.<sup>205</sup>“*Hepsi yerli yerindeydi. Demek ki, üstü yazılı olmayan bu zarf koymazdım. Çünkü zarfım yoktu evde. Çünkü kimseye mektup yazmadım. Çünkü kimse bana mektup yazmazdı. Korktum. Çünkü ‘demek ki’ diyemeyeceğim bir yerlere gelmişim. İçime bir ağrı saplandı. Ne olurdu bir ‘demek ki’ daha diyebilseydim. Zarfı, olduğu yere bıraktım. Çevremde bir ‘demek ki’ aramaya başladım ümitsizce. Yavaşça salona doğru çekildim. Fakat salonun kapısı kilitliydi. İçime aynı ağrı gene saplandı. Ben kilitlerim ya. Her gün kilitlerim canım, işe giderken.*”<sup>206</sup>

Tanıdık hiçbir dile benzemeyen sözcüklerle yazılmıştır bu mektup: “Morde ratesdan,\Esur tinda serg! Teslarom portog tis ugor anleter, ferto tagan ugotahenç metoy-doscent zist. Norgunk!\ UBOR METENGA” (KB.32). Daha sonra gizli bir mezhep tarafından ölü bir dille yazıldığı ortaya çıkan ve öykü kişisine, “uyarınız\dikkatinizi çekeriz” türünden düşük dozda tehdit içeren sözcüklerle, evden “kesinlikle” çıkmamasını buyuran bu mektup; Atay’ın, öykünün ana imgesi olan korku’yu resimlendirmek için kullandığı somut dış dünya parçacıklarından biridir.<sup>207</sup> Bu mektubu aldığından beri kaygı yaşayan kahramanın aklına üniversitedeki öğretim üyesi arkadaşı gelir. Telefon edip bir randevu ayarlar. Bu mektup üzerine arkadaşının yaptığı yorumdan irkilir: “*Yalnız yaşadığın için seni seçtiler, dedi gülerek.( Bu şakayı beğenmedim.) Kağıt sende kalsın dedim. (sorumluluk da sen de kalsın.)*”<sup>208</sup> korkularına yenik düştüğü için kendine kızar. Şehrin bu kadar uzağında ve ıssız bir köşesinde oturduğu için korkulu durumlarla karşılaştığına inanır.

Sözcüklerle yapılmış ‘korku’ resminde, korkuyu tetikleyen nesneye: mektuba ise gizem ve belirsizlik katar Atay; korkunun nedenindeki mantık dışılık, ona aşkın\doğüstü bir renk ekler; onun anlam alanını genişletir; onu tüm korkularının ortak paydasına dönüştürür. Açıklaması olan bir şeyden korkmak, korkuyu neden-sonuç ilişkisinin kalıpları içine sokar, onu zararsızlaştırır. Oysa nesnesinden soyutlanan korku, salt korku olarak belirir; imgeleşir. Atay, bunu öyküsünde başarıyla gerçekleştirir. Öykünün odağındaki bu korku imgesini ise, köpek korkusu,

<sup>205</sup> Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay’ın Biyografik Ve Kurmaca Dünyası*, 4. Baskı, İletişim yayınları, İstanbul 2009, s.483-484

<sup>206</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s.37

<sup>207</sup> Yıldız Ecevit, *Age.*, s. 484

<sup>208</sup> Oğuz Atay, *Age.*, s. 46



hırsız korkusu türünden somut korkularla destekler.<sup>209</sup> Kahraman sorumluluk almaktan hayatında en ufak bir değişiklik yapmaktan korkar. Sanki yaptığı her hareket, geçirdiği her düşünce ona felaket getirecektir. “Kağıtlara sıra gelince çok insafsız davrandım: bir kağıt üzerinde, kendime iki kere düşünme hakkını tanımadım. Bazı belgeleri, makbuzları atarken tam emin değildim: bu yok etmelerin sonunda başıma bir şey gelebilir miydi? Sonra kızdım ve tartışma konusu olan kağıtları daha küçük parçalara ayırdım öfkemden. Gizli mezhepten daha kötü ne gelebilirdi başıma?”<sup>210</sup>

Gizli mezhebin tehdidinden korkmakla beraber sıkıntılı bir şekilde geçirdiği bu günlerde hayatını baştan sona düşünür. Neden evlenmediğini sorgular. Ve sonunda sorumluluk almaktan kaçındığını itiraf eder. “Yok ondan değil ya bakamazsam? Sorumluluk bu. Ben bu yüzden evlenmedim; çocuklarıma bakamam diye korktum”<sup>211</sup>. Evine gelen zarf yüzünden korkularıyla başa çıkamayan kahraman bir de yan taraftaki inşaatın yarıda bırakılmasıyla birlikte somut bir şekilde evinin yıkılma korkusunu taşır. Öykünün bu kısmında korku bir nedene bağlı ve somut bir şekil alır. Bir nedene bağlı korkuların yarattığı çözüm olanaklarını sıralar. Belediyeye ya da resmi anlamda kurumlara gitmek ve olan biteni anlatıp çözüm bulmak ister. Ancak üzerinde bilmediği o korkuyu yine hisseder. Tüm bu düşündüklerini yapmak için kendinde cesaret bulamaz. “Devlet dairelerindeki karışıklığa kurban gidiyordum. İzin vermeyecekleri bir inşaata neden başlamışlardı? Bir ceviz kabuğu gibi, ayrılacaktı ev. (Bu benzetmelerden de bıkmıştım; fakat, ikiye ayrılan ceviz kabuğunun görüntüsü, gözümün önünden gitmiyordu.) Şikayet etmeliydim, bir yerlere başvurmalıyım, hakkımı aramalıyım. Bir yere gidemeyeceğimi bilmenin dehşetiyle koltuğuma saplanıp kalmıştım.”<sup>212</sup> Öykünün her satırında kahramanın içindeki korkular daha da kendini göstermeye başlar. Piyangodan büyük ikramiyeyi kazandığı zaman bile talihinin döndüğü bu duruma gülümseyemez. Adını, adresini, yaşını kısacası kimliğini soran bu adamlara her bilgiyi doğru olarak vermez ya da eksik ifadelerde bulunur. Çünkü bir yerlere kapatılma korkusu taşır. Bir çeşit fobi diyebileceğimiz ve günümüzde ruhsal anlamda hastalıkların arttığı bu dönemde en çok görülen durumlardan biridir. “Düğmelerimi

<sup>209</sup> Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay'ın Biyografik Ve Kurmaca Dünyası*, 4. Baskı, İletişim yayınları, İstanbul 2009, s.485

<sup>210</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, İletişim Yayınları, 29. Baskı, İstanbul 2010, s. 60

<sup>211</sup> *Age.*, s. 69

<sup>212</sup> *Age.*, s. 76

*ilikleyip kemerimi bağlarken sokakta arkalarından koşmaya çalıştım. Yetişemedim. Yetişebilir miydim? Kaldırımı oturdum soluk soluğa, ağlamaya başladım. Yani öyle bağırarak değil, hafif gözyaşlarıyla. (Hiçbir işi gürültülü yapamazdım.) Sonra sepetli motosiklet göründü, bana geliyordu; hemen gözyaşlarımı sildim, anlattım ona. Üzülmeyin, dedi. Ben söylerim, yazarlar. Bir kağıt uzattı. Adımı, yaşımı, babamı, annemi filan yazdım; her şeyi yazmadım. Anlamazlardı; beni bir yere kapatırlardı sonra.”<sup>213</sup>*

Atay öykülerindeki özellikle –Korkuyu Belerken öyküsünde- anlattığı bu korkunun nedenini ‘Günlük’ünde tanımlar. Bu korkunun adı: ‘YAŞAMA KORKUSUDUR’.

*Babama Mektup* öyküsünde de Atay babasına benzeme korkusu taşımaktadır. Ancak mektubu yazdıkça babasına ne kadar çok benzediğini görür. Sonunun babası gibi olacağı yani öleceği korkusunu taşır. Yaşama korkusu kadar ölüm korkusu da hayatını çekilmez bir hale getirir. “*Bazı kitaplar yüzünden kafam biraz karışmışsa da bugün bile senin içtenliğini taşıdığımı ümit ediyorum. Gene de sonunda sana bütünüyle benzemekten korkuyorum babacığım: Yani ben de sonunda senin gibi ölecek miyim?*”<sup>214</sup>

*Demiryolu Hikayecileri -Bir rüya’* öyküsünde de, yalnızlık, çaresizlik içerisinde ne yapacağını nereye gideceğini bilmeyen öykü kişinin de duyduğu his korkudur. Buradaki kahramanın yaşadığı korku yalnızlığın, çaresizliğin yarattığı bir korkudur. Her geçen gün daha da umutsuzluk içerisinde ne yapacağını bilemeyen bu kahraman, önünde uzanan belirsizlikten nedensizce korkmaktadır. “*Korkuyorum. Çünkü buradan gitmek istiyorum. Bakkal daha veresiyeyi kesmedi. Fakat bu durum bir süre daha bile süremez.*”<sup>215</sup>

Nazlı Eray’ın öykülerini incelediğimizde ise korku temine pek fazla rastlamayız. Eray’da daha çok üstkurmaca, akıldışı\rüya unsurları belirgindir. Oyunsu anlatım her öyküde kendini göstermektedir. Eray tüm bu yöntemlere hayatın katı gerçekliğinden kaçmak için başvurur. Olabildiğince ilginç durumlarla karşılaşan bu şahıslar gayet sıradan tepkiler verirler. Korku akılların ucundan bile geçmez. İçinde yaşanan dünya kadar, bu masalımsı dünya da onlar için bir o kadar gerçektir.

<sup>213</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 78

<sup>214</sup> *Age.*, s.184

<sup>215</sup> *Age.*, s.196

Sadece ‘*Hırsız Saksığan Üvertürü*’ öyküsünde para sıkıntısı yaşayan kahramanını parasızlıkla alt alta, üst üste kavgaya tutuşan bir kurguyla anlatır. Bu şekilde ilk kez şiddeti ve korkuyu eserine sokar Eray. Bu öykü dışında belirgin şekilde korku temine rastlayabileceğimiz öykü yoktur diyebiliriz. Bir anda olağanüstü özelliklerle karşılaşan kişiler korkuya dair en ufak bir belirti göstermezler. Eray’ın öykülerinde gerçek dünyadan düşsel dünyalara geçiş okuyucuya yadırgatmadan yansıtılır. Bu anlamda korku temini en az kullanan yazar Eray’dır.

Cemal Şakar’ın öykülerinde de korku karşımıza çıkan temalar arasında yer alır. *Yol Düşleri* kitabında bu temayla ilgili olarak karşımıza çıkan *Bir Savaşın Slaytlar* öyküsüdür. Bu öyküde savaşı tanımlayan Şakar dolayısıyla korkuya da değinir. Savaşı açlık, ekmek karneleri, erkeğini yitiren kadınlar, karartmalar, bir yudum çay, gidenler, dönmeyenler olarak tanımlar. Bu anlamda savaşın korkulara neden olduğunu ifade ederek bu düşüncesini öykü kahramanına şu cümlelerde açıklar:

‘İyi ki fareler barıştan yana çıktılar. Barıştan yana çıktılar da, bizlere saklanacak delikler açıldı. Ağlamayın, korkmayın; bakın babalarınız, ağabeyleriniz savaşı kesmeye gittiler. Şimdi onu keserler. Keserler de, o da bir daha sizi korkutamaz. Fareler, ey sevgili misafirperver fareler!’<sup>216</sup>

Korku temalarının en çok geçtiği öyküler ise *Sular Tutuştuğunda* kitabında yer alır. Bu kitaptaki öyküler toplumsal meselelere eğilen, mesaj ağırlıklı öykülerdir. *Har* öyküsünde işkencelere, kısımlara maruz kalmış kızın korkularına değinilir, *Muntazar* öyküsünde başbakana ayakkabı fırlatan Iraklı bir gazeteciye yer verilir. *Muntazar* adı altında kurguladığı bu kişinin hissettiği güç ile birlikte korkuları da öykü de kendini gösterir. *Fragmanlar* adlı öyküsünde de bir başka Iraklı gazetecinin gözlemleri aktarılır. Siren sesleri, tanklar, bağırışlar, alkışlar arasında heykellerin ve binaların yıkılışına şahit olan gazeteci yerin sarsıntılarını, gümbürtüleri anlatır. Bombaların, silah seslerinin ortasında en çok hissettiği şey korkudur. Aynı zamanda çektiği fotoğraflara bakarken halkın gözlerindeki korkuya da değinir.

<sup>216</sup> Cemal Şakar, *Yol Düşleri*, Yedi Gece Kitapları, İstanbul 1996, s. 16

#### 2.1.4. İntihar:

Karasu'nun öykülerinde intihar çok sık geçmemekle birlikte mevcuttur. Bu öykülerdeki şahıslar intiharı içinde yaşadıkları sıkıntılara bir son vermek, belirsizliklerden, karışıklıklardan kurtulma yolu olarak düşünürler. *Troya'da Ölüm Vardı* kitabındaki *Nereden De Andım Şimdi* öyküsünde Dilaver Hanım'ın oğlu Müşfik, kadın-erkek ilişkilerinin kafasında yarattığı karışıklıklar yüzünden bunalıma sürüklenir. Toplum tarafından ve ailesi tarafından yargılanan bu şahıs normalden farklı davranışlarda bulunur. Sık sık kendini odasına kapatır. Günlerce konuşmadığı zamanlar yaşanır. Tüm bu durumları dışarıdan gözlemleyen annesi de oğlunun intihar düşüncelerinin varlığından dolayı korkuya düşer. Kapı deliklerinden sık sık gözetler oğlunu.

*Acı Kök Yağmurun Tadında* öyküsünde Müşfik halasının intihar girişimlerinden bahseder. Hala evleneceği kişiyi çok sevmesine, yıllar öncesinden çeyizini hazırlamasına rağmen düğün günü evlenmekten vazgeçer. Bu haber büyük karışıklıklara sebep olur. Herkes bu haberi konuşurken hala kendini sandık odasına kilitler. Günlerce çıkmaz bu odadan. Aradan yirmi gün geçtikten sonra ise kapıyı açtıklarında odada ekmek kırıntılarını fark ederler. O zaman anlarlar ki bu intihar senaryosunu çok evvelden planlamıştır.

“...kendime kıyarım der dururmuş yirmi gün sonra sesi kesilmiş kapıyı açabilmişler o zaman bakmışlar ki küçük halam halsiz halsiz odanın ortasında yatıyor kapının önünde duran sandık açık ekmek kırıntıları çamaşırların üstünü örtüyor odanın bir köşesinde de bir sürü şişe testi tas maşrafa bomboş duruyor. Küçük halamın bu işe çoktan hazırlandığı anlaşılmiş ama üstüne pek varmamışlar o günden sonra cin tutmuş onu. Yıllar geçmiş dedikodular sönmüş her şey unutulmuş ama –ben hala o sara nöbetlerini çok iyi hatırlıyorum birkaç kez gördüm önümde tutuldu- geriye evde kalmış cinli ayyaş bir kız bırakmışlar her şey unutulmuş geçen yıllarla ama neden o işi yaptığını kimse anası bile ablası bile öğrenememişler...”<sup>217</sup>

<sup>217</sup> Bilge Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 6. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 96

*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabında da Andronikos da inanç karışıklığının doğurduğu ruh halinin sonucu olarak intihar düşüncelerini aklından geçirir. Adada yaşadığı boşluk, ölüm ve korku düşünceleri, yakalanma sürecinden sonra yaşayacağı işkenceler, zindanlar aklına kimi zaman intihar düşüncelerini getirmektedir. Bu düşüncelerinden kurtulduğu anlarda da içinde bulunduğu duruma bir anlam veremez.

“Gülüyor. Bir zamanlar canına kıymağı

*Birçok zamanlar, çeşit çeşit yerlerde, çeşit çeşit durumlarda, canına kıymağı düşündüğüne gülüyor.”*<sup>218</sup>

Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabında da *Yengece Övgü* öyküsünde arkadaşının evinde gördüğü bir yengeç kabuğu yüzünden öyküyü kurguladığını vurgulayan Karasu intiharı öykünün anlatıcısı konumundaki kahramana tanımlattırır. Onun için intihar olabildiğince açık olmalıdır. Umutsuzluk süsü bunalımı verilmiş bir intiharı kabul etmemektedir. “*Kendi canına kendi eliyle kıyma- başkasının eliyle de kendi canına kıyılır ya....Sana o filmin sözünü epey etmiştim; Valerian Borowczyk'in Blanche'ı, bu dediğime iyi örnek olabilir- söz konusu olunca, bu eylemin, değer taşıyabilmesi için, gizlice, maskelenerek, kaza ya da çılgınlık, umutsuzluk bunalımı süsü verilerek yapılmaması gerekir derim.*”<sup>219</sup>

Aslında intihar düşüncelerine en çok yer veren öykücü Oğuz Atay'dır. Daha önceki anlamsızlık başlığında Oğuz Atay'ı anlatırken belirttiğimiz gibi *Korkuyu Beklerken* kitabına önsöz yazmış olan Oğuz Demiralp, Atay'ın kahramanlarının delirme sınırında yaşayan, problemlili kişiler olduğunu belirtir. Atay'ın öykülerine, romanlarına bir bütün olarak bakıldığında *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet Benol'u, *Tutunamayanlar*'ın Selim Işık'ı ve öykülerinde ismi belirtilmeyen Mantolu Adam, *Unutulan*'daki tavan arasında böceklenmeye, çürümeye yüz tutmuş adam, *Ne Evet Ne Hayır*'ın ana kişisi arabesk delikanlı sık sık intihara kalkışan, ölüme yürüyen, olumsuz kişilerdir. *Beyaz Mantolu Adam* öyküsünde konuşmayan, varlık belirtisi

<sup>218</sup> Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s.96

<sup>219</sup> .Age., s.78

göstermeyen Mantolu Adam'ın herkesin şaşkın bakışları altında ölüme yürüme anı şöyle ifade edilir.

*“Su, bileklerini geçince mantosunun eteklerini topladı. Kalabalıktan kurtulmuş olan görevli, elbisesiyle daha ileri gidemedi. Mantonun etekleri önce suyun üstünde açıldı sonra ağırlaşp battı. ‘Dur!’ diye bağırdı uzun bıyıklı genç. ‘Boşver abi’, dediler. ‘Fazla ileri gitmez.’ Deniz sığdı; bütün manto suyun içinde kaybolduğu zaman kıydan çok uzaklaşmıştı. Fazla ileri gitmişti. Yanılmışlardı.”<sup>220</sup>*

Gizli mezhebin tehdidi altında evinden çıkamayan *Korkuyu Beklerken* öyküsünün kahramanı da kendisine bir intihar senaryosu düşünür. Ancak ölümün vereceği acıdan da korku duymaktadır. Masadan kalkıp ölmek, sol tarafına saplanan ağrı yüzünden ölmek, bahçede dolaştıktan sonra ölmek gibi acısız yöntemleri düşünür. Kahramanın burada düşündüğü intihar senaryoları ölüme karşı bakış açısını da anlatmaktadır bir anlamda. Yaşamak istemediği için intiharı bir kurtuluş yolu olarak düşünmektedir. Fakat acı çekeceği düşüncesiyle bu kararını gerçekleştirememektedir.

*“Evet, büyük şehirlerde doğdu, yirmi sekiz yaşına kadar çeşitli üniversitelerde (yalan) eğitim gördü, çeşitli işlere girdi, aldığı bir mektubu yaktı ve bunun üzerine öldü. Hayır, iyi bir eğitim görmedi, fakat bazı eserler okudu, her şeyi daha iyi anlamak için Latince öğrenmek üzere masaya yaklaşarak kitabı...hayır, tam bu sırada, mutfaktaki lekenin aklına gelmesi üzerine.....hayır, Latince öğrenemeyeceğini anlayınca, durumun çıkmaza girdiğini görünce masadan kalktı ve öldü. Hayır, leke yüzünden ölmedi...Bir söylentiye göre, sol tarafına saplanan bir ağrı yüzünden hayata gözlerini yumdu. Hayır, bazı eserler okumadı, sadece bazı yazarların adlarını öğrendi, ağrıdan sonra hayata tekrar gözlerini açtığı zaman kendini bahçede buldu(doğru), okuyamadığı kitapların çeşitli sayfalarını inceledi, bir süre bahçede dolaştı, bir süre kendinden nefret etti, bu arada çeşitli düşüncelere kapıldı. (Allah bilir nelere?) Bahçe kapısında (beş dakika), otların arasında(on iki dakika) ve duvarın yanında (ne kadar?) bulundu. ‘Allah Kahretsin’ adlı denemesini yazmak üzere hazırlıklara giriştiği bir sırada ömrü yetmedi, vasiyeti üzerine mutfaktaki lekeli taşın*

<sup>220</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s.25

(gerçekten Allah kahretsin) altına gömüldü (düşey olarak). Evet, bugün yeter bana bu kadar ölmek, diye düşündüm gizli bir sevinçle. Ben size gösteririm.”<sup>221</sup>

*Ne Evet Ne Hayır* öyküsünün arabesk delikanlısı da sevdiğinden ‘red red red ediyorum’ gibi belirsiz(!) bir cevap aldığı için gazete köşesi sahibi Akın Korkmaz’a bir mektup yazar. Sevgisine ‘ne evet ne hayır’ diye karşılık vermeyen bu kız yaşamında belirsizliklere yol açar. Arka arkaya yaşadığı talihsizlikler de yaşamdan günden güne kopmasına sebep olur. Sevdiği kıza kavuşamadığı ve toplum dışına itildiği için intihar bir kurtuluş yolu olarak önünde uzanır. Dört kez intihara kalkışır, istediğini elde edememenin verdiği hisle kendine zarar verme eğilimi gösterir. “4 kez intihara teşebbüs ettim, 4 defa ölümden kıl payı kurtarıldım. Vücudum kollarım kesik sıyrıklarla dolu. Kalbim midem opdolidondon (optalidon) fazla miktarda aldığım için midemi parçaladım efendim.”<sup>222</sup>

Nazlı Eray’ın öykülerine baktığımızda ise intihara meyilli, intihar düşüncelerini aklından geçiren şahısların az olduğunu görürüz. Onun öykülerindeki kişilerin incelediğimiz diğer öykücülerle kıyasladığımızda daha canlı, daha umutlu kişiler olduğunu görürüz. Şüphesiz bu tablonun oluşmasındaki durum da fantastiğin sunmuş olduğu olanaklardır. Eray’ın intihar başlığı altında incelenecek belirgin bir öyküsü yoktur. Her şeyden önce onun kahramanları belli sıkıntıları yaşamakla beraber hayata tutunmaya çalışan ve bunu isteyen şahıslardır.

İntihar teması Cemal Şakar’ın öykülerinde de zaman zaman karşımıza çıkar. *Yol Düşleri* kitabındaki *Ölü Zamanlar* öyküsünde intihar teması yoğun olarak geçmektedir. Boşluk ve anlamsızlık duyguları içerisindeki öykü kişisi intiharı düşünür kimi zaman. Kahraman İ.T.Ü Genel Makine öğrenciliği döneminde sürekli intiharı bir çözüm olarak düşündüğünü söyler. Ancak onu bu dönemlerde hayata bağlayan şeyin her ressamın içinde taşıdığı o baş yapıt umudu olduğunu söyler. ‘Başyapıtımı ortaya koyup odamın duvarına asmadan intihar etmeyeceğim.’<sup>223</sup> diye düşünür. Ancak içinde bulunduğu psikolojiyi anlattığı kısımlarda intihar fikri yine kendini gösterir. Artık hiç, Vivaldi dinlemediğini, kapıcıya ekmek fiyatlarını

<sup>221</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s.53

<sup>222</sup> *Age.*, s.127

<sup>223</sup> Cemal Şakar, *Yol Düşleri*, Yedi Gece Kitapları, İstanbul 1996, s. 29

sormadığını, bir satır bile okumadığını söyler. Yarınları karanlıklar ve bilinmezliklerle dolu zamanlar olarak görür. Öylesine yalnızdır ki kapıcıyı çağırıp, ona bir çay ikram edip saatlerce anlatmak, anlatmak ve omzuna yaslanıp ağlamak ister. Mezarlıkları düşünür, ne zaman oralardan geçsem üzerime bir ağırlık çöker, der. Sanki o mezarlıklarda yatan kişileri kendi öldürmüş gibi bir düşünceye kapılır. Sanki ben olmasam, onlar yaşayacak şekilde intihara meyilli düşünceleri yine kendini gösterir. Bazen mezarlıklardaki kişilerin kendisini çağırdıkları hissine kapılır. Öykünün sonunda da kahraman ressam dostunu düşünür. Zihninde bu dostuna bazı hareketler sergiletir. Elinde silah odada dolaştığını hayal eder. Dostunun tüm kalemlerini kırdığını, kitaplarını odanın ortasına yığıldığını düşünür. En üste de T cetvelini, onun üzerine de aile resimlerini koyup yığının üzerine çıktığını hayal eder. Ancak arkadaşının bu halinin onu korkutmaya başladığını düşünür. ‘Aslında intihar yenilgidir...Bugün Perşembe de değil...Bütün ölümler ıslaktır...’ dediğini duyar. Ancak bu durumdan endişelenir ve divandan kalkıp, onu düşlemekten vazgeçmek istiyorum diyerek odanın içinde volta atmaya başlar. Bu şekilde Cemal Şakar’ın öykülerinde intihar sıkıntılı anlarda gelip geçici bir düşünce olarak belirir. Ancak bu düşüncenin Oğuz Atay’da olduğu kadar belirgin olmadığını da söylememiz gerekir.



### 2.1.5 Ölüm:

Ölüm temi anlatımın başladığı noktalardan itibaren hayatımızın içinde o soğuk varlığıyla yerini almıştır. Geleneksel dönem, modern dönem öykülerinin ana teması olmakla beraber modern sonrası yazılan ve postmodern olarak nitelenen öykülerde de varlığını devam ettirir. Geleneksel ve modern dönemlerde hayatın sonlanması doğal ve kaçınılmaz bir süreç olarak aktarılırken incelediğimiz metinlerde ölüm artık felsefi düşüncelerin malzemesi olur. Büyük bir boşluğun, anlamsızlığın içinde, çaresiz hayatlar yaşayan ve dertlerini paylaşacak, onları anlayabilecek nefeslere sahip olmayan, her geçen günlerini gerilim filmi gibi yaşayan, bu intihara meyilli toplum dışı kişilerin en çok kullandıkları sözcüktür ölüm. Öykülerde anlatılan her şahsın ölüme bakış açısı kendini gösterir. Yaşanılan zaman içerisinde ölüm ve ölüm düşüncesi her yerdedir. Şahıslar ölmeden önce ölmek gibi bir durumu yaşarlar. Bazen en kısa zamanda gelmesini istedikleri bir kurtuluş yolu, bazen korkulara ilave yapan bir dert, bazen de dillerine pelesenk olmuş bir sözcüktür. İncelediğimiz öykücüler içerisinde de ölüm kelimesini, temini en çok kullanan öykücü Bilge Karasu'dur.

Karasu'nun ilk öykü kitabı *Troya'da Ölüm Vardı* kitabındaki *Doğum* öyküsünde birbirine zıt, ama bir o kadar da iç içe olan doğum ve ölüm anlatılır. Öykünün ilk kısımlarında anlatılan doğum sahnesi, sonlarda yerini ölüm düşüncelerine bırakır.

*“Geçişen saatler, iç içe, iç içe. Ölüm. Ölümler dizi dizi; sıra sıra insan ölüleri. Kan, toprak. Ölüm yoklamağa başlıyor, toprak kokuları içinde kanın.”*<sup>224</sup>

*Anahtar* öyküsünde de Reşit Bey'in gerçek babası olmadığını öğrenen Müşfik'in ruh haliyle karşılaşırız Reşit Bey'le araları hiçbir zaman iyi olmayan Müşfik gerçek babası olmayan bu adamı sevmemektedir. Bazen önüne geçemediği bir şekilde Reşit Bey'in ölümünü arzuladığı durumlarla karşılaşırız. Müşfik Reşit Bey'in başka babalar gibi iyi ve anlayışlı olmadığını vurgular. Reşit Bey'in ölümünü

<sup>224</sup> Bilge Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 6. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s.7

öylesine ister ki bazen bunun üzerine senaryolar kurar. Kaskatı kesilip ölmesi en çok arzuladıkları arasındadır. Ve bu ölüm isteğinin altında annesiyle yalnız kalma düşüncesi yatar.

*“Onun ölümünü istediğim zamanlar oldu ama, ölümünü istedim anamla baş başa kalmak istedim. Beni kırdığı zamanlar, beni kırdığı zamanlar çok olurdu, beni kırdığı zamanlar ölmesini isterdim. Ama belki de her çocuğun isteyebileceği gibi değil, ölmesini kaskatı kesilmesini evden alınıp götürülmesini bir daha dönmek üzere götürülmesini isterdim, bütün gücümle.”*<sup>225</sup>

Düzenli bir olay örgüsü akışına sahip olduğunu gözlemlediğimiz *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabında da Andronikos’un ölümle ilgili düşünceleriyle karşılaşırız. İşte modern dönem eserlerinden farkı vurgulamak istediğimiz kısım da budur. Ölüm artık yaşanan, gerçekleşen bir durum olmaktan ziyade düşünülen ve üzerinde yorumlarda bulunulan bir tem halini alır. İster ölüme yakın, ister uzak kişiler olsun ölüm artık hayatın her noktasındadır. Bu düşünceyle öykü kahramanı Andronikos da ölümü beklemenin boş bir şey olduğunu düşünür. Kaçınılmaz bir şekilde ölecek olan insanın bu süreyi bekleyerek değil de bir şeyler yaparak geçirmesi gerektiğine inanır. Anlatmak istediği nokta insanın ölümü kabullenmesi gerektiğidir. *“İnsan nasıl olsa öleceğine göre, bir şeyler yapmak daha iyi olur. Ölü boş bir şey, ölümü beklemek, oturup beklemek, boş bir iş. Yıllarca sevgi sözü ile ölüm sözünü yan yana getirip durmuş, ikisi arasında bağ kurmağa kalkmadığı halde, öğrettikleriyle, söyledikleriyle, ölümün sevilecek, sevilebilecek bir şey olduğunu düşündürmeye çalışır gibi davranmıştı.*

*Oysa şimdi, bunda da yanıldığını sanıyor, düşünüyor...Ölüme karşı çarpışmak gerek. Ölüm, ancak, gelip tepene dikildiği, seni, gözünün yaşına bakmadan yanına alıp götürdüğü anda, onu kabul etmelisin.”*<sup>226</sup>

Karasu’nun daha çok biyografik tarzda oluşturduğu *Narla İncire Gazel* kitabında da ölüme dair düşünceler satırların arasında kendini göstermektedir. Karasu, *‘Her canlının daha doğarken ölümün tohumunu içinde taşıdığı.’*<sup>227</sup> nı düşünür.

<sup>225</sup> Bilge Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 6. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 99

<sup>226</sup> Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 46

<sup>227</sup> Bilge Karasu, *Narla İncire Gazel*, 4. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 112

İmgesel olarak narın kadını, incirin erkeği simgelediği bu öyküde Karasu ölümün her yerdeki varlığını büyük harflerle ifade eder.

*“DUVARLARDA SURLARDA ÖLÜM*

*YER YER BİR YABAN İNCİR TOHUMU*

*BİÇİMİNDE YERLEŞMİŞTİ*<sup>228</sup>

*Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabındaki *Avından El Alan* öyküsünde bir gün denize çıkan bir balıkçıdan bahsedilir. Ancak yazar havanın nasıl olduğu konusunda değişik ihtimaller üzerinde durur. Öyküye bir süre sonra balıkçının uzun zamandır yakalamak istediği orfinoz balığı dahil olur. Orfinozu yakalamaya çok yaklaştığı bir anda balıkçının kolu balığın ağzında kalır. Bu andan itibaren balıkçının düşünceleri belirsizleşmeye başlar. Ölüm kendini hayal ile gerçek arasında gösterir. Balıkçı çocukluğuna dair anılar hatırlamaya başlar, ölüme hazır olmadığını düşünür ve balıkla birlikte denizin dibine doğru ilerler. Ancak öyküde bu dakikalardan itibaren belirsiz ve takip edilmesi güç olaylar anlatılır. Balığın ağırlığını kolunda taşıyan balıkçı, orfinozla bir bütün olduğunu hisseder. Her yer kararmaya başlar. Bu ifadeler bize düş ortamına yapılacak bir yolculuğu sezdirir. Balıkçı kendini kahvede arkadaşlarının arasında görür. Ancak çevresindekiler balığı ve balığın ağzındaki kolu görmezler. Balıkçı bir anda sıçramalar yaparak kendini evinde görür, sonra yine sandalın içinde görür. Bu anlatılanlarda zaman ve mekân kavramlarının yitirildiği çok açıktır. Yazar bu belirsiz durumları ördükten sonra asıl bulunduğu sahneye yani balıkçının kolunun orfinozun ağzında kaldığı sahneye döner. Kürekleri çekecek gücü bulamayan balıkçı kendini suya bırakmak zorunda kalır. Deniz de kendiliğinden gelen bu ölüme kucağını açar. Anlatılanlar esnasında balıkçının ölümle ilgili düşünceleri geniş yer kaplar. Ölüm ile yaşam arasında geçirdiği o dakikalarda balıkçının insanın yeniden ölüp yeniden dirileceğine dair şüpheli düşüncelerini aktarılır. *“Kişioğlu, silik anısı beğenin bir köşesinde sıkışıp kalmış uçmağa yeniden ulaşmak için can atar. Ama kaç kişi –bir parça-cık da olsa, eksik güdük de olsa- bunu başarabilir? Eskiden çok eskiden olur, olabilirdi o iş. Her şey bitip tükendikten sonra her şeyin yeniden başlayabileceğine, biten bir yılın ardından yeni bir yıl geldiği gibi o uçmağa*

<sup>228</sup> Bilge Karasu, *Narla İncire Gazel*, 4. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 23

*dönülebileceğine inanmak güç artık. Bir daha, bir daha ölüp, bir daha, bir daha, bir daha dirilebileceğine inanmıyor insan.*<sup>229</sup> *bu öyküde ölüm yaşanan bir tehlike üzerine kendini gösterir. Ve yaşam ile ölüm arasındaki o sınırdaki gerçekleşen düşünce yapısında ifadesini bulur.*

*Korkusuz Kirpiye Övgü* öyküsünde de bir kirpinin anlatımıyla ölüm düşüncesi gündeme getirilir. Bu öyküde yazar sokakta gördüğü bir kirpi üzerine öyküsünü oluştur. Dış dünyayı keşfe çıkan bu kirpinin en çok yaşadığı duygu ölüm korkusudur. Kirpi insanların onu yakalamak istemesine bir anlam veremez. Küçük gövdesinin ne işe yarayacağını düşünür. Öyküde ölüm kendini bir kirpinin varlığında korkuyla birlikte gösterir. *“Saldırır, öldürürlerse dönmezdim aranıza. Siz de artık başınızın çaresine bakardınız. Tehlikenin üstüne üstüne gidecek de değildim, tabii...Sakınacaktım. Yalnız, ölümle karşılaştığım yerde kendimi savunacak, gerekirse, çarpışacaktım...”*<sup>230</sup>

*‘Usta Beni Öldürsen E!’* öyküsünde anlatılan çırağın en çok karşılaştığı durumlardan biri de ölümdür. Ancak burada karşımıza çıkan ölüm çırağın karşı karşıya kaldığı bir durum değildir. Çırac insanların yüzünde zeytin iriliğinde kara bir ben görür. Bu beni gördüğü andan itibaren de o insanların öldüğüne şahit olur. *“Ailesinin değil, kendi özelliğiymi demek. Başkasının görmediği benler. Görüyor. Öleceklerini biliyordu o insanların. Sonradan kaç kez, bu özelliğin tutarlığını gerçeklemek olanağı bulmuştu. Korkuyla bakıyordu artık insanların yüzüne”*<sup>231</sup>

Ancak tehlikeli bir sirkte gösteri yapmak zorunda olan bu çırac bir gün ustasının burnunda da bu beni görür. Bu andan itibaren korku ve ölüm gerçeği hayatını bütünüyle kaplar. Tehlikeli gösterilerin yapıldığı bu sirkte ölüm kaçınılmaz bir durumdur. Nitekim öykünün sonunda çırac, ustasını kurtarmak için kendini ölümün kollarına bırakmaktan kurtaramaz.

Aynı kitabın *Alsemender* öyküsünde ölüm sıkça geçen sözcüklerden biridir. İnsanlardaki yalan söyleme özelliğini ortadan kaldıran bu bitki fazla alınması neticesinde ölüme sebebiyet verir. Bu çiçeği araştıran bilgin de ölümle karşı karşıya kalmaktan korkmaz. İnsanlardaki yalan söyleme hastalığını ortadan kaldırmayı

<sup>229</sup> Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 9. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 26

<sup>230</sup> *Age.*, s.65

<sup>231</sup> *Age.*, s. 111

hayatının amacı haline getirmiş bu bilim adamı yorulmaksızın deneyler yapar. Ve öykünün sonunda insanlığa faydalı bir çalışma yapabilmek için ölümü bile göze alır. Bu öykü diğerlerinden oldukça farklı eksende kurulur. Ölüm korkuyla birlikte kendini göstermez ya da kaçınılmaz bir durum değildir. Aksine insanlığa fayda sağlamaya çalışan bir bilim adamının en başından kabullendiği bir durumdur. Alsemender adlı çiçeğin insanlar üzerindeki etkisini ölçmek için bilim adamı tarafından korkusuzca denenen bir yöntemdir.

*“Çiçeği taşıyan uzun sapın dibinde bitip yukarı doğru kama gibi uzayan iki yaprağın ikisini de çiğneyenlerin hepsi çıldırmıştı. Yazar, üç yaprak çiğneyenlerin kaskatı kesilip öldüğünü eklediğine göre, çıldıranlar, ya iç güdülerine uyup bir yaprak daha çiğnemeğe kalkışarak bu çılgınlıktan, bir bakıma, kurtuluyordu, diye düşünmek gerekirdi-ki bu durumda, çevrede bir çiçek daha bulabilmelilerdi, yoksa bu çılgınlık sürüp giderdi herhalde-; ya da, bu çılgınlığı öyle tatlı buluyorlardı ki; onu artırmak için bir yaprak daha çiğnemeğe kalkıyorlardı.”<sup>232</sup>*

Karasu'nun *Kedili Meryem* öyküsü de toplumla uyuşamayan Meryem adında bir kadının öyküsünü anlatır. Bu kadın Beyoğlu civarında sokaklarda dolaşan, kimseyle konuşmayan ve sadece kedilerle ilgilenen bir şahıstır. Genellikle Deli Meryem olarak anılır. Kadının elinde ciğer, et parçalarıyla kedileri besleyişi öykü kahramanın dikkatini çeker. Yazar Ankara'ya göçünce İstanbul'a sık sık gider ancak Meryem'i görmez. Bunun üzerine Meryem'in başına gelebilecek ihtimaller üzerinde durur. Meryem'in ölmüş olabilme ihtimaline değinir. Ayrıca bu öykünün başında Ispartalıların çocuklarını ölüme nasıl hazırladığına dair bir başlangıç yapar. Meryem'in de tıpkı Ispartalılar gibi dimdik ve sağlam bir karaktere sahip olduğunu vurgular.

*“Ispartalılar, güdük çocuklarını dağdan atarlar, sağlam yapılı olduğu için sağ kalan çocuklarını da 7 yaşında eğitmeye başlarlardı. Ispartalı, bütün yaşayışı boyunca, bir "yarın"a hazırlanır. Bu "yarın", ün, güç, iktidar değil, ölümdür. Düpedüz ölüm. Ispartalının çabalarının tek tutkusu ölümdür. Bir dostluk durağından bir başka dostluk durağına gide gide geçirdiği günlerinin sonunda yalnız saygıdeğer, derli toplu ağırbaşlı, düzenlik içinde bir ölüm vardır. Ispartalının bitirdiği, sonuca erdirdiği tek iş ölümdür. Öbür durakların*

<sup>232</sup> Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 9. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 164

*hepsi geçicidir: Ispartalı için...Temizlik içinde, övgüyü gerekli kılacak bir düzenlik içinde, elinden gelirse kanını gözden gizleyerek ölmek ister; gurur içinde, hatta aşk içinde...Ölüm Ispartalının yarattığı tek güzelliştir”<sup>233</sup>.*

Ölüm konusunun en çok geçtiği Oğuz Atay öyküsü *Korkuyu Beklerken*'dir. Korkularıyla yüzleşmeye çalışan bu kahraman ölüme karşı büyük bir korku taşımaktadır. Her işini yarıda bırakır sanki tamamlarsa yaşamını da tamamlamış olacaktır.

*“Birbirine benzemeyen fotoğraflarını yapıştır yan yana, bir işi de sonuna kadar götür. Ölmezsin ya. Belki de ölürdüm. Belki de ölmek için, hiçbir işin sonuna kadar gitmiyordum.”<sup>234</sup>*

Nazlı Eray'da ölüm en farklı işlenen temlerden biridir. Diğer öykücülerde görülen hayatın sonlanması ya da ölüme karşı gösterilen felsefik düşünceler şeklinde kendini göstermez. Tamamen fantastik, ironik ve oyunsu bir üslupla anlatılır. Böylece ölüm Nazlı Eray'da soğuk ve kaçınılmaz bir durum olma özelliğini yitirir. Eray öykülerinde oldukça farklı bir şekilde kendi bedeninin ölümüne şahit olur. Cesedinin yanına gider, kendini teşhis eder. Hatta nasıl öldürülmüş olabileceği üzerinde fikir yürütür. Özellikle *Kız Öpme Kuyruğu* kitabındaki *Sabah* öyküsünde üç polisin aniden evine gelişiyle kendi ölümüne tanık olur. Polisler tarafından bir arsaya götürülür ve yerde yatan kişinin kendi bedeni olduğunu görür. Fakat Eray'ın öykü dünyasına uygun bir şekilde tam anlamıyla değil, çocukluğu ve düşleri öldürülmüştür. Eray'ın bu şekilde aklın imkanlarına sığmayan bir ölüm anlayışı sergilediği gözlenir. Öykünün sonunda da anlatılanların düşsel perdesi kalkar ve gerçekler ortaya çıkar. Polis diye anlattıkları kişilerin aslında kentin arsa ve çöplük tarayıcıları olduğu anlaşılır.

Aynı şekilde Eray'ın *Ödül* öyküsünde de bir trafik kazası sonucu ölen anlatıcısının öteki dünyada yaşadıklarına tanık oluruz. Öykü kişinin Eray'ın kendisi olduğunu, Ankara'da sokaklarda dolaşan bir yazarı anlatmasından ve hayranlarının imza isteklerinden anlarız. Öykü kişisi hayranlarına imza atıp, kentin sokaklarında

<sup>233</sup> Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 9. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 64

<sup>234</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 62

dolaşırken bir trafik kazası geçirir ve öykünün düşsel anlatımı başlar. Yazar kendini öbür dünyada bulur. Birtakım işlemlerden sonra yazarlar kahvesinin olduğu bölüme geçer, orada Oğuz Atay, Sevim Burak, Tezer Özlü ve Sait Faik ile karşılaşır. Edebiyatın bu seçkin kişileriyle öbür dünya ve bu dünyadaki düzen hakkında konuşmalar gerçekleştirirler. Sevim Burak özel izinle bazen dünyaya inme imkânına sahip olduklarını anlatır. Eray'ın öykülerinde ölüm böylece korkulan ya da ne olduğu, nereye gidildiği, neler yaşanacağı belli olmayan bir durum değil tamamıyla olağan dışı bir hal alır.

Ölüm teması Cemal Şakar'ın öykülerinde de fazla olmamakla birlikte kendini gösterir. İlk öykülerinde ölüm teması daha çok kaybettiklerinin ardından yaşadığı duygulara yönelik bir şekilde ilerler. Sık sık anne ve babasının ölümünden duyduğu üzüntüleri dile getirir. Ölüm onun için yalnızlık, boşluk ve kimsesizlik anlamı taşır. Bu sebeple öykülerinde bu havayı dağıtmak için eski günlere dönüşler yoğunluktadır. Sıcak, herkesin bir arada olduğu aile tablolarını hatırlar. *Eşik* öyküsünde yavaş yavaş ölümün varlığında yitmeye başlayan bir kişiden bahseder. Kahraman her akşam eve döndüğünde bu yatalak kişinin onun için ne kadar önemli olduğunu ifade eder. Ancak adını ve kim olduğunu belirtmediği bu kişinin ölümüyle kentin, sokakların, insanların dualardan yoksun olduğunu düşünür. Ve hayatı boyunca bu kişiye benzemek istediğine karar verir. Bu anlamda Şakar'ın öykülerinde ölüm kaçınılmaz bir durum olarak kabul edilir, ancak ardında bıraktığı boşluk ve yalnızlık duyguları sık sık vurgulanır.

### 2.1.6. Akıldışı\Rüya:

Rüyalar ilk insandan beri insanoğlunu meşgul eden zihnin en önemli parçalarından biridir. Özellikle nasıl ve neden rüya görüldüğü anlamı çözülemeyen bir sır olarak kalmıştır. Rüyaya dayanan anlatım özellikle 1980 yıllarından sonra öykülerimizde kendini göstermeye başlar.

“Fantastik” ismi de verilen bu anlatım gerçekte var olmayan, hayal gücü tarafından yaratılan, doğaüstü anlamlarında kullanılır. Bu türün içerdiği doğaüstü ve gerçek dışı öğeler, masallarda ve diğer olağanüstü anlatılarda da olmakla birlikte, fantastik türünü yeni ve farklı yapan, bu öğelerin algılanış ve kullanım biçimidir. Örneğin masallardaki olağanüstü kişileri, yaratıkları ve olayları okur daha anlatının başında kabullenir. Ancak fantastik unsurlarının katıldığı öykülerde sıradan hayat ile olağandışı unsurlar bir arada yürütülür. Ayrıca bu birliktelik okuyucuya yadırgatmadan sergilenir.

Özellikle günümüzün tanınmış öykü yazarlarından olan Nazlı Eray, işlediği konunun özelliğine göre anlatı türünün değişim ve gelişimine dönük imkânları kullanarak çok ilgi çekici yapıda hikâyeler yazmıştır. Onu öykülerini daha çok ‘fantastik hikâye’ anlayışı içerisinde değerlendirebiliriz.

Bilge Karasu'nun bu konuda değerlendirilebilecek öyküleri şüphesiz ki Göçmüş Kediler Bahçesi kitabındaki *Bir Ortaçağ Abdalı*, *Dehlizde Giden Adam* ve *İncitmebeni* öyküsüdür. *Bir Ortaçağ Abdalı* öyküsünde abdalın karnında yaşayan, ne olduğu belli olmayan bir hayvandan bahsedilir. “*Abayı delip derisini kazıyan, etine geçen cırnakları, dişleri; bu yırtılma, delinme acısını abdaldan başkası bilemez, çünkü yarı cirboğa, yarı firavun faresi, tüyü pembeye çalar renkli, dişleriyle kemirgen, pençeleriyle etobur hayvanı kuşağının katları içinde taşıdığını gören yoktur daha.*”<sup>235</sup> Ayrıca handaki adamın abdalın resmini yaptığı sırada gerçekleşen olaylardan bahsedilir. Adam abdalın resmini çizer. Tam imzasını resimdeki abdalın böğrüne atacağı sırada abdal anlaşılmaz bir şekilde öksürmeye, kusmaya başlar.

<sup>235</sup> Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 9. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 47



Adam olağanüstü bir şekilde gerçekleşen bu olay üzerine çok korkar. “ *Abdalın boş böğrüne dayayıp imzasını atmağa başladı. O zaman hiç beklemediği bir şey oldu; imzasını atmağı daha bitirmemişti ki, abdal dişsiz ağzını açtı, yattığı yerden doğrulmadan, handiyse kıpırdamadan ama adamın kulaklarını paralayan sesler çıkararak öksürmeğe başladı. Adam kalemini kaldırdı abdalın böğrü üzerinden. Abdal durmadı. Öksürük kumağa dönüştü. Önce gevdiği ekmekler yayıldı yere, yüzünün çevresine; sonra kanlar, kara pıhtılar kustu, ardından da ciğerlerini, parça parça, kanlı kara.*”<sup>236</sup>

Karasu'nun *Dehlizde Giden Adam* öyküsünde de olağanüstü öğeler dikkati çeker. Merak sonucu dehlize giren adam ilginç şeylerle karşılaşır. Günlerce karanlık ve ıssız bir dehlizde ilerleyen öykü kişisi burada sigara ve yemek makinalarıyla karşılaşır. Şüphesiz öykünün olağanüstü özelliklerinin en üst seviyede olduğu kısımlardır bunlar. “*Ama büyük para da atsa, küçük parada atsa, karnını doyuracak yiyecekler-ne az ne çok, ama doyuracak kadar- çıkıyordu bu makinelerden. Kiminden tuzlu, kiminden tatlı, kiminden su, kiminden ayran, kiminden balık, kiminden sebze...cıgara makineleri de vardı. bir ara, ufaklığı bittiği sıra, "bir para makinesi eksik galiba" diye geçirdi içinden. Çok geçmeden para makinesi de çıktı karşısına. Cabindeki iki on liralığı alttı içine, iki cep dolusu beş kuruşluk çıktı makineden . ama onlar da bitti yolda gide gide.*”<sup>237</sup>

Aynı kitabın *İncitmebeni* öyküsü de bir öncekiler kadar dikkat çekicidir. Aynı zamanda uzun da bir öyküdür. Bir adamın öyküsü olduğundan bahsedilir. Kıyı mahallerinde öğretmenlik yapan bir adamdan bahsedilir. Bu adam bir gün paralarını bir kayanın altına gömer. Ancak bir gün okulda çocukların birinden adada gariplik olduğunu öğrenir. Balık tutmaya kıyıya giden bu çocuk adanın anlayamadığı bir şekilde büyüdüğünden bahseder. Hiçbir sarsıntı, belirti olmadan gerçekleşen bu duruma bir anlam veremezler. Ada özellikle geceleri büyümektedir. Bütün halk toplanır. Bunun üzerine adayı büyüyen taraflarından kazarak kurtarmayı uygun bulurlar. Gruplar oluştururlar. Herkes on iki saat çalışmak zorundadır. Bu çalışmalar esnasında ölenler de olmuştur. Çalışmaları kolaylaştırmak için makineler üretilir. Fakat gürültü sebebiyle tüm ada halkı sağır olur. Kazı işinde nöbetçi olan öğretmen yorgunluğa yenik düşer ve uyuyakalır. Ancak sabah kalktığı anda tuhaf bir durumla

<sup>236</sup> Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 9. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 50

<sup>237</sup> *Age.*, s.98

karşılaşır. Dizlerine kadar suyun içindedir. Evet kazma işini tamamlamışlardır. Ancak fazla ileri gitmişlerdir. Bütün ada yavaş yavaş sular altında kalmaktadır.

*“Gördüklerini kabul etmek zorundaydılar. Kaygılarını çok aşıyordu bu gördükleri. Rıhtımlarının önü açıktı. Ama bu rıhtımlarının iki yanındaki kıyılarda, yer yer, sandallar toprakların içinde sıkışıp kalmıştı. Canlı bir yaratık nasıl boy sürerse, öyle büyüyordu sanki ada. Birtakım yerlerinden, birtakım uçlarından boy atıyordu sanki. İki günde durum saptandı. Gerçekten, bir çeşit büyümeydi bu. Geceleri oluyor, gündüzleri duruyordu.(...).”<sup>238</sup>*

Bu kitaptaki *Avından El Alan* öyküsünü rüya atmosferi yaratan kısımlarından dolayı burada belirtmemiz gerekir. Orfinozu yakalamak için çaba harcayan balıkçı bir an kolunda bir acı hisseder. Balık kolunu ısırmıştır. İşte bu andan sonra öykünün rüya örgüsü başlar. Ölüm ile yaşam arasında kalan balıkçının bu dakikaları gerçeğimsi dünyadan uzaktır. Bu dakikalardan itibaren zaman ve mekân kavramları yitirilir. Balıkçı kendini bir kahvede, bir evinde, bir denizde görmektedir. Yavaş yavaş balıkla bütünleştiğini hisseder. Karasu ölüme yakın balıkçının yaşamdan kopuşunu rüya atmosferi yaratarak anlatır.

Karasu'nun *Narla İncire Gazel*, *Kısmet Büfesi* ve *Susanlar* kitaplarında da akıldışı unsurlara yer verilir. Ancak bu unsurlar öykünün bütününe hâkim değildir. Biz burada tamamıyla akıldışı öge üzerine kurulmuş yukarıdaki öykülerini ele aldık.

Oğuz Atay öykülerinde akıldışı öğelere pek fazla rastlamayız. Sadece *Unutulan* öyküsü bu anlamda değerlendirilebilecek öykülerindedir. Bu öykünün Atay öyküleri içinde farklı bir konumu vardır. Akıldışı öğeyi en uçta kullandığı metindir. Ayrıca Atay'ın ana kişisi kadın olan tek öyküsüdür. Tavan arasında ölmüş ve unutulmuş bir ceset öykünün merkezidir. Öykünün ana kişisi konumundaki kadın elinde feneriyle tavan arasındaki eski kitaplara bakmaya çıkar. Annesinden, babasından, küçüklüğünden kalma eşyalara bakar, geçmiş günlerini hatırlar. Bu eşyaları inceledikten sonra feneri kitapların bulunduğu noktaya çevirir. Ancak birden korkuyla şaşkınlık arası bir durum yaşar. Eski sevgilisinin yerde yattığını düşünür. Tavan arasındaki her şey gibi eski sevgilisinin bedeninin de tozlanmış ve çürümüş olduğunu görür. Yerde yatan bedenin sol elinde de bir tabancanın bulunduğunu

<sup>238</sup> Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 9. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 140-141

görür. Bu duruma bir anlam veremez. “...*Bu eliyle ne yapmak istedi? Bir şeyler mi yazmaya çalıştı? Ne yazık hiçbir zaman bilemeyeceğim. Sol el yerdeydi, bir tabanca tutuyordu. Ah! Kendini mi öldürdü yoksa? Olamaz! Bir şey yapsaydı ben bilirdim; her şeyi söylerdi bana. Öyle konuşmuştuk. Beni bırakmazdı yalnız başıma.*”<sup>239</sup>

Kadın eski sevgilisinin kendini öldürmüş olacağını düşünür. Ama ne zaman olduğunu kestiremez. Düşünürken kavga ettikleri bir gün gelir aklına ve eski sevgilisinin o gün tavan arasına çıkıp intihar etmiş olacağı ihtimali üzerinde durur. Ancak net bir sonuca ulaşamaz. Öykünün bu andan sonraki kısımları belirsizlik içerisindedir. Kadın eski sevgilisiyle kavgalarını hatırlar, bir an bu sahneden çıkıp cesedin durumu hakkında yorumda bulunur. Bu kısımların anlatımı da kadının zihni gibi karışıktır. Günlük işler yüzünden sevgilisini unuttuğunu ifade eder. Cesedi biraz daha inceledikten sonra aşağıdan yeni sevgilisinin sesini duyar ve hiç bir şey olmamış gibi sıradan yaşamına devam eder.

Atay akıldışı\fantastik olanla gündelik\sıradan olanın bir arada var olduğu bir öykü sunar. Tavan arasındaki eşyalar ile eski sevgilisinin cesedinin bir arada sunulması ve kadının rüya ile gerçek arasında gidiş gelişleri öykünün olay örgüsünü oluşturur. Böylece akıldışı ile gündelik olanın birlikteliği bir arada sunulur.

Akıldışı\rüya öğelerine en çok yer veren öykücümüz şüphesiz ki Nazlı Eray’dır. Bu özellikleriyle ona başlı başına bir yer ayırmak gerekir. Eray fantastiğin bütün sınırlarını öykülerinde kullanır. Zaten Eray edebi çevrelerde gerçek ile rüyayı iç içe kullanan bir öykücü olarak değerlendirilir. O yüzden bu başlık altında onun öykülerini incelerken hangisini alacağımız konusunda kararsızlık yaşadık. Çünkü Eray’ın neredeyse bütün öyküleri rüyanın, düşün en uç noktalarında dolaşır. Rüya atmosferi\fantastik unsurlar kişilerin gündelik gerçekliğin katılığı, acıları karşısında sığınacak liman olurken, diğer yandan yeni bir dil ve anlatım tekniği başlar. Öykülerde anlatılan bu kişiler sıradan, herkes gibi yaşantılara sahiptirler. Ama bu kişilerin hayatlarında düşlere açılan kapılar vardır. Yıllarca önce ölmüş insanlar, dünyanın öbür ucunda yaşayanlar, zaman ve mekân kavramını yitirerek bir araya gelebilirler. Ancak bunun masallardan farkı mekânların belirgin olmasıdır. Sadece

<sup>239</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 30

düş görme, hayal ve sanrılarla ilerleyen bir anlatım vardır. Üstelik bu rüya âlemine geçişleri yapan şahıslar sağlıklı, normal ve her gün içimizde yaşayan insanlardır. Eray'ın öyküleri de bu yüzden oyunsu anlatıma sahiptirler. Yazar oyunsu bir dünya yaratarak kahramanlarını sıkıntılardan, yalnızlıktan kurtarır. Bunlar bir çeşit gündüz düşleridir. Rüyaların sonu daima gerçek hayata bağlanarak bitirilir. Öykülerinin çoğunda yazar\anlatıcı\kahraman birlikteliği bir aradadır. Bu yüzden bütün öykülerindeki şahıs aynı kişidir.

1976 yılında basılan ilk öykü kitabı *Ah Bayım Ah*'da ilk öyküsü *Kabul Günü*'nde de akıldışı öğeler dikkati çeker. Bu öyküde doktor, mühendis eşleriyle kapıcı, gündelikçi kadınların rol değişimleri anlatılır. Artık günlerde çay servisi yapan, bulaşık yıkayan doktor, mühendis eşleridir. Kapıcı eşleri, gündelikçi kadınlar da sohbet edip birbirlerine hava atmaktadır.

*“Ayşe Hanım, çocuklarının eskilerini Leyla'nın çocuklarına, kapıcı İdris Efendinin eskilerini de Leyla'nın kocası banka müdürüne verirdi. Ayda bir kez evine geç gitmeye razı olmuştu Leyla. Başka günler, günlük işlerini bitirince, üç buçukta evine gidiyordu.”*<sup>240</sup>

Bu anlamda biraz da ironik bir üslup katarak anlattığı bu öyküde gündelik yaşantımızda imkânsız bir durumu mümkün kılarak öykü dünyasına işleyen bir yazarla karşılaşırız. Yine *Ah Bayım Ah* kitabında karşımıza çıkan Bir Sinek Masalı öyküsünde olmayacak şeylerin öyküsünü yazmaya devam eder Eray. Evliya Çelebi ilköğretim okulunun dört B sınıfında okuyan, sinekçe konuşabilen Şükriyanım teyzenin torunundan bahseder. “Şükriyanım teyze, bir at sineğine, torununun defterinin arkasındaki yazıları okusun diye para verdi.”<sup>241</sup> şeklinde ifadeler kullanılır. Aklın almayacağı bir durumun sergilendiği öykülerden biridir bu. Yine bu kitapta *Yalnızlık Hikâyesi*'nde öykü kişisi hindiyle arkadaş olur, yıllar önce ölen Demir Dayısı çıkıp gelir, hindinin terliğinin içine saklanır. Bu kitapta en dikkat çekici öyküler içerisinde *Mösyö Hristo* öyküsünü de anmak gerekir. Bu öyküde Saadet apartmanın kapıcısı Mösyö Hristo'yu bir kuş misali bir çatıdan bir çatıya sürükler

<sup>240</sup> Nazlı Eray, *Ah Bayım Ah*, 1. Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara 1976, s.9

<sup>241</sup> *Age.*, s. 74

Nazlı Eray. Ancak öykünün sonunda sanki hiçbir şey olmamışçasına her şeyi normale döndürür. Bu kitaptaki Düşçü İsmet öyküsünde de öykü kişisi arkadaşım dediği, işi gücü düş kurmak olan bir düşçü İsmet'ten bahseder. Öykü her zamanki geleneğe uyarak gündelik olaylarla başlar. Düşçü İsmet gözlerindeki şişlik yüzünden idrar tahlili yaptırır. Raporu doktora götürür. Kurtuluş parkına doğru ilerler. Köşedeki bir gazeteciden gazete alırlar. Öykü kişisiyle Düşçü İsmet parka girip gölgelik bir yere otururlar ve gazeteyi okumaya başlarlar. Ancak bu esnada Düşçü İsmet'in dikkatini bir haber çeker. Garson Fehmi adında bir kişinin kıskandığı sevgilisini delik deşik ederek öldürdüğüne dair bir haberdir bu. İşte öykünün düşsel dünyası bu haberden sonra başlar. Garson Fehmi ve Cemile arasındaki ilişki üzerine tahminlerde bulunmaya başlarlar. Bu konudan bahsederken birden karşıdan Fehmi ile Cemile'nin gelmiş olduklarını görürler. Düşçü İsmet özellikle Cemile'nin ne kadar güzel bir kadın olduğuna değinir. Karşı kaldırıma geçen Fehmi ile Cemile'yi kaybederler. Sinemaya gittikleri bir gün ikisini yine görürler. Ancak öyküde düş ile gerçek arasında git-geller yaşanır. Eray birden kendini hastanenedeki odasında görür. Düşçü İsmet ile Cemile arasındaki ilişkilere değinir. Ancak Fehmi bu durumu kıskanır ve Cemile'yi öldürür. Sonra Eray kendisi ile öykü kişisi arasında bir yakınlaşmadan bahseder. Ve öyküyü *"Arkadaşım, Düşçü İsmet'le yan sokağın birinde yürüyoruz. Mayıs ayına yeni girdik, bir de yağmur yağdı, her taraf yemyeşil. At kestaneleri de pembe pembe çiçek açmışlar. Düşçü İsmet'in işi gücü düş kurmak. Öyle güzel düşler kurar, kurduğu düşleri öyle bir anlatır ki, duysan bayılırsın."*<sup>242</sup> diyerek öyküde anlattığı olayların gerçekdışı olduğuna vurgu yapar.

Nazlı Eray'ın *Yoldan Geçen Öyküler* kitabındaki *Bir Yağmur Sonrası* öyküsü bu konuda verilebilecek en iyi örnektir. Bu öykü gündelik olaylarla başlar. Zaten Eray öykülerinin günlük, basit olaylarla başlaması genel bir durumdur. Ayrıca bu öyküde alışılmışın dışında öykü kişilerinin isimleri belirtilmiştir. Leyla Erbal kırk yaşını geçmiş bir moda destinatörüdür. Bir gün kapısında 'Emekli Albay Ragıp Sermet' yazılı daireye davetsiz misafir olarak gider. Kapıyı emekli Albayın karısı Şadiye Hanım açar. Sohbet uzun süre Şadiye Hanım'ın kızından, damadından ve bekâr oğlu Metin üzerinden ilerler. Ve Leyla Hanım ziyaret sebebini açıklamak için

<sup>242</sup> Nazlı Eray, *Ah Bayım Ah*, 1. Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara 1976, s. 85

şaşırtıcı bir konuşma yapar. Leyla Erbal, Şadiye Hanım'ın oğlu Metin'in kendisinden üç aylık hamile olduğunu açıklar. Yaşlı kadın kulaklarına inanamaz ve olduğu yere yığılır.

“‘Metin....’ Dedim. ‘Oğlunuz Metin, benden gebe kaldı...Üç buçuk aylık...bu çocuğu istiyoruz. İlk tahlilleri Sadık laboratuvarında yaptırıldı...Sonuç müspet çıkınca çok sevindik. Şimdi Hacettepe’ye kontrole gidiyor.’”<sup>243</sup>

Bu öyküden sonra gelen *Özel Oda* öyküsü de aynı konuyu anlatmaya devam eder. Bu sefer doğum vakti gelmiş ve Leyla Erbal, Metin ve annesi Şadiye Hanım hastane koridorlarında beklemektedir. Ziyaretçi günü olması sebebiyle hastane çok kalabalıktır. Genci, yaşlısı, zoru, kolayı bir sürü doğum hikâyesine şahit olurlar. Yeni doğum yapmış sıkıntıdan loto oynayan erkekler, suni sancı verilerek doğum yaptırılmaya çalışılan erkekler öykü boyunca anlatılır. Hatta Leyla Erbal tam hastaneden çıkıp çiçek yaptırmaya gidecekken eski patronunun karısını görür. Bir anlam veremez. Çünkü patronunun, karısıyla anlaşamadığını, ayrılmak istediğini duymuştur. Merak edip içeriye girer ve patronundan gerçek durumu öğrenir. Patronunun taşıdığı çocuk genç bir kızdandır. Yaşadığı bir maceranın sonucudur. Hatta kızın yüzünü bile hatırlamamaktadır. Ancak karısının bu maceradan haberi olmadığını, çocuğu kendisinden sandığını ifade eder. Görüldüğü gibi akıldışı/fantastik özellikler bu iki öyküde en üst seviyelerdedir.

“‘Şu odada bir manifaturacı düşük yapıyor....’ Dedi bakıcı, eli ile rastgele bir aday gösterdi. ‘Her yer kan. Şimdi başında doktor var. Çocuk tutturuyormuş. Altı aylık olunca düşüyor. Ben konuştum; hocaya bile gitmiş...Ama bazen oluyor böyle. dokuz ay sırtüstü yatması gerek. Eh, adamın bir dükkanı var; işinin başında durmaya mecbur...İşte bu kez de düşük yaptı. Morali berbat.’”<sup>244</sup>

Aynı kitaptaki *Ziyaret* öyküsünde de isimsiz kahraman bir sabah kalktığında yapılacak işleri planlarken telefon çalar. Arayan öykünün kahramanı ve Eray'ın dokuz yıl önce ölen anneannesidir. Bütün günü beraber geçirirler. Akşam eve

<sup>243</sup> Nazlı Eray, *Yoldan Geçen Öyküler*, 3. Basım, Can Yayınları, İstanbul 1993, s.44

<sup>244</sup> *Age.*, s. 51

geldiğinde hiç kimse yaşanan bu olağanüstü durumun farkına varmaz ve günlük yaşam devam eder.

*“Alo, nasılsın evladım, günaydın,’ dedi karşı taraftaki ses. Bir an olduğum yerde sesiz kaldım. O an beynim donmuş gibiydi ya da binlerce düşünce ve anı bir anda akın ettiğiinden beynimin damarları uyuşmuştu...Sesi tanımuştum. Boğazıma bir şey düğümlemişti, yanıt vermiyordum. Telefonun karşı tarafındaki ses: ‘Evladım nasılsın?’ diye sordu yine baştan. Artık kuşkum kalmamıştı, telefonun karşı tarafındaki ses dokuz yıl önce ölen anneannemin sesiydi.”<sup>245</sup>*

*Yoldan Geçen Öyküler* kitabındaki bir diğer dikkat çekici öykü de *Karanfil Gece Kursu* öyküsüdür. Bu öyküde toplumsal koşulların insan hayatına getirdiği sınırlamalar anlatılır. Öyküde de akıldışı\fantastik unsurlar ağırlıktadır. Otobüs yolculuğu esnasında arka koltukta oturan iki kişi kahramanın dikkatini çeker. İnsanlara bol para harcatmayı öğreten bir kurstan bahsederler. Hemen kursun adresini alır ve doğruca görüşmeye gider. Kursta ilginç sınıflandırmalar yapılmıştır. Kahraman ‘varlık içinde yokluk’ sınıfına dahil edilir. Bu kursta para harcatmayı öğretmek amacıyla kağıt paralar kullanılır. Tabi kurs süresi boyunca para harcamayı istemeyen, koridorlarda bağırıp çağırın insanlar da az değildir.

*“Bol para harcamayı öğreten bir kurs...Ama insanı çeken, tılsımlı bir şey olmalı...Çünkü adamın dediğine göre gelenler parasız kişilermiş....Niçin geliyorlar acaba? İnsan bol para harcamayı öğrenince ne yapar? Para harcar...Ya parası yoksa? Ne yapar o zaman?”<sup>246</sup>*

Eray’ın dikkat çeken bir diğer öyküsü de *Ödül*’dür. Buradaki kahraman bir trafik kazası sonucu öbür dünyaya gider. Orada Oğuz Atay, Sevin ve Sait Faik ile karşılaşır. Hep birlikte yazarlar kahvesinde otururlar. Dünyadaki, ülkemizdeki yazarlık, basılan kitaplar ve az gelişmişlik üzerine sohbet ederler. Öbür dünyadan tüm gelişmeleri takip edebilmektedirler. Hatta Oğuz Atay bir keresinde özel izinle oyunu salondan yani dünyadan izleme imkânına erişmiştir.

<sup>245</sup> Nazlı Eray, *Yoldan Geçen Öyküler*, 3. Basım, Can Yayınları, İstanbul 1993, s. 77

<sup>246</sup> *Age.*, s. 171

Eray'ın bu kitabında örnek gösterilebilecek daha pek çok öykü vardır. Yarasa kılığına girip bir anda pek çok yeri gezebilen *Maskeli Yarasa* öyküsü, sevdiği kişinin gittiği kenti bir yemek tabağından görebilen *İzmir* öyküsü, bir anda ayaklarının dibinde New York şehrinin meydana gelmesi, çantasının içinde öykü kişilerini taşıması gibi verilebilecek pek çok örneğe sahiptir.

*Kız Öpme Kuyruğu* öykü kitabı da bu konuya uygun örneklerin yoğun olduğu metinlerdir. Özellikle kitaba ismini veren *Kız Öpme Kuyruğu* oldukça sıra dışı bir konuyu öykülemektedir. Ciddi bir müessese tarafından kız öpmek için eleman aranan bir öyküdür. Gazeteye ilan verilir. Ancak Eray'ın kurduğu bu düşsel atmosfere geçişler okuyucuya yadırgatılmaz. Dış dünya ile bağlantısı kopmayan gerçeğimsi bir anlatım içerisinde sunulur. Böylece alıştığımız hayatın başka bir boyutunun kurgulandığı anlatımlar karşımıza çıkar. Adaylardan istenen özellikler ise şunlardır:

*“Başvuracak adaylarda badem bıyık, iş tecrübesi, en az iki yıl bilfiil çalışılmış olması, yumurta pabuç, arkası tokalı yelekli olanlar öncelikle tercih edilecektir. adayların bizzat başvurmaları rica olunur.”*<sup>247</sup>

*Mutlu Yuvalar, Sıcak Düşler* öyküsünde de kız kurusu Halide'nin kendi içine kapalı, yalın dünyasını anlatır. Halide bir devlet dairesinde küçük bir memurdur. Yaşlı annesiyle yaşayan bu genç kız mutlu bir yuvaya sahip olma düşleri taşır. Ve bu düşlere kayıtsız kalamayan yazar hemen rüya atmosferiyle hayatı kolaylaştıran bakış açısını devreye sokar. Halide bir akşam işten çıkıp eve doğru giderken ‘mutlu yuvalar, sıcak yuvalar’ diye kandil simidi satan bir satıcının sesini duyar. Halide hemen paketlere yaklaşır ve içlerinden birini alır. Eve gittiğinde büyük bir heyecanla paketi açar. İçinde bağdaş kurmuş bir erkek masadan atlar. Adının Bilal Tavuk olduğunu söyler. Halide bu olağanüstü olaydan etkilenir. Bu sahneden sonra Nazlı Eray gerçek dünyaya döner ve düşsel atmosferi yaşanan anla birleştirerek öyküsünü kurmaya devam eder. Evlilik hazırlıkları, düğün gibi mutlu günlerden sonra Halide kötü günler yaşamaya başlar. Bir gün Bilal Tavuk ortadan kaybolur ve Halide eski mutsuz, sıkıntılı günlerine geri döner. Öyküde gerçekleşmesi mümkün olmayan durumlar yaşanılabilir hale getirilir. Bu bakımdan Eray'ın öykülerinde akıldışı/fantastik

<sup>247</sup> Nazlı Eray, *Kız Öpme Kuyruğu*, Ciltli 1. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2007, s. 62-63



unsurlar üst seviyededir. Bu bakımdan Eray'ın anlatılarında postmodern edebiyata özgü tutumlar dikkati çeker. Özellikle eserlerinde postmodern edebiyatın en önemli özelliklerinden üstkurmaca çok belirgindir. Yazarın hem yazar kimliğiyle hem de öykü kişisi olarak kurmaca içinde yer alması, anlatının kurmaca olduğunu baştan ilan etmesi de postmodern bir tutumdur. Özellikle olay örgüsünün karmaşıklığı, modern hikâye kurallarını ortadan kaldırışı, zaman ve mekân kavramlarına getirdiği bakış açısı tam olarak postmoderne uygun tavrılardır. Ancak Eray'ın öykülerinde oluşturduğu düşsel ortamlar onun anlatımını fantastiğin sınırları içerisine çekmektedir. Böylece oluşturduğu öykülere farklı, oyunsu, eğlendirici bir anlatım katarak okuyucuyu eğlendirme, ferahlatma anlayışını ilke edinir.

Cemal Şakar'ın öykülerinde de rüya unsurlarına rastlanır. Şakar da görülen rüya unsurları uyku ile uyanıklık arasındaki durumlar gibidir. Öyle ki kahramanlar gördüklerinin gerçek olup olmadığına karar veremezler. *Yol Düşleri* kitabındaki *Dağılan Şeyler* öyküsünde yaşadığı kasabadan ayrılıp başka bir kente okumaya giden öykü kişisi bir gün otobüs durağında bir kız görür ve zaman onun için bir anlamda durur. Her gün o kıızı görmek için bir bir dersleri kaçıır, peş peşe sigaraları yakıp söndürür. Ancak bir gün kıızı durakta gelinlik giymiş, otobüs beklerken görür. İşte öykünün bu kısmının gerçek mi düş mü olduğu belirsiz bırakılır. Bu kitaptaki *İnşirah* öyküsünde de Şakar 'eski zaman, yeni zaman, zaman zaman, bu zaman' diye adlandırdığı durumları anlatır. İç içe geçmiş zamanlar anlatılır. Bu anlamda postmodern özelliklere uygun olarak takip edilmesi güç anlatımlar ortaya çıkar. Yeni zaman dediği bölümde 'sen' dediği kişinin eşyalarını kamyonu yükleyip gidişini anlatır. Çılgılık atmak ister, koşup engellemek ister, ancak hiç birini yapamaz. Zaman zaman alt başlığını taşıyan kısımda da bu gidişten sonra yaşadığı düş ile gerçek arası durumlara yer verilir.

*“Avludaki nar ağacının altında durdum.*

*Nar ağacının altında.*

*Nar ağacı...Görüldüm.*

*Şey...ben...külkedisini arıyorum dedim. Elimdeki ayakkabı tekini gösterdim.*

*Uzun bir geceydi.*

*Gece uzundu.*

*Üzerimde ebabil kuşlarını gördüm. Korktum.*

*Bir dağıldılar. Bir çullandılar.*

*Gök bir açıldı. Bir kapandı. Bir şöyle. Bir böyle. Bir böyle. (Bi kere bir, bir.)*

*Başım dönmeye başlamıştı.*<sup>248</sup>

*Esenlik Zamanları* kitabındaki *Rüya* öyküsünde adından da anlaşılacağı gibi rüya\düş unsurları kendini gösterir. Bu öyküde anlatılan kişi evinde bir atlı görür. Gördüğü bu atlı kişi yükünü kahramanın evine boşaltmaktadır. Kahraman gördüğünün gerçek olup olmadığına bir türlü karar veremez. Ancak bu atlı kişinin kentten ayrıldığını görür. Toprak yolda izleri takip eder. Ancak bu esnada bir esenlik dileyerek ona yaklaşır. Toprağa neler çizdiğini sorar. Kahraman da kendi izini çizdiğini söyler. Ancak dikkatli bakınca bu kişinin avlusuna izinsiz giren atlı adam olduğunu anlar. Adam kahramana ne aradığını sorar. Kahraman da rüyalarda gezinerek kendini aradığını belirtir. Bu öyküde rüya alemine geçişin belirgin ifadeleridir. Ancak kahraman günlük işler içerisinde de birtakım rüyalar görür. Önünde çöllerin uzandığını, hac kervanlarının önünden geçtiğini görür. Karısının bu gördüklerini görmediğinin de farkındadır. Namaz kılariken de bir an yanına gelen kuşlar görür. Kuşlar onu alıp bir atın üzerine bırakırlar. Üzerine bırakıldığı bu atla beraber yavaş yavaş kentten uzaklaşmaya başlarlar. At adeta uçarcasına ilerler. Düşmekten korkar. Etrafında kimsecikler yoktur. Derken hanımının uyarısı ile irkilir. İyi ki rüyaymış diye düşünür. Bunun üzerine kahraman hızla evinden çıkar, kentin büyük camisine gider. Hadi seni bekliyorduk diye seslenen beyazlara bürünmüş bir kişi görür. Bu kişi kahramanı yapının etrafında döndürür. Uçsuz bucaksız bir çöl görür. Öykünün son kısmında ise kahramanın eşi yanına bakar, fakat kocasını göremez. Namaz vaktine de çok vardı diye düşünerek nereye gittiğine bir anlam veremez. Bu sonla birlikte Şakar okuyucunun kafasında rüya mı gerçek mi olduğu

<sup>248</sup> Cemal Şakar, *Yol Düşleri*, Yedi Gece Kitapları, İstanbul 1996, s. 65

belirsiz sorular bırakır. Şakar'ın diğer öykülerinde de bu eksenle ilerleyen bir rüya, düş, mucize atmosferi dikkati çeker.

Sular tutuştuğunda kitabındaki *Alemdağda Var bir Panço* öyküsünde de öykü kişisi çay içtiği mekâna tavşanların, yılanların, kekliklerin su içmeye geldiğini görür. Panco dediği karakterle dertleşir, onun bir biblo olduğunu görür. Dostunu öldüren bir Hidayet'ten bahseder. Faik Bey'in oğlunun, dikişlerinden yağmur alarak sabah yediği simidin susamların cebine kaçtığını anlatır. Bu anlamda öyküde akıldışı unsurlar ön plandadır.

## 2.2. BİÇİMSEL YENİLİKLER

Modern sonrası dönemlerde yazılan öyküler yalnızca içerikte değil biçimde de bir değişimin dönüşümün yaşandığı öykülerdir. Zaten biçim ile içerik bir arada geliştiğine göre bu değişimi yadırgamamak gerekir. Bu anlamda öyküler cümle yapılarından başlayarak, noktalama işaretlerine, anlatıcının konumuna, iç dünya aktarımı ve öykünün kurgusuna kadar değişmiştir. İncelediğimiz öykücülerin eserleri arasında cümle yapıları ve yazım tarzları konusunda en belirgin örnekler Bilge Karasu'nun öykülerinde, kurmaca düzeyde farklılaşan öyküler de en çok Nazlı Eray'da görülmektedir.

### 2.2.1 Cümlede Başlayan Değişim:

Bu dönemde çoğu öykücü, cümle kuruluşları üzerine yenilikler getirmişlerdir. Olay örgüsü açısından daraltılan öyküler hünerlerini daha çok biçimsel alandaki farklılaşmalarla ortaya koymuşlardır. İncelediğimiz öykücüler açısından bir değerlendirme yapacak olursak, Bilge Karasu'nun metinleri bu konuda tipik örnekler vermektedir. Karasu, cümle düzeyinde alışık olmadığımız bir ifade tarzına sahiptir. Genellikle tamamlanmamış, yarıda kesilmiş cümleler kullanır. Böylece öykü kişilerinin sıkıntılı ruh hallerini sergiler. Ayrıca yarım cümleleri okurun tamamlamasını ister. Böylece okuru yaratma edinimine dâhil etmiş olur. Karasu'nun eksilteli cümleleri hemen hemen her öyküsünde karşımıza çıkmaktadır. Modern dönem hikâye anlayışına en yakın olarak değerlendirdiğimiz *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* öyküsünde de karşımıza çıkan cümleler vardır.

*“Gülüyor. Bir zamanlar canına kıymağı,*

*Birçok zamanlar, çeşit çeşit yerlerde, çeşit çeşit durumlarda, canına kıymağı düşündüğüne gülüyor.* <sup>249</sup>

Biçimsel anlamda farklılaşmadan en çok nasibini alan *Kısmet Büfesi* kitabıdır. Tablolara bakarak oluşturduğu öykü metinlerinde Karasu'nun eksilteli cümleleri hemen kendini gösterir.

*“Bakarsınız, bekledikleri bizizdir. Kendilerini bir resmin içinde görecektik onlara varlıklarını kazandıracak olan, karanlıkta kalmış ilgimizdir, bekledikleri. Bizim karanlık güzelliğimiz, oylumumuzdur. Yani, gerçekliğimiz...”*

*oysa, bu terimler içerisinde düşünmek bile, bu kadınlara yakıştırdığımız yaratılışa*

*biraz aykırı bir şey. Güzelliği, oylumu, ilgiyi görecektik gözleri olmuş mudur hiç?* <sup>250</sup>

Yukarıdaki örnekleri çoğaltmak mümkündür. Dediğimiz gibi Karasu'da biçimsel olarak eksilteli cümleler ağırlıktadır. Cümleyi yarıda bırakarak bir alt satıra geçer ve bu satırı da küçük harflerle başlatır. Önceki, dönem öykülerden oldukça farklı bu yaklaşım öykülerimizdeki değişimi sergileyen basit ama en belirgin örneklerden biridir.

Ayrıca Karasu'da ve Oğuz Atay'da da rastladığımız gibi noktalama işaretlerinin bildiğimiz kullanımları da değişmeye başlar. Bazen metinlerde hiçbir noktalama işaretine yer verilmez. Bazen de her sözcük virgüllerle birbirinden ayrılır. Bu kullanımda aslında öykü kişilerinin içinde bulunduğu sıkıntılı ruh hallerini yansıtmak, bilincin sansürlü akışını sergilemek amaçlanır.

Bilge Karasu'nun *Nereden de Andım Şimdi* ve Oğuz Atay'ın *Ne Evet Ne Hayır* öyküleri bütünüyle konuşma diline yaslanmaktadır. Öykü boyunca noktalama işaretleri kullanımı yoktur. *Nereden De Andım Şimdi* öyküsü virgüllerle akmaktadır. *Ne Evet Ne Hayır* öyküsünde gazetenin Güzin abla tarzı köşe yazarı tarafından noktalama işaretleri ilave edilir.

<sup>249</sup> Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 96

<sup>250</sup> Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*, 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 12-13

Karasu'nun *Troya'da Ölüm Vardı* kitabındaki bir annenin oğluyla arasına giren mesafeler noktalama işaretleri kaldırılarak anlatılır. Böylece kadının içinde bulunduğu ruh hali okuyucular tarafından net bir şekilde tespit edilir.

*"Zaten o karnımda kıvılcımlandıktan sonra kadınlığım mı kaldı ki, görmüyorsunuz körsünüz çünkü desin, evet, geçmiş gün, geçti hepsi, gitti benden uzaklaştı uzaklar girdi aramıza vücutlarımızın odalarımızın yemeklerimizin ısınmalarımızın arasına, benden başka kimsesi benim ondan başka kimsem olmadığı halde, aynı evde oturuyor yatıp kalkıyor görüldüğümüz halde, uzaklaştı benden sonra bir gün geldi çattı geldi yanıma yollarımız yeniden kesişti, batacağımı anladıkları bir gemiyi farelerin bırakıp kaçtığını anlatırlar onun gibi herkes de onu bırakmış anlaşılın, yapayalnız kalınca gene ben aklına geldim, belki de hastalanacağını anladı, yavrum bana döndü, sahi bunu hiç düşünmemiştim şimdiye değin, bana döner dönmez, beni görür görmez hastalandığını sanmıştım, bana dönmeğe mecbur olmağa dayanamadı sanmıştım, beni çekemiyor sanmıştım, hiç mi hiç aklıma emledi, bağışla beni Tanrım bağışla beni oğlumun günahına girmişim, bilmem belki de yanılıyorum ama yok hayır eminim eminim hastalanacağını bildiği hastalanacağını sezdiği için döndü bana, ben de alındığımı göstermeğe çalıştım, suç benim günah benim, Tanrım bağışla beni, seni çok unuttum kadınlığıma kapıldım gözlerim körlenmişti görmüyordum görmem görebilmem gereken şeyleri, haklıydı belki de, haklıydı o da ama,"<sup>251</sup>*

Yine Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabında sadece virgüllerin kullanıldığı bir bölüm vardır:

*"Yemek", demişti, "yemek yemek, beni, canlandırdığı, ölçüde, bana, güç, verdiği, ölçüde, beni, ölümden uzaklaştırıyor, oysa, bu işkencenin, sonu, öyle, kolay, kolay, geleceğe, benzemediğine göre, ya, ölmemi, ya, çıldırmamı, beklediklerine, göre, beni, herhalde, sağ, bırakmamağa, kararlı, göründüklerine, göre, ölmeği, kabul, etmekliğim, daha, akıllıca, olur, oyunu oynamağa, karar verdik, ama, uzatmamız, için, sebep, yok, değil, mi, İokim"<sup>252</sup>*

*Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabındaki *Avından El Alan* öyküsünde de Karasu'nun anlattığı bir bölüm vardır. Burada ifade edilenler birbiriyle alakasız konumlardadır. Cümleler yarım bırakılır alt satırlara geçilir ve bu yüzden konuyu takip etmek zorlaşır.

<sup>251</sup> Bilge Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 6. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 76

<sup>252</sup> Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 101

“-lar çarpıştı delice hızları içinde. Boynu kırılıp yüzü gözü kan delikanlının kız gibi giydirilip kıra salınmasıdır. Delikanlı kırita içinde kalan Bey’i gözyaşlarıyla diriltmeğe çalışan uzun saçlı, kırita önden yürür; tek boynuz onu görür görmez koşar gelir, uzun parmaklı; güzeller güzeli delikanlının yok oluvermiş bir kucağına atılır, koynuna girer delikanlının. O zaman kat kat giy-

karacanın yerinde durmakta olduğunu kim anlayabilir, kim bile-

siler altına gizlenmiş muzraklar ortaya çıkar, tekboynuzun böğ-

bilir bundan böyle?

rü delik deşik olur.”<sup>253</sup>

Oğuz Atay’ın *Ne Evet Ne Hayır* öyküsünde de gazeteye mektubu yazan kişinin noktalama işaretlerine dikkat etmediği belirtilir. Ve mektubu okuyan Akın Korkmaz parantez içi ifadeler kullanarak mektubun daha anlaşılır olmasına gayret eder. Noktalama işaretleri şu şekilde tamlanmaktadır:

“...acılar sancılar içinde kıvraniyorum. 5 yıldır gurbet gurbet, bıktım usandım efendim. aklım sevdiğime takılmış daima, vazgeçemem, geçemiyorum. (Sana insan nasıl bir akıl verebilir bilmem ki.) Demir parmaklıklar, dört duvar arasından suçsuz günahsız sevgim için çile cefa sancı çekiyorum (acı çekmenin başka nedenleri de var tabii bana kalırsa). 5 yıldır uyku nedir bilmem, yemek içmek bunu da bilmem, bir allahım bir ben varım(başka kimsen olmadığı doğru)şu dünyanın üstünde (bir de, belki ben varım; ne dersin? Karar senin tabii.)”<sup>254</sup>

Nazlı Eray’ın öykülerine baktığımızda ise daha çok kısa ve net cümlelere yer verildiğini görürüz. Kurduğu kısa ve devinimli tümcelerle hızlı bir akış sağlar. Özentisiz, gelişigüzel ve üzerinde düşünülmeden kurulmuş cümle yapıları yazarın kendine özgü biçimini ortaya koyar. Eray eserlerini basıma verirken özellikle düzeltmediğini ifade eder. İncelediğimiz öyküler içerisinde noktalama işaretlerinin tamamen ortadan kaldırıldığı ya da eksiltileli cümlelerin kullanıldığı örneklerle rastlamadık. Ancak, kısa kuruluşlu cümleler alt alta satırlarda ifade bulur. Böylece anlatım rahat, açık ve eğlenceli bir yapıya kavuşur.

<sup>253</sup> Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 9. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 26

<sup>254</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 138

*“Renkleri filan, hep değişmişti.*

*Birden anladım. Benim insanlarımdı bunlar.*

*Kelepçeye baktım; döndüm sordum:*

*‘Yahu, bunları da nereden buldunuz?’*

*Orta yaşlı olanı,*<sup>255</sup>

Cemal Şakar’ın öykülerinde ise özlem, kaçış, yol ve yolculuk temaları felsefi yönü ağır basan bir üslûpla işlenir. Şakar’ın öykülerinde tasavvufi birikimler, bugün kullanımı rafa kaldırılmış sözcükler ortaya çıkarılır. Bu anlamda titiz, özenli bir dil anlayışı karşımıza çıkar. Kaybolmaya yüz tutmuş bu kelimeleri öykülerine uyumlu bir şekilde işler. İnşirah, şar, sergerdan, muntazar, tekasür, tezahür, ahkaf gibi kelimelerin kullanımlarını görürüz. Öyle ki Şakar, *Birkaç Kırık Görüntü* öyküsünde kız ve erkek kahramanına inşirah kelimesini kullanıp kullanmadıklarını düşündürür. Aynı şekilde öykü kişisi kıza müşkül kelimesini kullanıp kullanmadığını sorguladır. Böylece Şakar kullanımdan düşmüş kelimelere sahip çıkmaya çalışır. Özellikle bu kullanımlar Kur’andan aldığı ayetlerle oluşturduğu öykülerinde dikkati çeker. Bu kitapta *Tezahür, İstiğna, Misak, Saika, Tevbe, Samiri, Yakın, Arim, Şek, Sayha, Ahzap...* gibi bölüm isimleri dikkati çeker. *Hayalperdesi* kitabında ise cümle düzeyinde farklı yazım tarzları hemen kendini belli eder. Özellikle *Çılgılık* öyküsünde cümleler düzenli bir şekilde akmaz. *Yolda, Git, Gece, Garip, Biliyor, Tuhaf* gibi başlıklarla akan bu öyküler birbiri ardınca sıralanan cümleleri içerir. Bir anlamda bu cümleler anlatıcının zihnindeki karışıklıkları anlatır.

*“BİLİYOR/*

*Sun, daha önce de denemiştım, anlatabilmeyi, anlatamamıştım; oysa anlatabilmeliydim; o zaman hükmettim, anlattıklarımızın, anlatabildiklerimizin; (...) huzur buluyoruz\belki de\yüreğimizi yakan şeyleri anlatmıyoruz, anlatamıyoruz, anlatılamıyoruz; yüreğimizi yakmaya devam ediyor, bir anlamda bizi pişiyor, insan oluyoruz, işte;*

*Ya da;*

<sup>255</sup> Nazlı Eray, *Kız Öpme Kuyruğu*, Ciltli 1. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2007, s. 27



*Yok yok;*

*Öyle işte!*

*Boşver, yüreğimiz....*

*Yansın... ”<sup>256</sup>*

Bu şekilde öyküde daha pek çok örneğe rastlanmaktadır. *Sular Tutuştuğunda* kitabındaki *Hadi ve Alemdağda Var Bir Panco* öyküsünde de değişik cümle kuruluşları dikkatimizi çeker. *Hadi* öyküsünde cümleler kısadır, virgüllerle ve taksim işaretleriyle ayrılarak devam eder. Cümle içerisinde bazı sözcükler büyük, bazı sözcükler küçük yazılır. Cümle başlarında büyük harf kullanımına dikkat edilmez. İncelediğimiz diğer öykücülerde rastladığımız gibi cümleler alt satırlara geçilerek bölünür. Bazı kısımlarda da sadece büyük harfler kullanılır:

*“Sende Nelerim KALıyor?”<sup>257</sup>*

*SEN işte: KIYAMETLER, YER GÖK ATILIYORDU; HER ŞEY PAMUKLAR GİBİ SAVRULUYORDU; YILDIRIMLARIN PEŞİNDEN GİTTİM. Bilirsin parıltılar hep gözlerimi alır; gözlerim... ”<sup>258</sup>*

*Alemdağda Var Bir Panco* öyküsünde de noktalama işaretlerinin tamamıyla ortadan kaldırıldığı kısımlara yer verilir:

*“Neredesin ben bir çukurdayım yok hayır odamdayım hani bilirisin her tarafı kelimelerle çevrili odamda içimde hep sen hep başkaları ben diyorum başkaları olmadan başkalarına tutunmadan tutunmadan yaşayamam içimde başkaları olamazsa ben benimle böyle yapayalnız o zaman dışarı adım atamam dışımdaki dışarıdaki dünyaya nasıl çıkarım sen gel ellerimden tut çıkar beni dışıma dışımdaki dışarıdaki dünyaya gel gelmezsen duy duymazsan ey Panco.... ”<sup>259</sup>*

<sup>256</sup> Cemal Şakar, *Hayalperdesi*, 1. Baskı, Selis Yayınevi, İstanbul 2008, s. 71

<sup>257</sup> Cemal Şakar, *Sular Tutuştuğunda*, 1. Basım, Hece Yayınları, Ankara 2010, s. 27

<sup>258</sup> *Age.*, s. 32

<sup>259</sup> *Age.*, s. 53

### 2.2.2. Kurmacadan Üstkurmacaya:

Postmodern öykücüler serim-düğüm-çözüm sırasını izleyen ve kronolojik anlatım sırasına bağlı öyküler yazmaktansa, modernist anlatım biçimleri geliştirmiş, şimdi ile geçmişin, hayal ile gerçeğin iç içe geçtiği öyküler yazmışlardır.<sup>260</sup>

Diğer yandan birçok öykünün geriye dönüşlerle ilerlediği gözlemlenir. Bu durum da kimi zaman şimdi ile geçmişin bir arada verilmesine neden olur. Öykülemelerde "zaman" kullanımı, modern sonrası öykücülerin en çok farklılaştırdıkları noktalardan biridir. Bu öykücüler, klasik öykülemenin sınırlarını aşmak ve kalıplaşmış olan anlatım sırasını bozmak için, öykülerde farklı zaman kullanımları denerler. Öykülerde postmodernizmin getirdiği bir anlayış olarak metnin kurmaca özelliği sık sık vurgulanır. Yazar araya girerek öykü kişileriyle sohbet eder, onların öleceğine dair fikirlerini yürütür. Bazen de öykünün başında anlatacağı olay ya da kişi hakkında bilgi verir. Böylece modern dönemdeki öykülerden farklı olarak okuyucunun karşılaştığı metnin kurgu olduğunun sık sık altı çizilir. Bunun adı üstkurmacadır. Son dönem öykücülüğümüzde benimsenmiş ve en çok kullanılan yöntemdir. Üstkurmaca örneklerini en çok Bilge Karasu ve Nazlı Eray'ın öykülerinde görmekteyiz. Bu özellik Oğuz Atay'ın ise romanlarında çok daha belirgindir. Modernist dönemdeki yazarların kurmacayı hissettirmeme kaygısı postmodern dönemde ortadan kalkar. Aksine bilinçli olarak okuyucunun bunu hissetmesi sağlanır. Böylece yazarlar kurmaca dünyanın varlığını ifade etmekten büyük keyif alır ve anlatım ironik, oyunsu bir hava kazanır.

Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün akşamı* öyküsünde adada tek başına yaşayan Andronikos isimli kahramanına ölecek olduğunu sezdirir. Kahraman Andronikos şu ifadeleri kullanır: “Öleceğim herhalde, diyor. Ölecek olmasam bunları sanki bu akşam çözmem, yıllardır yaptığım birtakım işlere, hareketlere sanki bu akşam kesin bir anlam vermem gerekiyormuş gibi niye davranayım?”<sup>261</sup> Yazar kahramanına ölecek

<sup>260</sup> Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye-Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 158

<sup>261</sup> Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 71

olduğu düşüncesini söyletiyor. Bir anlamda okuyucuya öyküyü yönlendirme, anlattıklarının gerçek dışı, kurgu dünyasına ait ifadeler olduğunu aktarmış oluyor. Böylece okur, yazarın yarattığı dünyanın bilincinde olarak esere yaklaşıyor. Aynı öyküde yazar şöyle bir ifade kullanarak da kitabın yani kurguladığı bu dünyanın bitişi ifade ediyor:

*“Kitap bitti. Dükkân kapandı. Barış kuruldu.”*<sup>262</sup>

Karasu'nun, üstkurmaca düzeyinde değerlendirilebilecek en tipik örneklerinin olduğu öykü kitabı *Kısmet Büfesi*'dir. Bu kitapta yazar, Erol Akyavaş, Turan Erol ve Ertuğrul Oğuz Fırat'ın resimlerinden yola çıkarak öykülerini kurduğunu belirtir. İlk öyküsü *İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metni* öyküsünde biri camın hemen önünde, diğeri geride oturan iki kadını gösteren resme bakarak kadınlara ait dünyalar kurar, hayatlarına bakar, neyi beklediklerini sorgular. Hatta bu kurguyu yaparken okuyucuyla sohbet havasındadır.

*“Dikkatimizi çeken şey, Şefika ile Hikmet adlarını verdiğimiz kadınların, oturdukları koltuklardan, faltaşı gibi açılmış gözlerle bizden yana bakıyor görünmeleri. Dikkat ediyoruz biraz daha; sağ dirseğimizin ardına duran bir şeye bakıyorlar sanki. Oysa gerçekte baktıkları yer, resmi sağ alt köşesinde duran(durduğunu düşündüğümüz) üçüncü koltuk (alçak masanın çevresinde yalnız üç koltuk var); iki kadın, üçüncü koltukta duran bir bebeğe bakıyorlar, kolları dirseklerinden bükülmüş, başına doğru giden elleri yarı yolda durmuş, biraz iyice bir taş bebeğe. Kim bilir hangi çocuk bebeğini bu koltukta unutup gitmiştir...Öyle de diyebiliriz. Ama iki kadının gözlerindeki şaşkınlığı, korku(çünkü korkuda görüyoruz şimdi bu gözlerde) nasıl açıklayabiliriz?”*<sup>263</sup>

*‘Ertuğrul Oğuz Fırat’ın Resimleri Üzerine Akdeniz’den Uzak Bir Metin’* ressamlar ve resimler üzerine bir metindir. Anlatıcı, kimi ressamların, sadece güzellikleri değil, çirkinlikleri de çizdiklerini belirterek bunların “yazar ressamlar” olduklarını söyler. Bunların yaptığı resimler, seyredilir resimlerden çok okunur, içinde gezilir resimlerdir. *“Çapavulun Çattığı Çaparız”* öyküsü, tıpkı alt başlığı gibi, *Erol Akyavaş’ın Bir Resmi Üzerine Bir Metin’dir. “Kısmet Büfesi, Ya Da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”* öyküsünde iç içe iki hikâye anlatır. Anlatıcı,

<sup>262</sup> Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 121

<sup>263</sup> Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*, 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 121

birincisinde, üç sıraya dizilmiş bir takım kadınları gösteren fotoğraftan yola çıkarak onlara adlar vererek dünyalarına eğilir. Diğer hikâyede ise mağara insanların, mağarada yaptıkları resimlerin oluşum serüvenini anlatır.<sup>264</sup>

Karasu aynı kitabın son kısmında da değişik yöntemlere başvurarak olayları anlatacağını öykünün içinde vurgular. Sayfayı üçe böler, birinci alt konuşmayla üç kadının ağzından çıkacak sözleri aktardığını, ikincisiyle Hikmet Hanım'la Şefika'nın söylemedikleri halde söylemek istediklerini, üçüncüsüyle de yalnız Ferda Hanım'ın içinden geçenleri aktaracağını anlatır. Bu açıklama kısmı okuyucuya üstkurmacaya sahip bir metin içinde olduğunu bir kez daha hatırlatmış olur. Ayrıca yazarın yönlendiriciliği altında metne yaklaşmış olur. Buna göre Karasu yapmaya çalıştığı bu farklılığı şöyle açıklar:

*“Ama bu konu üzerinde daha çok düşününce, yatay adımlarla dikey doğrultuda bir okuma yerine, musiki yazısını da göz önünde tutarak, aynı temele dayanan ama dikey adımlarla yatay doğrultuda ilerleyen bir okuma sağlamanın daha elverişli olacağına karar verdim. Böylelikle ‘ses’lerin zamanın akışı içindeki girişimleri de, biraz daha belirginleşebilirdi. Şöyle bir benzetme yapabiliriz: Ses kaydedilmiş üç şeridi aynı anda dinleyecek olsanız, şeritlerden biri ya da öbüründeki boşluklar, dolu şerit ya da şeritlerden gelen seslerin seçilmesini biraz kolaylaştıracaktır ama üç şeritten birden ses geldiği zaman söylenenlerin anlaşılması çok güçleşecektir.”<sup>265</sup>*

Yukarıda belirtildiği gibi Karasu söylenenlerle, söylenmek istenenleri şöyle aktarır:

*[ şaşkına çevirir beni o hayvanların dirim gücü...*

*[ yaşıamak, yaşayabilmek...*

*[kızın hasta olduğunu unutuyorsam kendi hastalığımı ka-*

<sup>264</sup> Necip Tosun, "İmgesel Öyküler: Bilge Karasu Öykücülüğü", <http://tosunnecip.blogcu.com/imgesel-oykuler-bilge-karasu-oykuculuğu-neciptosun/4334481>, (25.05.2011)

<sup>265</sup> Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*, 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 109

[

[*Ne zamandır anlamağa çalışıyorum seni, Şefika bu,*[*famdan çıkaramıyorum da ondan, belki de olmayan hasta-*

[

[*her şeye açık olmak, gerçekte herkesin hoşuna gidebilmek*[*lığımı*                      *Nur'a, o gün, öyle dedimse o sözleri avut*(...)”<sup>266</sup>

Bu denemeler içinde en özgün ve en çarpıcı olanı, Bilge Karasu'nun *Troya'da Ölüm Vardı* kitabındaki *Çatal* öyküsüdür. Öykü, anlatıcıları aynı olan I ve II başlıklı pasajlardan oluşur ve ikiye çatallanır. I başlıklı pasajlarda karakter Müşfik, kasabadan ayrılmadan önceki son gününü anlatırken, II başlıklı pasajlarda gitmesine iki gün kala yaşadıklarını anlatır. Zamansal düzlemde aralarında bir gün olan iki anlatı harmanlanmış, iç içe geçmiştir.

- I. Dediği başlıkta Suat'ı göremeyecek olmanın verdiği endişeleri anlatır. Kasabadan ayrılmadan önceki son gününü aktarır. Suat'ın annesini ziyaret edişi, geçmişe dair hatırladıkları, Suat'ı vedalaşmak için ağacın altında bekleyişi gibi son güne dair izlenimleridir.
- II. İkiye çatallanan bu kısma da Müşfik'in İstanbul'a gitmesine iki gün kala yaşadıklarını ve hissettiklerini anlatır. Suat ile deniz kenarında buluşmaları ve konuşmaları aktarılır.

Karasu'nun üstkurmacayı yansıtan örneklerinden biri de *Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabındaki *Avından El Alan* öyküsüdür. Burada yazar öyküsünü nasıl bir havada kuracağı konusuna karar veremez ve okuyucuya her ihtimali sunar.

<sup>266</sup> Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*, 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s.109

“Güneşli, ılık, ilkyaz koktu kokacak bir kış günüyle, onun dört gün ardından gelecek tipili; kürtünlünlerin iki üç karışı bulduğu bir kış günü arasındaki ikircik...Masalımı bu günlerden hangisine yerleştireceğimi düşünüyorum.”<sup>267</sup>

“Tutalım ki güneşli havadan başladık. (Birçok okurun hoşuna gitmeği de düşünmüş olabiliriz bu arada...)”<sup>268</sup> diyerek bu havadaki durumu anlatır sonra vazgeçer “Tipili bir güne rastlatırsak bu olanı, olacağı, denizin gerek kişioğlunu gerek balığı yormaktaki katkısı bir parça artacak. Kişioğlu, genellikle, bir şeyi güç durumlarda kalarak elde etmekten hoşlanır.”<sup>269</sup> şeklinde bir güne rastlatır. Ama en sonunda şu çözüme ulaşır: *ancak, şöyle de olabilir: “İki hava bir araya gelebilir. Deniz balkımaz, hava bozdur, sabahtan yağın kar durmuş, güneş soğuk soğuk sızıyordur bozluk katmanları arasından. “Kar topluyor” diyelim şuna.”*<sup>270</sup>

*İncitmebeni* öyküsünün başında da Karasu nasıl bir öykü anlatacağını okurlarına açıklar. Böylece daha işin başında okurun bu eserleri nasıl değerlendirmesi gerektiği düşüncesini ortaya koyar.

“Herkesin,

*Kim bilir, belki de ancak “çoğu insanın” demeli ya, giyinmek için uğraşıp didindiği bir dünyada,*

*İnsanların*

*Arkasına kat kat kalınlaştırmak için olmasa bile,*

*Kış aylarının acı soğuğu estiği zaman sırtını pek tutabilmek için çalışıp yaşadığı bir ülkede*

*Soyunmaktan başka şey dilemeyen bir adamın masalı bir masalı bu.”*<sup>271</sup>

Çerçeve öykü anlayışıyla oluşturulmuş *Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabındaki *Masalın Da Yırtılıverdiği Yer* metninde kitabın başından beri bütünlük göstererek satranca benzeyen göçme oyununun anlatıldığı kısmı nasıl bitireceğini planlar. Buna

<sup>267</sup> Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 9. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 15

<sup>268</sup> *Age.*, s. 16

<sup>269</sup> *Age.*, s. 17

<sup>270</sup> *Age.*, s.18

<sup>271</sup> *Age.*, s. 130

göre bu kısmı mutlu bir anında bitirmeyi istemektedir. Artık kitabın sonuna geldiğini ama mutlu olup olmadığını düşünmek istemez. Mutluluğun, mutsuzluğu kabul etmekle ortaya çıktığı yargısına vararak artık kitabı bitirebilirim, der. Üstkurmaca belirtisinin en üst seviyede olduğu satırlardır bunlar.

*“1968’den 1969’a geçerken masalların bir saat tablası oluştururcasına sıralanmasını tasarladım. Öğle vaktini aştığımızda art arda dizilmeğe başlayacak masallar, altıncı saati doldurunca, havanın kararmağa yüz tutmasıyla, nitelik değiştirecekti. Gitgide kararacaktı. Ama geceyarısına ulaşıldığında yeni bir günün umudu sızabilirdi bu karanlığın içine "Öbür masallar, mutluluğa, umuda yer vermeyecek bile olsalar, on ikinci masal içinde umut taşımalı, umut barındırmalı" diye karar verdim, (...)Şimdi bu kitabın bitmesi gerek. Mutlu olup olmadığını hiç düşünmüyorum. Aradığının "mutluluk" olmadığını, olamayacağını anladım geçen yıllar içerisinde; mutluluğun tanımı nasıl yapılırsa yapılsın...(Ya da, küçücük bir umudun gerçekleşmesi ne getiriyorsa, ona "mutluluk" adını veririz, olur biter). Kısacası, mutluluk, belki mutsuzluğun, belki umutsuzluğun kabul edilmesi anlamına gelecek. (...)Bu masalı yazabilirim artık kitap bitebilir.”<sup>272</sup>*

Metnin yazılma sürecinin anlatıldığı bu masalsı öyküler kitap boyunca sürer. Masallardan her biri ithaftır ve bu ithaflarla bağlantılıdır. Ayrıca bu öykü yazarın kendisiyle hesaplaştığı parçaları içerir. Her kitabın bitmesi gerektiğini, yazarların içinden gelerek ya da gelmeyerek yazsa da kuracağı, aktaracağı bir şeyler olduğunu ifade eder. Karasu anlatmak istediklerini şahıslar üzerinden ifade edip edemediğine dair de yorumlarda bulunur. Öykülerini masa ile yatak arasında sırtını pencereye vermiş koltukta kitap okurken kurguladığını vurgular.

*“Kitapları bir yerde bitmesi gerekir. Yazar için böyle bu. "İçinden gelerek yazsa da, yazmasa da.(Elbette, bu "içinden gelen", yazarına göre değişir. Kiminin "anlatacağı", kiminin "dile getireceği", kiminin "öğreteceği", kimininse "kuracağı" vardır. Kimlerin daha nesi vardır, kim bilir?) Sözcük ardına sözcük dizerek (bir imge daha) ya da yerleştirerek(bir imge daha) örneği olmayan bir kumaşı dokumak, eğlenceli değil her zaman. Hele temelleriyle, sonuçlarıyla bir akıl yürütme, bir düşünce ortaya koymak için çalışmıyorsa....”<sup>273</sup>*

<sup>272</sup> Bilge Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 6. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 211-212

<sup>273</sup> Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 9. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 216

Üstkurmaca öğeleri en çok kullanan yazarlardan biri de Nazlı Eray'dır. Daha çok fantastik düzlemde değerlendirdiğimiz Eray'ın öyküleri içerisinde üstkurmacayı belli eden başlı başına bir öyküsü vardır. *Kız Öpme Kuyruğu* kitabındaki *Sıfırdan* öyküsü. Yazar bu öyküde yeni yazacağı bir roman için öykü kişileri aradığını ifade eder. Bunun için gazeteye ilan verir.

*“Duyuru*

*Bir yazarın yeni yazacağı romanı için sınavla kişiler alınacaktır. Sınava girecek adayların önkayıtlarını en geç ayın dokuzu pazartesiye kadar yaptırmaları gerekmektedir. Adaylardan istenen belgeler: On adet vesikalı resim, Cumhuriyet Savcılığı'ndan iyi hal kağıdı, varsa, herhangi bir okuldan, oranın öğrencisi olduklarına dair mühürlü kağıt, muhtardan tasdikli nüfus kağıdı sureti ve birer adet ikametgah belgesi. Sınavlar için önkayıt ücreti adam başı 100 liradır. Sınav tarihi ayın onu, Salı günüdür.*

*Romana giriş sınavı sabah 09.00 ve öğleden sonra 14.00'te olmak üzere iki grupta, yazarın evinde ve arka bahçesinde yapılacaktır. Duyurulur.”<sup>274</sup>*

*Yoldan Geçen Öyküler* kitabında da yazarın çocukları öyküler hakkında yorumlarda bulunur. *Dilip ve Ben* öyküsünde Eray'ın yazdıklarını arkasından okuyarak gören çocuğu 'Bu ne biçim öykü be!' diyerek yorumlarda bulunur:

*“ ‘Ne oldu, beğenmedin mi Hintli Dilip'i?’ diye sordum.*

*Başımı salladım.*

*‘SEvmeliisn onu,’ dedim.*

*O sırada Dilip, elinde kuru ekmeğe fileti, sesizce kapıdan içeriye girmişti. 116*

*\_Çocuk gelmiş, yine omzumun üstünden yazdıklarımı okuyordu.*

*Sordu:*

*‘Ne olacak şimdi? Nasıl bağlayacaksın öyküyü? Hintli ne yapacak?’*

*Kalemi bıraktım. ‘Onları öylece çay içerken bırakacağım’ dedim. 119*

<sup>274</sup> Nazlı Eray, *Kız Öpme Kuyruğu*, Ciltli 1. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2007, s. 49



*Çocuk üzölmüştü: ‘Olur mu hiç anneciğim, bir Hintli ile bir İngiliz çay içerken nasıl yalnız bırakabilirsin ki! diyordu.*

*‘Biraz konuşunlar. İkisi için de aydınlatıcı olabilir’ dedim.*

*‘Onlara şimdi bambaşka bir şey anlatmaya niyetliyim.’ Diyerek sayfayı çevirdim.’<sup>275</sup>*

Bu anlamda aralara girerek öykünün üstkurmaca özelliğini vurgulayan kısımlar bulunur. *Hırsız Saksavaşan Üvertürü* öyküsünde de aralarda üstkurmaca özellikleri kendini hissettirmektedir. “*Bir öykü vardı kafamda. Parasızlıkla boğuşan bir insan...İki yumruk atıyor; parasızlığın boğazına sarılıyor, bir çelme takıyor ayağına...Parasızlık, namussuz, parasızlık malın gözü! Birden üstüne biniveriyor bizimkinin....Fil gibi ağır...silkelenmesi çok zor*” şeklinde akıldışı unsurlarla birleştirerek kullanılır.

*“Bu sözleri, çantamdaki yazının içindeki öykü kişilerim duymuşlardı. Kıvrdaşıp duruyorlardı.”<sup>276</sup>*

*“Öykü kişilerim yatak odamın kapısında toplanmış, bekliyorlardı. (...) Sonsuz bir hüznü kaplamıştı içimi. Kitabı bitireyim diye bekliyorlardı. Anlamıştım.”<sup>277</sup>*

Bu örnekler Eray’ın kitaplarındaki üstkurmaca kullanımı sergileyen en güzel örneklerdir. Yazar *Yoldan Geçen Öyküler*’de sokaktan geçen ilk öyküyü çağırır. Ve böylece yalı atmosferini anlatmaya başlar. Üstkurmacaaya ait bu özellikleri rüya atmosferiyle birleştirerek aktarır. “*Ne düşmüş be! Ne öyküymüş! Hiç unutmuyacağım. Öykü gittikten sonra uzun süre düşündüm.”<sup>278</sup>* şeklinde yorumlarda da bulunur. Yine Eray’ın *Eski Gece Parçaları* kitabındaki *Şemsi Bey* öyküsü üstkurmaca özelliğinin belirgin olarak işlendiği öykülerden biridir. Eray bir gün evine geldiğinde yıllardır şalvarımsı uzun çiçekli donu, üzerinde kollu fanilas ve geriye verev bağlanmış yemenisiyle görmeye alıştığı yardımcısı Elif Bacı’yı ipeğimsi kumaştan yapılmış beyaz farbelalı oda hizmetçisi kılığında görür. Eray gördüklerine bir anlam veremez. Üstüne üstlük Elif Bacı Şemsi Bey’in kendisini çok merak

<sup>275</sup> Nazlı Eray, *Yoldan Geçen Öyküler*, 3. Basım, Can Yayınları, İstanbul 1993, s. 120

<sup>276</sup> *Age.*, s. 192

<sup>277</sup> *Age.*, s. 196

<sup>278</sup> *Age.*, s. 204

ettiğini söyleyip balkonda viskisini içtiğini belirtir. Bunun gibi gerçekte var olmayan durumlardan bahseder. Ancak bu bölümün sonuna Eray şöyle bir açıklamayı yerleştirerek anlattıklarının tamamen kurmaca olduğunu ifade eder.

*“Sevgili okurum, işte şu an gerçek öyküye giriyorum. Az önce okuduğun, eğlenesin diye yazılmış çerezdi!*

*Dalıyorum öyküye ve senin için yeni bir başlığı atıyorum...”<sup>279</sup>*

Cemal Şakar’ın öykülerinde de kurgu düzeyinde farklılaşan anlatımlar dikkati çeker. Bazı öykülerinde belirgin olarak yazar okuyucunun içinde bulunduğu dünyanın kurgu olduğunu vurgular. *Esenlik Zamanları* kitabındaki *Birkaç Kırık Görüntü* öyküsünde çeşitli bakış açılarından anlattığı öyküsünün sonunda “Şimdi, yani günler sonra, aldığım notlara bakarken, biliyorum öyküyü başka türlü kurmalıydım. Bu konuşmalardan böyle bir öykü kurulamaz.” şeklinde üstkurmaca özelliğini açıkça belli eden ifadeler kullanılır. *Yol Düşleri* kitabındaki *Ölü Zamanlar* öyküsünde de üstkurmaca özelliğini sergileyen notlar kısmı dikkati çeker. Bu notlarda bu öyküdeki büyük harflerle yazılı tümcelerin, İ.T.Ü. Genel Makine’de okuyan bir dostun mektuplarından alındığını ifade eden Cemal Şakar notu, üstkurmaca anlayışını sergiler. Yine bu notta, bir apartmanın bodrum katını benimle paylaşan dostum, Ümit Şentürk’e ithaf diye ifadeler de Şakar’ın öykülerinde kullandığı üstkurmaca özellikleri anlatır. *Esenlik Zamanları* kitabındaki *İzlek* öyküsünde de Şakar bir anlamda yazma serüvenine değinir. Yazmak istediklerine bir türlü giriş yapamadığını anlatır. Ve bu durumu bir öykü hâline getirir. Yazmanın ahengiyle zenginleşemeyen, günlerdir öyküsüne yeni bir cümle ekleyemeyen bir kişiden bahseder. Bu anlamda Şakar bu öyküsüyle de önceki dönemlerden oldukça farklı kurmaca anlayışına sahip olan postmodern öykünün bir örneğini sergiler. *Pencere* kitabındaki *Dilemma* öyküsü ise tümüyle yazma serüvenini anlatır. Bu kısım üstkurmaca özelliklerini açıkça vurgulayan şu kısımlarla başlar:

*“Beynimde dağınık bir şekilde uçuşan imgelerin çağrısına uyarak yazı masasına geçip beş ortalı harita metod defterimi açtım. Başını cama dayamış uzaklara bakarak değişen, değişikçe çoğalan bir üniversite öğrencisinin öyküsünü yazmak istiyordum.*

<sup>279</sup> Nazlı Eray, *Eski Gece Parçaları*, Can Yayınları, İstanbul 1992, s. 21.

*Bu kez kararsızdım. Kendimden hareketle, hatta öykü kahramanı olarak kendimi mi-soğuk Ankara gecelerinde, iki telli bir elektrik ocağının çaresizce odayı ısıtmaya çalıştığı anlarda, küçük odama sığamaz olur ve kendimi pencereden dışarıya doğru atardım.- yazmalıydım? Yoksa her şey hayal ürünü mü –kolayca, çok da sahicilik ve gerçeklik kaygısı çekmeden çağrışımların peşinde koşarak-olmalıydı?*

*Aslında daha önce hiç sorun etmediğim bu yazar-yapıt ilişkisi bu kez niye önüme çıktı anlamıyordum. Kahraman olarak kendimi kurgulayarak kalıplaşmış bu yazar-yapıt ilişkisini sarsmak mı istiyordum? Yoksa, başkalarınca denenmiş bir oyuna girerek bir ilginçlik mi peşindeyim?''<sup>280</sup> diyerek öyküsünü kurmaya başlar. Bu kısımdan sonra farklı yazım tarzlarıyla oluşturulmuş öyküler başlar. Bu öykülerde düşünce ve inanç konusunda kendini bulmaya çalışan bir gencin öyküsü anlatılır. Hayatında ilk defa felsefe kitabı okuyan, ilk defa Kemal Tahir'in romanını eline alan ve çevresi tarafından tepkiyle karşılaşılan bir genç anlatılır. Üstelik bu genç inanç konusunda da bir dönüm noktasındadır. Namaz vakitlerini birer birer atlatmaya başlar. Bir nevi kimlik kaybı içerisindedir. Öykü bu yönde akarken Cemal Şakar araya girerek öykülerini yazarken okuyucularıyla arasında ortak bir dil oluşturmaya yarayacak konuları seçtiğini belirtir. Kendini değil de herhangi bir öğrenciden söz etmek istediğini vurgular. Şakar'ın araya girerek üstkurmaca özelliklerini âşıkara ettiği bu kısımlar kalın yazılmıştır. Devamında Şakar'ın öyküleri kendi anlattığı kısımlardan ayrı bir yazım tarzıyla inanç ve düşünce karışıklığı içindeki genci anlatmaya devam eder. Bu öykülemeler esnasında yaşadıklarını anlatmaya devam eder. Şakar, yazdıkça tasarladığı ve ortaya koydukları arasında farklar olduğunu belirtir. Ancak yazıyı bir süre sonra kendi haline bıraktığını, böylece öykünün kendi yolunu bulduğunu açıklar. Bazen bir sigara yakıp, odanın ortasında döndüğünü belirtir. Bu anlamda ilk başlarda dille metnin uyuşmadığını, fakat ilerledikçe dil ve metin birleşerek hesapladıklarından çok farklı öykülerin ortaya çıktığını ifade eder. “Şimdi, camdan dışarıyı seyrederken, gelgitler yaşayan öğrenciyi yazmaya çalışırken bile masamda İbn-i arabi'nin İlmü'l-Huruf üzerine bir risalesi duruyor. Yazarken tıkanıyorum, imgelemimde uçuşan imgelerin öykünün gerçekliğiyle örtüşmekteki direncinden tyorulduğum anlarda rasgele sayfalar açıp okumaya çalışıyorum; her okumada bana yeni bir şeyler söylerken, önceden neler söylediğini unutmuş oluyorum.*

<sup>280</sup> Cemal Şakar, *Pencere*, 1. Baskı, Hece Yayınları, Ankara 2003, s. 87

*Kahramanım da İbn-i Arabi okumalı mı? diye düşünüyorum, yazdığım öyküye döndükçe.*<sup>281</sup> şeklinde Şakar kendi hayatına dair ayrıntılara da değinir. Bu özelliğiyle oldukça farklı bir öykü dünyasına doğru ilerlediğimizi bir kez daha kanıtlamış olur. Kitabın sonunda da Şakar bir öyküyü bitirmenin üzerinde yarattığı etkiyi anlatır. Eskiden bir öyküyü bitirdiğinde coşku ile dolup hemen telefona sarılıp dostlarına müjde verirken ilk kez tuhaf bir burukluk hissettiğini anlatır. Ve öyküyü yazmakla ne değiştiğini düşünerek kitaba son verir.

*Hayalperdesi* kitabında da üstkurmaca özelliklerini yansıtan örneklere rastlarız. Bu kitaptaki *Anlatabilmeliydim* öyküsünde yazmak istediklerine bir türlü giriş yapamayan bir kişi anlatılır. *Anlatabilmeliydim, Anlatabilmeliydim, Anlatabilmeliydim, Anlatabilmeliydim* başlıkları altında öykü yazmaya girişemeyen kişi anlatılır. Kahramanı birinci tekil olarak mı yoksa başka şekillerde mi kurması gerektiğine bir türlü karar varamayan bir kişi aktarılır. Kurguyla yaşam arasındaki git-gellere değinir. Başlığı atar, bir süre dolaşır. Sık sık *Anlatabilmeliydim* şeklinde başlıklar atar ama bir türlü başlayamaz. En sonunda on dakikaya ayarladığı ekran koruyucusunu düzeltir, fareye tıklar, beyaz word belgesi önünde belirir. *Anlatabilmeliydim* şeklinde bir başlık atar. İlk kez bir öyküde bu kadar zorlandığını düşünür. Bu anlamda öykü yazma serüvenini gözler önüne sererek postmodern özellikleri bir kez daha sergilemiş olur. *Küp* öyküsünde de Şakar yazdığı bir öyküden dolayı arkadaşının kendisine sitemlerini öykü hâline dönüştürür. Arkadaşı yaşadıklarının öyküye dâhil olmasından rahatsız olur. Bunun üzerine Şakar şöyle bir açılma sokar araya:

*“Bunlar öylesine tehlikeli oyunlardı ki, bazen ben de, öykünün üzerine kurulduğu benin, benlerin; kim olduğunu, kimler olduğunu karıştırıyor; oyunun tuzaklarına düşüyordum. Birden öykü kişileri birbirine dönüşür; birbirlerini değiştiriyor, zamanlarla, kiplerle, zamirlerle oynuyor bakış açısının tüm imkanlarına yaslanıyorum ama yine de...”*<sup>282</sup>

Yine *Hayalperdesi* kitabında *Masmavi Bir Gök* öyküsü de üstkurmaca başlığı altında incelenmeye değer öykülerinden biridir. Bu kitapta öykü zaman, mekân, kozmoloji, gerçeklik, dil başlıkları altında kurulur. İşte benim hikâyem bu! şeklinde

<sup>281</sup> Cemal Şakar, *Pencere*, 1. Baskı, Hece Yayınları, Ankara 2003, s. 100

<sup>282</sup> Cemal Şakar, *Hayalperdesi*, 1. Baskı, Selis Yayınevi, İstanbul 2008, s. 62

bir giriş yapar. Kimseye anlatamadığım şeyleri sana anlattım, diyerek öyküyü anlatıcıya teslim ettiğini açıklar. Anlatıcı öyküye başlamadan önce şöyle bir açıklamada bulunur.

*“Ama ben bir anlatıcıyım dedi, neyi ne kadar anlatabilirim ki, ben araya girdikçe hikaye senin olmaktan çıkar; benim sadece zamana, mekana, kozmolojiye, gerçekliğe ve dile dair katkılarımla olabilir; gerekirse bir kurgu içinde; bu bile onu, senin olmaktan çıkarır.”*<sup>283</sup>

Devamında belirttiği noktalar etrafında kendisine teslim edilen öyküyü anlatmaya başlar. Ancak öykü boyunca anlatıcı ile Şakar’ın konuşmalarına da şahit oluruz. Anlatıcı zaman zaman Şakar’ın istediği yönde anlatım tarzlarına itirazlarını belirtir. Anlattıklarınla bir öykü kurulamaz, şeklinde itirazlarda bulunur. Öykünün sonunda ise Şakar dekora bir tekme savurur, yıpranmış dekor orta yerinden yırtılır. Bir adım atar, kurulanlar birer birer yıkılır. Akşam trafiği iyice yoğunlaşmıştır, cemaat dağılmaktadır, bir gurup öğrenci ise hiçbir şeyden habersiz ilerlemektedir.

*Sular Tutuştuğunda* kitabındaki *Hadi* öyküsünde de son öyküsünü anlatıp öykü dünyasından çıkıp gidecek bir kişi anlatılır. Anlatıcı öykü boyunca gitmeler düşler. Ancak bir türlü çıkıp gidemez. Anlattıkça derdinin gitmek olmadığını anlarız. Yaşadığı karmaşaya yer verir. Bir yandan da farklı yazım tarzlarıyla öyküsünü ilerletir. *Ana Haber Bülteni* öyküsünde de çok ilginç bir şekilde gündemdeki başlıklardan yararlanarak öyküsünü kurar. Ana haber bültenlerindeki akışa uygun olarak önce haber özetlerini verir ve daha sonra ayrıntılı olarak haberleri inceler.

*“Irak bugün yine kan gölü....*

*Çarpıcı görüntüler...*

*Pazar yerinde yine intihar saldırısı...*

*Ölü sayısı kırk civarında; sayının artmasından korkuluyor...*

*AZ SONRA... ”*<sup>284</sup>

<sup>283</sup> Cemal Şakar, *Hayalperdesi*, 1. Baskı, Selis Yayınevi, İstanbul 2008, s. 84

<sup>284</sup> Cemal Şakar, *Sular Tutuştuğunda*, 1. Basım, Hece Yayınları, Ankara 2010, s. 85

Bu öyküde Şakar ‘AZ SONRA’ diyerek haber başlıklarını sıralamaya devam eder. Ardından ‘ŞİMDİ HABERLER’ diyerek haberleri detaylı olarak anlatmaya geçer. 2010 yılında yayınlanan bu kitapla Şakar, hem güncel konulara, toplumsal olaylara değinir, hem de kurmaca düzeyinde oldukça farklılaşan öyküler kurar.

Postmodern yazarların üst dil yaratımında en çok başvurdukları öğelerden metinlerarası, ironi ve oyun öğelerini de burada incelememiz uygun olur. Bu öğeler de üstkurmaca anlayışının doğurduğu özellikler olarak karşımıza çıkar. Böylece kurgusal metin daha da vurgulanmış olur. Yazarlar öykülerinde bu yöntemlere başvurduklarını da sezdirmiş olurlar.

Diğer sanat disiplinlerinden biri veya birkaçıyla veya herhangi bir metnin bir unsuruyla ilişkilenerik (esinlenerek, eklenerek, ekleyerek, gönderme yapılarak...) yazılan öyküler.<sup>285</sup> Böylece yazarlar daha önce yazılmış bir öykünün içerik ve biçim unsurları arasında gezinti yaparlar. Aynı kitapta birbiriyle ilişkili metinler de vardır. Daha önce anlatılmış bir öykünün kahramanları yazarın bir başka öyküsünde canlanıp yerlerini alabilirler.

En sık rastlanan ve metinlerarası ilişki kurulan öykülerin kahramanları arasında Gogol ve Gogol’un *Palto*’su; Çehov’un duvarda asılı duran tüfeğe yüklenen anlam(neden-sonuç) ve ilişkisi; Kafka’nın kahramanı Gregoru Samsa; İlyada ve Odessa’nın konu ve kahramanları; diğer, yerli ve yabancı hikâye, masal kahraman ve konularına gönderme yapan metinler.<sup>286</sup>

Yıldız Ecevit de metinlerarasılığı üstkurmacanın bir türevi olarak ifade eder. Üstkurmaca metinlerin doğal bir parçası olarak görür. Bu sayede edebi metinlerimiz öykü içinde öykü içererek zenginlik kazandığını düşünür.

Bilge Karasu *Troya’da Ölüm Vardı* kitabında Miguel de Unamuno’dan bir şiir aktarır.

<sup>285</sup> Mustafa Albayrak, *Türk Öykücülüğünde Deneysellik*, Kanguru Yayınları, Ankara 2010, s. 79

<sup>286</sup> *Age.*, s. 79

*A.Cimcoz'a*

*No me acuerdo quien fui*

*No me acuerdo quisen soy*

*Ni de donde parti*

*Ni hacia donde me voy.*

*Fueronseme a perder*

*Racies de verdad,*

*Que he perdido la fe*

*en mi inmortalidad...*

*Miquel de UNAMUNO*

*CANCIONERO*<sup>287</sup>

Karasu, Narla İncire Gazel kitabında metinler arasılık hakkında görüşlerini açıkladığı bir kısma yer verir.

*“Bir kitabınızdan aldığınız parçayı bir başka kitapta kullanabileceğinizi karar verdiğiniz bir gün, örneğin. Günü gelince, bu kitabın tümünü öbür kitaba aktarabileceğinizi de düşünürsünüz. Gereç katlığında kitap üretmek için değil, yaşamın benzeri olabilecek bir iş yaptığınızı, neden sonra, kavrayabildiğiniz için...”*<sup>288</sup>

*Korkusuz Kirpiye Övgü* öyküsünde kirpinin macerasını anlatmaya hazırlanırken birden aklına Anna Frank'ın bir masalı gelir ve bu masaldan söz eder. Sonra yeniden konusuna döner.

<sup>287</sup> Bilge Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 6. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 61

<sup>288</sup> Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 9. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 9

*“Anna Frank’ın yazdığı o güzelim masaldaki ayı yavrusu geliyordu aklıma. Bacaklardan, ayaklardan, ayakkabılardan oluşmuş bir ormanın içinde yolunu bulmağa çalışan, anasını üzeceğini bile bile, canı sıkıldığı için, dünyayı görüp tanımak istediği için, evinden kaçan ayı yavrusunu ansıyordum.”*<sup>289</sup>

Yengece Övgü öyküsünde de Ecinniler’in Kirilov’u anar. Ayrıca bu öyküde burçlarla ilgili bilgiler de yansıtılır.

*“İster uzun ister kısa(Drieu La Rochelle geliyor usuma) bir gerekçesi verilmeli, öyle girişilmeli o işe. (Ecinniler’in Kirilov’unu analım; bunca gerçek-yani insanların arasında yaşamış, gözle görülmüş, elle dokunulmuş-yazarın, sanatçının, aydının yanı sıra.) Mermi Uygur, “canına kıyma yoluna gitmek, kendini kapalı bir dizgenin tutsağı kılmaktır,” diyordu bir gün; konuşuyorduk...”Oysa yaşamak, dizgeyi ya da dizgeleri her zaman açık bırakmak, değişikliğe hazır tutmak demek....”Bilmem, kişi, yaşama birlikte, açık dizgeyi de reddedemez mi? Pişmanlığın, açıklığın, özgürlüğün ötesine geçemez mi, özgürlüğü ortadan kaldıran bu sonul, dönülmez davranışla?)”*<sup>290</sup>

Postmodernizmin ülkemizdeki öncülerinden olan Oğuz Atay’ın eserlerinde metinler arası evrene rastlamamak mümkün değildir. *Korkuyu Beklerken* öyküsünde Descartes’den, Rembrant’ın resimlerden çok kısa da olsa bahseder. Öykü kişisi gizli mezhebin tehdidiyle kendini eve kapattığı günlerde yiyecek bir şey kalmayınca Nuh Peygamberin yaptığı aşureyi anar. Kimseyle konuşmadığı için hafızasının zayıfladığını düşündüğü bir bölümde konuşma talimi yaparken pek çok konudaki bilgilerini yoklar.

*“Balzac ile Stendal, büyük romancılarıydı Fransa’nın; kırk iki milyon insanın yaşadığı bu ülkenin bunlar romantik yazarlarıydı. Roman da ikiye ayrılır: Romantik, realist. Balzac realisti diyenlere inanmamak gerekir; asıl realist zola idi, havagazından zehirlenerek öldü. Balzac da on bin fincan kahveden zehirlendi; borçluydu, benim gibi o da serbest kesimde başarı kazanamamıştı. Kafka da kamu kesiminde başarısız kalmıştı. Balzac’ın her taşındığı evde iki kapı vardı, alacaklılardan kaçmak için. (Bunu çok iyi anlıyorum.) Eski yunan da iyiydi. Aristo filan vardı, (başka kim vardı?) evet Platon da vardı, onun da bir devlet nazariyesi vardı, bir de Devlet adlı kitabı vardı. (Mektup üniversitesine girmem çok iyi olmuştu. Bir de diploma töreninde bulunabilseydim!?) Felsefe birçok kısma*

<sup>289</sup> Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 9. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 59

<sup>290</sup> Age., s. 79



*ayrılırsa da aslında bunlar spirüitalizm ve materyalizm olmak üzere iki çeşittir. Birincisinde madde yoktur, ikincisinde vardır. en büyük filozof Kant'tır ve hiç evlenmemiştir. Daha başka büyük filozoflar da vardır: Hegel, Spinoza, ve Descartes. Bu sonuncusu her şeyden şüphe ederdi. İki Bacon vardır; Francis Bacon, Fransız değil İngilizdir. Bacon olmasaydı (Hangi Bacon?) bilimlerin gelişmesi geri kalırdı. Kendimden de söz etmeliyim. Ben daha çok spirütüalistleri sever gibiyim; fakat bazı romantik görünüşlü insanlara kızıp materyalizmi ve onun bir kolu olan diyalektik materyalizmi savunduğum olmuştur: Tez, antitez, sentez. Ha-ha. Marx, aynı zamanda bir filozoftur. /bu konu şimdilik yeter.)”<sup>291</sup>*

Tahta At öyküsünde de Tuğrul Tuzcuoğlu Don Kişot gibi kendi kendine bir savaş başlatır. Don Kişot'un yaveri diyebileceğimiz Panço'nun yerini bu öyküde Emin Efendi alır. Öyküde İlyada ve Odessa'dan da parçalar vardır. Tuğrul Tuzcuoğlu Emin Efendi'ye 'Sen Don Kişot diye bir şey okudun mu?', diye sorar. Tahta atın içine girerek binlerce yıl önce olduğu gibi sevmediği kasaba halkıyla savaşmaya çalışır.

*“Evet, Tahta At'ın kapısı hareket ediyordu. Evet, tıpkı binlerce yıl önce olduğu gibi tahta kapısı açılıyordu ve içinden biri ya da birileri çıkıyordu ki bir çift bacak görünmüştü önce. Herkes şaşkınlıkla aynı yere atladı. Önce onun olduğunu anlamadılar tabii; bacakları çıplak, başında beyaz bir miğfer olan bu gölgeyi eski zaman savaşçılarına, mesela Odysseus'a benzettiler herhalde. Öyle ya, onun gibi sakallı ve miğferliydi bu yabancı.”<sup>292</sup>*

Babama Mektup öyküsünde Atay son dönemlerde kullanılan metinler arası ilişkilerden bahseder. Babasına bir eser ortaya koyamamış olmasından dolayı sitemini dile getirir. Kimsenin doğru düzgün bir şey bilmediği dünyada makaslama yöntemiyle eser verdiklerini açıklamış ve metinler arasılığın varlığına değinmiş olur. Babasına da özgün bir eser meydana getiremese de neden bu yöntemi kullanmadığını sorar:

*“Göreceksin babacığım, şu tek başıma yazacağım ansiklopediye bir başlayabilsem her şey düzelecek. Kimsenin doğru dürüst bir şey bilmediği bu ülkede şundan bundan-yani yabancı yazarlardan- makaslama metoduyla birkaç eser veremez miydin yani? Tercümeleri ben yapardım. Annem de sana okurdu.”<sup>293</sup>*

<sup>291</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 81

<sup>292</sup> *Age.*, s. 169

<sup>293</sup> *Age.*, s. 178

Yıldız Ecevit, Atay'ın *Korkuyu Beklerken* kitabını değerlendirirken *Beyaz Mantolu Adam* öyküsünün esin kaynağının Gogol'ün ünlü öyküsü *Palto* olduğunu ifade eder. Atay günlüğünde de bu öykünün sarsıcı özelliklerinden bahsettiğinden ve *Palto* öyküsünde kahramanın paltosunun memurlar arasında alay konusu olduğu bir kurgu oluşturulduğunu anlatır. Hatta paltonun kadın mantosu olduğuna dair ipuçları bulunduğunu vurgular Ecevit. Atay'ın da bu öyküden yola çıkarak eserini oluşturduğuna değinir. *Korkuyu Beklerken* öyküsünün de yuvasında korkuyla insanların ona ulaşacağı günü bekleyen bir böceğin anlatıldığı *Yuva* adlı öyküden esinlenildiğine değinir.

Nazlı Eray'ın öykülerinde de yer yer metinler arası ilişkilere yer verecek kullanımlara rastlanır. *Yoldan Geçen Öyküler* kitabındaki *Yeni Yıla Doğru* öyküsünde öykü kişisi sevgilisiyle beraber geçirdikleri bir günü anlatırken “*Visconti'nin Yabancı'sını izlemiştik. Nemli sıcağı ile Cezayir, albert Camüs'ün boğuntulu dünyası, Marcello Mastroanni'nin güçlü oyunu, Ana Karina'nın ince uzun, biçimli bacakları odayı doldurur.*”<sup>294</sup> şeklinde farklı evrenlerden bahseder. Yine aynı kitaptaki *Yoldan Geçenler Öyküsünde* de William Shakespeare'in ünlü oyununun öyküsünün adını geçirir. *Özel Oda* öyküsünde de bir maceranın sonucu hamile kalan bir erkeği anlatırken Picasso'nun ünlü ‘Baba ve Oğul’ tablosunun adını anar.

*Kız Öpme Kuyruğu* öykü kitabında benden bana mektuplar kısmında Rafael Alberti'nin Sürgünden Şiir'inden bir parça alıntı yapar. Eray'ın öykülerinde daha çok tabloların, filmlerin isimleri anılarak oluşturulmuş metinler olarak karşımıza çıkarlar.

Ayrıca Eray'ın öykülerinde mitolojilerden esinlenme öykülere de rastlanır. *Kız Öpme Kuyruğu*'ndaki İkarus Girit kralı Minos ile Pasiphone'nin kızı Phaedra'ya âşık olur. Kral tarafından insan vücutlu boğa başlı azılı canavar Minator'un da içinde olduğu labirente hapsedilir. *Geceyi Tanıdım* kitabında da *Keçi Ayaklı Tanrı* adında mitolojik kaynaklı bir öyküye yer verir. Öykü, anlatıcının amcası olan Sofokles'in tek bacağı kesilmiş halde savaştan dönmesiyle başlar. Sofokles savaştan kaybettiği bacağına evine yolar. Annesi bacağı buzdolabında saklar. Sofokles'in annesi de keçiye dönüşmektedir. Sofokles annesinin keçi bacağına kesip kendi bacağına yerine

<sup>294</sup> Nazlı Eray, *Yoldan Geçen Öyküler*, 3. Basım, Can Yayınları, İstanbul 1993, s. 123

takar. Anlatıcı duyduğu keman sesiyle taraçaya iner ve sofokles'in keçi bacaklarına şahit olur. Aynı şekilde *Kız Öpme Kuyruğu* kitabında da *Kaybolmuşlar Dünyası* mitolojik esinlenmeler taşımaktadır. Öykü, "IX. Ramses'in devrinde, güneş tanrısı Ra'nın Helio-Polis'teki tapınağından kutsal bir Apis öküzü"<sup>295</sup>nün kaçmasıyla başlar. Öyküde anlatılan bir diğer olay da şimdinin İstanbul'unda berber Rıza adlı kişinin kurban bayramı için aldığı kınalı koyunun kayboluşudur. Her iki öyküde de karşılaşılan bu durumlar sorumsuzluğun sonucudur. Apis öküzünün akıbeti ölümle sonuçlanırken, koyundan hiçbir haber alınamaz.

Cemal Şakar'ın *Hikayât* öykü kitabında da Kur'andan alınmış ayetler şeklinde metinlerarası bir dünya karşımıza çıkar. Şakar bu kitapta anlatılan öyküleri Kur'andan esinlenerek oluşturur. Bu bakımdan başlıklar ve ifadeler daha dikkatli bir şekilde kurulmuştur. Bu anlamda kısa kısa kurulan öyküler birbiriyle bağlantılı konumdadır. Öykü Allah'ın kendilerine bir mucize göstermediğini düşünen *Tezahür* adlı kısım ile başlar. Aslında bu kitapta başlıklarla oluşturulmuş bir bütün öykü vardır. Ayrı ayrı öykü olarak değerlendirmek de bir anlamda yanlıştır. *İstiğna*, *Misak* gibi başlıklarda ise Allah'ın kendilerine mucize göstermediğini düşünen bu insanların elçinin söylediklerine inanmadıkları, kendilerini seçilmiş olarak gördükleri anlatılır. Ancak inkâr vaziyetinde ısrar ederken bu kişileri bir yıldırım, bir ceza sarıverir. Bunun üzerine pişmanlık içersinde tövbe ederler. Devamındaki başlıklarda da inanç konusundaki kararsızlıklara değinir. Bu kişilerin beraberken kendilerini birlik içerisinde hissettiklerine değinir. Toplanarak elçi olarak gönderilen kişinin bir mecnun, meczup olduğunu ilan ederler. Bu esnada küçük bir grubun gemi yapması dikkatlerini çeker. Ancak bütün yakarışlara rağmen gemiye binmezler. Kitap boyunca helâk olmuş toplumlar anlatılmaya devam edilir.

Diğer öykülerinde de Nazlı Eray'da olduğu gibi isim anılarak karşımıza çıkan bir metinler arası dünya vardır. Bu anlamda Vivaldi, Dos Possos gibi isimler öykülerin arasına yerleştirilir. *Hayalperdesi* kitabındaki *Mevlid* öyküsünde de mevlitten bölümler verir. Ayrıca genel olarak kitaplarında Mevlana'dan, Mehmet Recai Efendi'den kısımlar, Van Gogh, Marx, Hegel, Engels gibi isimleri andığı

<sup>295</sup> Nazlı Eray, *Kız Öpme Kuyruğu*, Ciltli 1. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2007, s. 74

öyküler dikkati çeker. Sular Tutuştuğunda kitabında ise son dönemlerde ülkemizde yaşanan gelişmelere dayanarak güncel olaylara değinir. Ülkesinin başbakanına ayakkabı fırlatan Muntazar Irakta, Ortadoğuda yaşanan gelişmeler başlıca konulardır. *Ana Haber Bülteni* öyküsünde de terörden magazine pek çok konuya yer verir. *Alemdağda Var Bir Panco* öyküsü de adından da anlaşılacağı gibi mânidardır. Bu anlamda Şakar'ın öykülerinde çok geniş yelpazede değerlendirilebilecek farklı bir metinler arası dünyanın var olduğunu söyleyebiliriz.

İroni de metinlerarası evrenin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Postmodern metinlerin dilinde en çok karşılaşılan unsurlardan biridir. Teorik açıklamalar yaptığımız kısımda da anlattığımız gibi modern dönemin getirdiği katı ve acı gerçekler postmodern yazarları ironi gibi bir üst dil yaratmaya itmiştir. Böylece yazarlar resmileşmiş ortamları tahrip etmiş olurlar ve okuyucunun ilgisini çok daha canlı tutarlar. İncelediğimiz öykücülerin kitaplarında da ironik ifadeler kullanılmıştır. Ancak ironinin romanlarda çok daha belirgin bir kullanımda olduğunu da söylememiz gerekir. Özellikle Oğuz Atay'ın eserlerinde ironi en çok kullanılan dilsel ifadelerden biridir. *Korkuyu Beklerken* öyküsünde bu konuya verilecek örnekler mevcuttur.

Bu öyküdeki kahraman kendisine gönderilen ve hiçbir anlam veremediği mektubu okutmak için üniversitedeki öğretim üyesi arkadaşını aradığında telefona çıkan öğretim görevlisi kadın hakkında şu ifadeleri kullanır.

*“Kurulmuş bir makine gibi konuşuyordu. (Kütüphane fareleri.) Üniversiteye saygım kalmamıştı. Gene de makineye teşekkür ettim.”*<sup>296</sup>

Atay'ın sık sık alaya aldığı akraba ilişkileri de bu öyküde ironik bir üslupla kendini gösterir:

*“Akşamüzeri de, bu dünyada kalan son akrabama, dayı-amca-teyzeoğlu gibi birine gittim. yolda bir görürlerdi yüzümü. Onun için durumun farkında değillerdi. Çoktandır evden*

<sup>296</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 50

*çıkıyorum amca.(...) Teyzem üzülür gibi oldu biraz. (Belki de ona hala demeliydim.)*

„297

Atay, evlilik ilişkilerine de alaycı bir üslupla yaklaşmaktadır. Küçük burjuva olarak isimlendirdiği orta sınıf ilişkileri hep bu tonda anlatılır. Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* ve *Tutunamayanlar* romanlarında daha belirgin bir şekilde bu yaklaşım görülür.

*“Her şeye yeniden başlamak artık bana çok zor geldiği için evlenmeye kesin olarak karar verdim. Evlenme uykusuna yatmış bir iki genç kız uyandırıldı bu nedenle. Henüz uyku sersemliğini üzerimden atamadığımdan olacak, ilk tanıştığım kızla ilişki kurulamadı. Fakat ikincisinde durumu ben kavradım ve evdekilere karar verdiğimi bildirdim. Aile içinde yapılan nişan törenindeki kalabalıktan anladığıma göre, bir sürü akrabam olacaktı.”*<sup>298</sup>

Nişanlısıyla çıktığı yemekleri de alaycı bir üslupla ‘*bir baş başa yemeğine*’ daha çıktık şeklinde ifadelerle anlatır. Yabancı ülke temsilcilerini de aynı üslupla anlatmaya devam eder.

*“Yabancıları da sevmezdim ayrıca. Yabancı ülke temsilcilerini hiç. Bunlar bana, vatandaşlarımı kandırmak için gönderilmiş gibi gelirdi. Casus falan demek istemiyorum. Yabancı ülkelerde yaşama hasreti içinde kıvranan vatandaşlarımı azdırmak için gönderilmişlerdi sanki bunlar. Bakın, derlerdi; biz koyu ve ciddi elbiselerin giyildiği, sokaklarında büyük arabalarla gezilen ve salonlarında değerli içkilerin sunulduğu ziyafetler verilen bir ülkenin insanlarıyız. Özentili vatandaşlarım da içlerini çekerlerdi. Ah, ne kadar öylesiniz! İşte ben bile, bunları bilmemenin ezikliği içinde, yolda bana bir şey soran bir yabancıya yardım etmek için çırpınırdım; ona, uzun uzun bir şeyler tarif ederdim.”*<sup>299</sup>

*Tahta At* öyküsünün de bir türlü etrafındakilerle anlaşamayan öykü kişisi Tuğrul Tuzcuoğlu da olaylara ironik bir bakış açısıyla yaklaşır. Kasabayı güzelleştirme cemiyeti üyelerinin yaptıklarını beğenmez ve onlara karşı başlattığı savaşta alaysı bir üslup takınırır.

*“Bu okumuş takımına güvenilmez işte. İnsanı hemen zor mevkide bırakırlar. "Bize düşmez Beyim," dedi Salih, gözlerini Tahta at temelinin oralara dikerek. "Yalnız müdür bey*

<sup>297</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 93

<sup>298</sup> *Age.*, s. 96

<sup>299</sup> *Age.*, s. 40

*bizde bıyık bile istemiyor. Zati suratı kara bir milletsiniz, diyor; bir de bıyıkla ne karartıyorsunuz kendinizi?" Boynunu gösterdi: "Gömlek de yukarıya kadar ilikli olacak," Suratları Güzelleştirme Derneği.*"<sup>300</sup>

İncelediğimiz öykücüler içerisinde Nazlı Eray'ın öykülerinde de ironik kullanımlara rastlarız. Tabii bu kullanım Oğuz Atay'da olduğu kadar belirgin değildir. Genelde kullandığı akıldışı unsurlar içerisine yerleşmiş ironik bir üslup vardır. Böylece daha canlı, daha eğlendirici öyküler ortaya çıkar. *Ah Bayım Ah* kitabındaki *Kabul Günü* öyküsü bir parça da olsa ironik bir üslubu hissettirir. Bu öyküde kapıcı gündelikçi kadınlarla, doktor mühendis eşlerinin rol değişimleri ironik bir üslupla anlatılır.

*"Ayşe Hanım banka müdürünün karısına,*

*Kızım Leyla, o bulaşığı çabuk bitir. Misafirler neredeyse gelirler. Çayı verirken önüne beyaz önlüğünü takmayı sakın unutma. Börekler fırında dursun. Servis yapmadan hemen önce tabaklara koyarsın ki soğumasınlar olur mu kızım?"*<sup>301</sup>

Kız öpmek için eleman aradığını ifade eden *Kız Öpme Kuyruğu* öyküsünde de hem akıldışı unsurlar hem de ironik üslup iç içe geçmiştir. Kız öpmek için aranan kişilerinin özelliklerini belirtirken bu üslup daha da belirgin hale gelir.

*"Başvuracak adaylarda badem bıyık, iş tecrübesi, en az iki yıl bilfiil çalışmış olması, yumurta topuk pabuç, arkası tokalı astar yelekli olanlar öncelikle tercih edilecektir."*<sup>302</sup>

Aynı kitapta *Laz Bakkal* öyküsü de ironik anlatımlarla dikkati çeker. Sigara almak için uğradığı bu bakkal zamanla Eray'ın hayatına dahil olan ve günden güne statüsünü arttıran bir kişi olarak karşımıza çıkar. Günden güne kendini geliştiren, öykü kişisiyle beraber konser salonlarından, balolara, davetlerden, yemeklere koşan *Laz Bakkal* öykü kişisinin arkadaşlarının da ilgi odağı olur. Böylece Eray gösterişe, dış şekillere aldanarak insanlar hakkında değerlendirmeler yapan insanların dünyasına alaysı bir yaklaşım sunar. Aslında aynı yaklaşım *Eski Gece Parçaları* kitabındaki *Fantastik Senfoni* öyküsünde de yer alır. Bu öyküde Eray, menajeri İrfan

<sup>300</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 145

<sup>301</sup> Nazlı Eray, *Ah Bayım Ah*, 1. Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara 1976, s. 7

<sup>302</sup> Nazlı Eray, *Kız Öpme Kuyruğu*, Ciltli 1. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2007, s. 62

ile eleştirmenler ile röportaj yapmak için Grand Hotel'e giderler. Kendilerine otelde lüks bir suit hazırlanmıştır. Basın bu gelişeye büyük ilgi gösterir. Flaşlar patlar, herkes onu görebilmek için büyük çaba harcar. İmza isteyen vatandaşlar için çantasından altın dolmakalemini çıkartarak imzalarını atar. İrfan kahramanın etrafında çelikten bir duvar oluşturur. İzinsiz fotoğraf çekmek isteyenlerin makinelerini kırar. Gabardin takım ceket, siyah ipek gömlek, Rolex marka saat, içki, parfüm gibi ayrıntılar, Gabriel Garcia Marquez ile telefon görüşmeleri gibi daha pek çok şey ifade edilir. Ayrıca öykü kişisi odasına gelen eleştirmenlerin sorularını kısa bir şekilde yanıtlar ve olumsuz yönde eleştiriler yapmalarına izin vermez. Hatta olumsuz eleştiriler yapanlara silahını doğrultup nişan alır. Eray'ın bu öyküsüne baştan sona kadar düşsel atmosferle sunulan ironik bir anlatım hâkimdir.

Aynı şekilde *Monte Kristo* öyküsünde Eray her günü aynı geçen, kocası tarafından umursanmayan Nebile adlı öykü kişisinin bu hayattan kurtuluşunu ironik bir yaklaşımla anlatır. Her gün çatalla kazdığı çamaşır odasından yan taraftaki daireye geçmeyi amaçlayan Nebile, yepyeni bir hayata kavuşma umutlarını anlatır. Her gün duvarı çatalla kazarak hedefine ulaşır. Sonunda yan taraftaki daireye ulaşır ve evin beyiyle aralarında bir yakınlaşma başlar. Eray bu öyküde küçük hayatlara, ilişkilere dair ironik yaklaşımlar sunar.

Edebiyatımızda oyun da postmodern dönemin bize sağladığı imkânlardan biridir. Oyun da üstkurmacanın bir tezahürü olarak ortaya çıkar. Bu metinlerdeki oyunsuluk daha önce belirttiğimiz gibi modern dönemdeki gerçeklik algılamasının yıkılmasını amaçlar. Böylece yazarlar dış dünyanın katı gerçekliğinden kurtulmak için oyun yoluna başvururlar.

Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* öyküsünde de diğer öykülerden bağımsız 1., 2., ...,13. şeklinde satranca bir oyun anlatılır. Bu oyunun adı göçme oyunudur. Aslında Karasu bu oyun aracılığıyla kendi hayatındaki oyunlardan bahseder.

*Susanlar* kitabındaki *Büyü II* öyküsünde öykü kişisi annesiyle birlikte sıcak bir yaz gününde evde oturmaktadır. O esnada bir uçak geçer ve annesine bir oyun oynamaya karar verir. Uçağın içinde Prichett denen bir adamın annesine selam

söylediğini ve annesini hala unutmadığı haberini verir. Geçmiş günlere ve dayısına dair anılar anlatarak annesinin kafasını karıştırıp onu oyunun içine çeker. Böylece hem kendisini eğlendirmiş olur hem de oluşturacağı öykünün bir hazırlığını yapmış olur. Vakit ilerledikçe annesi oyunun tamamen etkisi altına girer.

*“Benim için” demeli idim mutlaka oyunun bütün tadına vararak: Oyunun bütün kurallarına uyup “benim için” diyebilmek; “Benim için bir sonun yıkıntısıdır o seneler. Devrin iki büyük yalanı çarpıştı, söndü orada. İkisi de kötü, ikisi de yalan, ikisi de öldürücü idi. Ümitsizlikten öldürücü, avrupa’nın , yalnız Avrupa’da değil, bütün senelerce bunlarla uğraşacağımı, kah biri, kah ötekinin eziciliğinde can çekeceğini...”<sup>303</sup>*

Oğuz Atay’ın gerek romanlarında gerek öykü kitabında karşımıza çıkan bunalımlı kişiler oyuna sığınarak kendilerine bir yaşam alanı yaratmaktadırlar. Atay’ın da ifade ettiği gibi hep -miş gibi yapmaktadırlar. Atay *Korkuyu Beklerken* öyküsünde aşure yaparken alıştığından dışında oyuna başvurmadığını anlatacak şu ifadeyi kullanır. *“Aşure fena olmamıştı. (Nerede annemin aşuresi?) İçindeki taneler pişmişti ve tatlıydı, başka bir özelliği yoktu. Beni bir iki gün idare eder diye düşündüm, boş buzdolabına taneleri yerleştirirken. (Onlara bütün imkanları tanıyordum, oyuna başvuruyordum.)”<sup>304</sup>* bu ifade bize öykü kişinin sık sık oyunlara başvurduğunu açık bir şekilde gösterir.

Nazlı Eray’ın öykülerine baktığımızda ise fantastik unsurların sağladığı bir oyun dünyasının bütünüyle karşımızda olduğunu görürüz. Eray kendini mutsuz, çaresiz hissettiği zamanlarda öykü kişilerini fantastiğin dünyasına bırakır ve bir anlamda hayatla ve sıkıntılarla oyun oynamış olur. Küçük mutluluklar, gerçek olması istenilen durumlar bir anda öykü dünyasına katılır. Bu bakımdan Eray’ın fantastik unsurlarının bulunduğu bütün öykülerini bu kategoriye dâhil edebiliriz.

Cemal Şakar’ın öykülerinde de zaman zaman ironiye yer verildiğini görürüz. Şakar, ironiyi postmodern öykücülüğün imkânlarından biri olarak görür ve üslûbuna işler. Değişimlerin ve dönüşümlerin net bir biçimde yansıtılması için bıçak gibi keskin bir imkân olarak algılar. Ancak ilk öykülerinde değil de son öykülerinde

<sup>303</sup> Bilge Karasu, *Susanlar*, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 36

<sup>304</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 56



ironik anlatımların dikkatimizi çektiğini söylemeliyiz. Bu konuya en tipik örnek ise *Sular Tutuştuğunda* kitabındaki Alemdağda Var Bir Panço öyküsüdür. Öykü kişisi sokakta gördüğü kişilere Panço diye seslenir. Almedağ'da bu kişilerden biriyle çay içer, uzun uzun içindeki sıkıntılarını anlatır. Böyle yaparak rahatladığını anlatır. Bu esnada öyküye Polenezköy'den su içmeye gelen tavşan, yılan, karatavuk, keklik gibi hayvanlar eklenir. Bir anda Panco masanın üzerinde bir biblo olur. Panco'ya seslenir, onu yaşlanmış gördüğünü ifade eder. Bu anlamda öyküde hem akıldışı unsurlar, hem de ironik ve oyunsu bir üslûp bir arada ilerler.

### 2.2.3. Anlatıcının Değişimi:

Öykü ve romanda anlatma hem çok önemli hem de çok işlevseldir. Öyküde anlatmanın işlevi, betimleme, atmosfer yaratma, olay örgüsü ve tema kadar önemlidir. Anlatma aynı zamanda yazar ile okur arasında doğrudan bir ilişki de sağlar. Ancak bu ilişki yazar ile okur arasındaki ‘anlatıcı’ figürü ile sağlanır. Anlatıcı, anlattıklarını etkileyici hale getirebilmek için pek çok yola başvurur. Mesela bazen öykünün öyküsü anlatılır; bazen de anlatımını simgelerle, eğretilmelerle, çağrışımlarla, kelime oyunları ya da göndermelerle gerçekleştirir.<sup>305</sup>

Ancak modern sonrası dönemde yazarlar eserlerine bilinç akışı, üstkurmaca ve diğer deneysel anlatım tekniklerini katarlar. Bu modern anlatıların daha çok ilâhi bir bakış açısına sahip yazar anlatıcısı ya da kahraman-anlatıcısı değişikliğe uğrar. Artık bu anlamda da Mikhail Bakhtin’in tanımladığı gibi ‘karnavallaşma’ kendini gösterir. Hem yazar anlatıcı, kahraman anlatıcı hem de değişik anlatım teknikleri postmodernizmin çoğulculuk ilkesine uygun olarak bir arada bulunabilir. Bu anlamda postmodern anlayış, öyküde bildiğimiz yöntemleri yıkmış, yazarın tavrı, okurun tavrı tamamıyla farklı bir yöne kaymıştır.

İşte bu gerekçeyle olsa gerek, son yüzyıllarda anlatıcılar değişti. Artık anlatıcılar ‘her şeyi bilen bir üst varlık’ olarak değil de, dünyayı kahramanlardan birinin gözüyle görmeye ve dünyanın içine onun düşünce ve izlenimleriyle gitmeye başladı. Böylece anlatıcı ile figür arasındaki mesafe ortadan kalktı. Yani anlatıcı ile figürler öylesine kaynaştı ki, bu anlatıcı kahramanın dışından çok içine yaklaştı. Bu sebeple de ‘iç monolog’, ‘bilinç akışı’ gibi anlatım teknikleri de çokça kullanılmaya başlandı. Dolayısıyla postmodern süreçte ‘anlatıcı’ denilen merkez figür dağıldı ve tek bir merkez olmaktan çıktı; çoğul bir nitelik kazandı.<sup>306</sup>

<sup>305</sup> Şaban Sağlık, "Modern/Postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi", *Hece Dergisi Düşüncede, Edebiyatta ve Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı: 138/139/140*, Ankara 2008, s.299

<sup>306</sup> *Agm.*, s. 308

Bu anlamda Bilge Karasu'nun öykülerine baktığımızda da bu anlatıcı çoğullaşmasını görmekteyiz. Özellikle *Acı Kök Yağmurun Tadında* öyküsünde yedi anlatıcıya yer verilerek anlatıcı kullanımına ilişkin çarpıcı bir yenilik gerçekleştirilmiştir. Karasu öykülerinde birinci kişi anlatıcıyı kullanmakla beraber üçüncü kişilik konuşmalara ve bilinç akışına da yer vermektedir. Karakterin aklından geçenler, kimi zaman neden-sonuç ilişkisi barındırmayan, çağrışımsallığa dayanan ve sayıklamayı andıran ifadelerle dışa vurulur. İncelediğimiz bütün öykülerde bu özellik mevcuttur. Zihin karışıklığına sahip olan, etrafında konuşacağı, dertleşeceği insanları bulamayan bu kişiler kendilerini kuralsız bir şekilde ifade ederler. Bilinç akımı tekniği böylece öykülerimizin ana tekniklerinden biri hâline gelir.

Karasu'nun 1963 yılında basılan ilk öykü kitabı *Troya'da Ölüm Vardı* kitabında bilinç akımı tekniğinin örnekleri çoğunluktadır. *Doğum* anının anlatıldığı ilk öyküsünde araya hiçbir konuşma girmeden öykü verilir.

*“Yol uzundur. Yalaktan yalağa, yalaktan yalağa, yalaktan yalağa sular, yeşil, sular toplanıp toplanıp toplanıp yeşil yosun yumağı yalaktan yalağa birikip akan sular süzülüyor, genişliyor, yıl kısalıyor, kısılmanın bolluğu ile gürleşmenin sevinci. Akmak akmak akmak. Dirinin yeniliğine ölümle birlikte inanma. Taş serinliğinde birden yolun dibine, kavuruculuğun göbeğine düşüp çekilme. Yuvarlak yuvarlak uzunluğu sivri itişinin yırtılan ete saplanıp kalma korkusu ile uğraşılan itmenin gırtlığı yırtan kanlı kokulu boğucu kabarıklığını duymakla düşünülen düşünülen titremelerin geçtiği esip aktığı terleten sıcaklığında uğul uğul kanın...Dişilik...Boşalış. Boşalışın kolay, çok kolay bitebilişi. Beklenen, beklendiği bilinmeye , taşları oynatan yumuşak çığlık. İlk çocuk oğlandır: Uğraşma. Dişi yayılıyor. Rahat rahatlık. Deniz, ışıltısında.”<sup>307</sup>*

Aynı kitapta *Nereden De Andım Şimdi* öyküsü bu örneğe dâhildir. Müşfik'in annesinin bakış açısından verilir. Kadının hayata, evliliğe, kocasına ve oğluyla arasındaki konuşmalara dair uzun uzun konuşmaları içerir. Araya başka hiçbir diyalog, kişi ya da başka bir konu girmez. Tamamen Müşfik'in annesine tahsis edilmiş bir bölümdür.

<sup>307</sup> Bilge Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 6. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 8

“Bir gün, şey demişti, hatırlarım, kadınlar demişti, hayır hayır, siz kadınlar demişti de alınmışım, kızmışım ona, sinirlenme demişti, bağırarak istiyorsun gene besbelli, sus ama sus da dinle, bıktım usandım bu çığırmandan demişti, susmayı o anda sanki neden kabul ettim bilmiyorum, siz kadınlar derken susmayacaktım ya, budalalık ettim, bütün ömrümce ettiğim gibi zaten, bu denli budala olmasaydım, ne babasına varırdım, Allah rahmet eylesin, nur içinde yatsın adamcağız, işte beni bir o sevdi, ona da varmadım varamadım, o hain kaza aldı onu elimden, budala lmasaydım ne Reşit’e varırdım yani ne de, ey, yani Reşit’e varmazdım o olmasaydı arada, kimbilir ne iyi olurdu, yok belki de daha kötü olurdu ya, işte onun yüzünden, onu sevdiğimden, ona deli gibi, daha doğumundan çok önce karnımı tekmelerken deli gibi bağlanmışım.”<sup>308</sup>

Aynı şekilde iç konuşmaların geçtiği öykülerden biri de *Acı Kök Yağmurun Tadında* öyküsüdür. Yaşanan olayların her öykü kişinin bakış açısından anlatıldığı farklı bir öyküdür. Müşfik, Sadun, Talha, Rana, Gülay, Lerzan, Dilaver anlatıcı konumundaki kişilerdir. Anlatıcı konumundaki Müşfik gerçek babası olmayan Reşit Bey ile ilgili görüşlerini dolaysız bir şekilde şöyle ifade eder.

“(onu sevmiş miydim sevmemiş miydim, hala düşündüğüme göre önemli demek, o gün, anamla kavga etmelerinden sonra parasızlığının acısı içinde ömrünce gidip oturmadığı, bir kez bile gece olup eve dönmediğini bilmem, ömrünce gidip oturmadığı bir parkın sıralarına sığındığı o gece, onu saatlerce bekledikten sonra anamla sokağa çıkıp karakol karakol dolaşarak kaza olup olmadığını sorduğumuz gece ağaçların karanlığında yalnızlığının doruğunda süzük süzük duran adamı bulduğumuz zaman ne onu yitirmenin ne de daha sonra bulmanın acısını sevincini duymuştum, kızmışım ona, anamı da beni de böylece duygulandırmağa kalktığı için(...)ağlamamı bir çocuğun ağlamasıymış gibi kesmeğe kalkmıştı, yanımdan ayrılmıyordu başımı okşuyordu, bense neden ağlamışım o gece hala bilemiyorum, ama gene de bağışlayamıyordum bu yaptığını, bilmiyordum neye ağladığımı...”<sup>309</sup>

*Susanlar* kitabındaki *Sarı Leke* öyküsünde de suç eğilim gösteren öykü kişisi yaptıklarını ve İsmail’le konuşmalarını aklından geçirir. Bir anlamda o anları tekrar yaşar. Yakalanma korkusu içinde ne yapacağını bilemez bir halde kendiyile hesaplaşmaya devam eder.

<sup>308</sup> Bilge Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 6. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul 2009s.76

<sup>309</sup> *Age.*, s. 104

“*‘Yok, yok. Hiçbir şeyden korkum yok benim. Hiçbir şeyden yok. Bir insan öldü. Öldürmem lazımdı. Ölmedi de belki. Ya ölmediyse.’ Saat bir yerlerde çaldı, sonra bir daha çaldı, sonra bir daha.’ Sabah; her şey belli olacak.” Pencerenin önünde durdu. Karanlık sokaktan kedi sesleri geliyordu. Sonra bir otomobil onları kaçırıp bitişik kapının önünde gıcırdadı. Sönmemiş fenerlerin ışığında gölgesi ‘korkunç’ karşı duvara serildi. Birden ürperdi.*”<sup>310</sup>

Oğuz Atay’ın öykülerinde de daha çok kahraman anlatıcı karşımıza çıkar. Bu anlatım tarzının en belirgin olduğu öyküler şunlardır: *Korkuyu Beklerken, Babama Mektup ve Demiryolu Hikayecileri- Bir Rüya*. Bu öykülerde daha çok kahramanların kendileriyle hesaplaşmalarına şahit oluruz. Bu kişiler iç monolog tekniğiyle kendileriyle konuşur, kendi yaptıklarına ve düşündüklerine karşı eleştirilerde bulunur. *Korkuyu Beklerken* öyküsünde bu anlatım çok daha belirgindir.

“*Ben ucuz bir romandım. Hayır, kötü bir edebiyatın bile bir gerçekliği vardır. Can sıkıcı taklitçileri bile benden gerçektir. Ben yoktum; hatta ben yokum, olmadım diyemeyecek bir yerdeydim; kelimeler bile yan yana gelerek beni tanımlamak istemezlerdi. Ne olurdu benim de kelimelerim olsaydı. Binlerce yıldır söylenen milyonlarca sözden hiç olmazsa biri beni içine alsaydı!*”<sup>311</sup>

*Beyaz Mantolu Adam, Tahta At* öykülerinde de yazar-anlatıcı ve kahraman anlatıcı birlikteliği karşımıza çıkarken *Bir Mektup, Ne Evet Ne hayır, Babama Mektup* öyküleri mektup tekniğiyle oluşturulur. Bu şekilde mektup tekniğinin devreye sokulmasıyla bireysel duygu ve düşünceler çok daha rahat ifade edilir. Böylece postmodern metinlerde öznenen bireye geçiş dönemi öykülerde kendini göstermiş olur. Ancak bu dönemde yazılan mektuba dayalı öyküler olayların akışına yön vermek, gerilimi arttırmak ya da olayları çözümlmek için değil kişilerin içinde buldukları durumu, iç dünyalarını sergilemek için kullanılır. Bu anlamda modern dönemde yazılan öykülerdeki kullanımdan farklı bir alana genişlemiş olur.

Eray’ın öykülerinde de ‘yazar-anlatıcı-kahraman’ birlikteliği bir aradadır. Öykülerinde de çoğunlukla bu aynı niteliğe sahip anlatıcı yer alır. Aynı ‘ben’in

<sup>310</sup> Bilge Karasu, *Susanlar*, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 22

<sup>311</sup> Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 66

etrafında dönen bu anlatılarda da tekrarların ortaya çıkması doğaldır. Öykülere düzgün bir yaklaşımda bulunabilmek için de anlatıcının kim olduğu, konumu ve bakış açısı önemlidir. Fantastik bir tarzda yazmakla ünlenen Eray'ın yapıtlarında da bu anlamda tek bir anlatıcı karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden anlatıcıyı Eray'ın metinlerinde 'yazar-anlatıcı-kahraman' ekseninde değerlendirmek doğru bir yaklaşımdır. Öykülerinde anlattığı bu kurmaca kişinin özellikleri Nazlı Eray'ın özellikleriyle benzerlik gösterir. Böylece yazar, öykülerini yaşadığı anılara yaklaşan bir anlatımla ortaya koyar. Neredeyse bütün öykülerinde aynı anlatıcı karşımıza çıkar. Öykülerinde fantastik bir iklim yaratması sebebiyle de zengin şahıs kadrosuna sahiptir. Genellikle diyaloglara dayanan bir anlatım ön plandadır. Bir Hintli ile bir İngiliz'i Ankara'da aynı masanın etrafında bir çay sohbetinde buluşturabilir. Aynı anda pek çok yere gidebilme özelliğine sahip bu şahıslar daha çok canlı bir tablo sergiler. Böylece oyunsu bir atmosfer amacına ulaşmış olur.

Ancak *Ah Bayım Ah* kitabındaki *İçdünya* ve *Kız Öpme Kuyruğu* kitabındaki *İki Kadın* öyküleri diyaloglara yer vermeyen oldukça farklı bir yapıda ifade bulur. Özellikle *Bayım* öyküsü 'sen\siz' anlatı örneğidir. Öykünün anlatıcısı ebe okulundan mezun, annesiyle birlikte yaşayan bir genç kızdır. Sevdiği bir adamla çay içtikleri bir ortam sergilenir. Ancak adamla ilgili hiçbir konuşmaya yer verilmez. Öyle ki biz adamın var olup olmadığı konusunda şüpheye düşeriz. Adamın söyledikleri kadının ağzından ifade edilir ve öykü bu şekilde yönünü bulur.

*"Evet, içerim bir sigara. Arada sırada içerim, her zaman içerim. Böyle. Bir dostla konuşurken filan, şimdi ben mi anlatayım? Bilmem ki ne anlatayım, bayım. Sizin gibi bilgili bir kişinin yanında nasıl konuşacağımı, ne diyeceğimi tam bilemiyorum.*

*Benim mi sevgilim mi? Oldu bayım, olmaz mı? ama hiç de önemli bir şey değildi. Evet, ebe okulundayken, bizim mahalleden bir çocuk. Benden az büyüktü, bayım. Saçı bir tutam alnına düşerdi. Gizlice çay bahçesine gittiydik birkaç kez. Semaverle çay getirmişlerdi."*<sup>312</sup>

Nazlı Eray'ın *Kız Öpme Kuyruğu* kitabındaki *İki Kadın* öyküsünde de aynı şekilde olaylar sadece kadının ağzından anlatılır. Yanında yaşadıklarını,

<sup>312</sup> Nazlı Eray, *Ah Bayım Ah*, 1. Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara 1976, s. 23

hissettiklerini anlattığı bir kadının varlığını ve ‘yeni enişten’ dediği adamın varlığını sadece onun anlattıklarından seyrederek. Yanındaki kadına sevdiği adamla ilgili özellikleri anlatır. Enişten beni çok düşünüyor, seviyor, çiçek alıyor gibi ifadeler kullanır. Ancak biz bu anlattıklarının gerçek olmadığını sadece gerçekleşmesini istediği durumlar olduğunu öykünün sonunda anlarız.

*“Ben öyle mutsuzum ki kız. Bak söyledim işte sana. Ağzım çarpıldı, ağlıyorum.*

*Sen de şaşırdın, kız, kız.*

*Niye şaşırdın? Biliyor muydun? Kızdırma insanı.*

*Haydi yürü.*

*Kalantor içeride bekliyor.*

*Yürü gidelim.”<sup>313</sup>*

Nazlı Eray’ın kendini yoğun bir şekilde hissettirdiği öykülerinden biri de *Eski Gece Parçaları* kitabındaki *Fantastik Senfoni* öyküsüdür. Öyküde bir otelin suitine menajeri ile yerleşen yazar anlatılır. Yazar bu otel odasında kentin eleştirilenleriyle sırayla görüşür. Görüşmeye alınan eleştirilenler olumsuz eleştirilerinden sonra öldürülür. Hatta öykünün içine dokunmuş bu eleştirilerden bazıları Eray’ın gerçekte de uğradığı eleştirilere dayanır. Yazar aynı öykü içinde menajeri İrfan’a kendi sanatı hakkında sorduğu sorularla da kendi sanatı hakkında da ipuçlarında bulunur. Yaşadıklarının aynı öykülerinde olduğu gibi, düş, fantezi, gerçek ikliminde dolaştığını ifade eder. Böylece Eray kendi sanat anlayışını ortaya koymuş olur.

Genelleme yapacak olursak Eray, anlatıcısının kadın olduğu öyküler oluşturur ve birinci tekil şahıs anlatıcı kullanır. Ele aldığımız öykülerinde ise *Ah Bayım Ah*, bakış açısı ve anlatıcı tutumu açısından farklılıklar gösterir. *İç Dünya*, *Bayım*, *Dursen Hanım Hep Aklımdasın* ikinci tekil kişi anlatıcı ile verilir. *Kabul Günü*, *Bir Sinek Masalı*, *Düşçü İsmet*, *Mösyö Hristo*, *Monte Kristo*, *Sedyedeki Adam* tanrısal bakış açısından verilir. *Eski Gece Parçaları* kitabının özellikle ikinci bölümünde gittiği ülkelere dair anılarını anlattığı öykülerine rastlarız. Yine *Geceyi Tanıdım* kitabında

<sup>313</sup> Nazlı Eray, *Kız Öpme Kuyruğu*, Ciltli 1. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2007, s. 72

*Karakolda Bir Gece Ay yıldızla ve Gökyüzü, Yılanlı İzzet Efendi, Mutlu Yuvalar, Sıcak Yuvalar, Azıdışi, Kaybolmuşlar Dünyası ve Viva Brazil* öykülerinde tanrısal bakış açısı kullanılır. Bunların dışında kalan öykülerinde birinci tekil şahıs anlatıcının hâkim kılındığı söylenilebilir. Ayrıca *Ömür Uzatma Kahvesi, Seminer, Şemsi Bey* gibi öykülerinde de yazarın araya girerek kurguyu ilerlettiğini söyleyebiliriz.

Cemal Şakar'ın öykülerine anlatıcı noktasında değindiğimizde postmodern öyküye uygun çoğulculuk anlayışını görürüz. Bu anlamda okuyucudan emek bekleyen bir dünyasının var olduğunu söyleyebiliriz. Aynı öyküde birden fazla bakış açısının kullanıldığını görürüz. Aynı sayfada hem birinci tekil şahıs anlatıcı hem de üçüncü tekil şahıs anlatıcı bir arada kullanılır. Bu yüzden öykülerde okur merkezli anlayış kendini net bir şekilde gösterir. *Yol düşleri* kitabında ağırlıklı olarak birinci tekil anlatıcı dikkati çeker. *Esenlik Zamanları* kitabı da bu anlatıcıyla ilerlemekle beraber çoğulcu bakış açıları da kendini gösterir. Bu kitaptaki *Birkaç Kırık Görüntü* öyküsü anlatıcı noktasında ilginçtir. Öyküde ana anlatıcı bir erkek ile bir kızın Ayasofya'ya doğru oturduklarını anlatır. Beni fark etmediler türünden ifadeler kullanarak, bu iki kişinin görünüşlerini, hareketlerini aktarır. Bu kısımlar öyküde kalın yazılmıştır.

“Bu akşam öyle olmadı. Kendimi, nedense kızla, erkeğin konuşmalarına kaptırdım. Bir yandan duyabildiklerimi not almaya çalışırken diğer yandan erkeğe duyarlılıklar yakıştırdım.”<sup>314</sup> şeklinde varlığını hissettirir. Ancak öykünün devam eden kısımlarında erkek ve kızın bakış açılarından da olaylar anlatılır. Kızla birlikte masaya oturduklarında iç konuşmaları yansıtılır. “Çantanızı boş sandalyeye bırakabilirisiniz, dedim. Denize bakıyordum, oradan göğe. Her yan sârî maviydi. Gözlerine baktım. Yanılmamışım: maviydi.”<sup>315</sup> şeklinde erkeğin iç konuşmaları yansıtılır. Aynı şekilde öyküde kızın da bakış açısı sunulur. Ancak ana anlatıcı hem bu kişilerin hareketlerini anlatırken kendi hayatına dair olaylardan da bahsetmeye devam eder. Bu anlamda birden fazla anlatıcının ve dolayısıyla bakış açısının öyküye dahil edildiğini görürüz.

<sup>314</sup> Cemal Şakar, *Esenlik Zamanları*, Yedi Gece Kitapları, İstanbul 1999, s. 50

<sup>315</sup> *Age.*, s. 51



Cemal Şakar'ın anlatıcı konusunda postmodern anlayışı belirgin bir şekilde sürdüren öykülerinden biri de *Hayalperdesi* kitabındaki A\B öyküsüdür. Bu öyküde Anlatıcı, A ve B olmak üzere üç anlatıcının bakışından olaylar sürdürülür. Bu üç bakış açısına sahip kişi de bir deniz yolculuğunda gördüklerine dair izlenimlerini aktarırlar.

*“A/ Deniz otobüsündeki yerimi buluncaya kadar akla kararı seçmişim. Sonunda buldum. Oturdum. Ama yine de bir tedirginlik. Yolcularım neredeyse yarısı ayakta; gidip birilerini kaldırıyorlar; kalkanlar, ortalıkta dolaşan büfeci çocuklara bir şeyler soruyor; onlar da gidip.....”*<sup>316</sup>

*“Anlatıcı/ sonbahardı. Poyraz, deniz otobüsünü hafifçe sallıyordu. Güneş yoktu. Kurşini bir renk, göğü ve denizi kendi rengine boyuyordu...”*<sup>317</sup>

*“B/ Yanımdaki de aralıksız, soluksuz, dikkatini hiç başka bir şeye dağıtmadan nasıl böyle okuyabiliyordu. Sigara da yasaktı. Hani bir tane ikram edip başlasam söze.”*<sup>318</sup>

*Hayalperdesi* kitabındaki *Güneşe Yürümek* öyküsü de çoğulcu bir bakış açısıyla kurulmuş öykülerindendir. Olaylar Hanımı, Esnaf arkadaşı, Kızı, Cezaevi arkadaşı, Oğlu, Cemaatten Biri gibi kişilerin bakış açılarından sunulur. Bir ailenin düşünceleri sebebiyle yargılanmaları ve bu yokluktan doğan boşlukta çocuklarının yaşadıkları herkesin kendi bakış açısından sunulur. Bu anlamda Şakar ilginç bir anlatıcı varlığı sergiler.

<sup>316</sup> Cemal Şakar, *Hayalperdesi*, Selis Kitabevi, 1. Baskı, İstanbul 2008, 15

<sup>317</sup> *Age.*, s. 16

<sup>318</sup> *Age.*, s. 16

#### 2.2.4.Dilde Şiirleşme:

Yeni dönem öykücülüğümüz klasik anlayışları her açıdan bozmaktadır. Buna dil de dahildir. Modern dönem sonrasında yazılan öykülerde biçimsel anlamlarda değişiklikler göz ardı edilemez. Artık önemin anlamdan biçime kaydığı bu dönemde yazarlar farklı teknikler denerler ve daha çok şiirleşme eğiliminde öyküler yazarlar. Dilin etkisini arttırmak amaçlı şiire yatkın öyküler meydana getirirler. Özellikle Bilge Karasu'nun öyküleri bu başlık altında çok önemli örnekler sergilemektedir. Bir anlamda öykücüler biçimsel olarak kişisel bir üslûp yaratmışlardır. Bu bakımdan düz-yazı anlatımlarından ziyade şiirsel yazımlar karşımıza çıkar.

Behçet Necatigil, 1955 yılında Yıldız Teknik Okulunda (Üniversitesinde) verdiği bir konferansta şunları söyler:

*“Bir şiir şüphesiz bir hikaye değildir. Ama başka başka, birbirine uzak gerçekleri, yaşamaları, bir soyutlama prizmasından geçirerek vermiyorsa, yani arada boşluklar bıraksa bile birbirine bağlı oldukları ilk bakışta görülebilecek yaşantıları anlatıyorsa, hikayeye çok yaklaşmış olur. Şimdilik edebiyat kitaplarımızda böyle bir tür yok ama ilerde ‘şiir-hikaye’ diye, şiirle hikaye arasında ortak bir türe de yer verileceğine inanıyorum.”<sup>319</sup>*

Bilge Karasu'nun *Troya'da Ölüm Vardı* kitabındaki *Beşinci Gün* öyküsünde anlatım şiirsel bir yapıya dönüşmektedir.

*“...Boynunu kırdı. Gülümsüyordu, köpeklere baktı sonra, onlar da kalktı, yerden bir taş alıp çayıra doğru fırlattı, ikisi de taşlar gibi fırladılar taşın ardından, o da koşmağa başladı*

*Tren*

*Bir yıkıntı gürültüsü içinde*

*Tepemden geçmeğe başladı*

<sup>319</sup> Musatafa Albayrak, *Türk Öykücülüğünde Deneysellik-Farklı Metinler ve Öyküler*, Kanguru Yayınları, Ankara 2010, s. 44

*Uzaktan gelişini duymadım*

*Düdüğünü bile*

*Şakaklarım atıyor tekerlerin altında*

*Sustu sonra şakaklarım da*

*Sustu. ”<sup>320</sup>*

Aynı kitabın son kısımlarında da daha önce Üstkurmaca bölümde değerlendirdiğimiz değişik okuma önerisini sahip ? de buraya alabiliriz. Sayfayı üç bölerek üç kanat halinde öyküsünü anlatır. Birinci kanatta üç kadının ağzından sözleri, ikincisinde Hikmet Hanımla Şefika'nın söylemedikleri halde söylemek istediklerini, üçüncüsüyle de yalnızca Ferdane Hanım'ın içinden geçenleri aktarır.

*[ şaşkına çevirir beni o hayvanların dirim gücü...*

*[ yaşıamak, yaşayabilmek...*

*[kızın hasta olduğunu unutuyorsam kendi hastalığımı ka-*

*[*

*[Ne zamandır anlamağa çalışıyorum seni, Şefika bu,*

*[fandan çıkaramıyorum da ondan, belki de olmayan hasta-<sup>321</sup>*

Göçmüş Kediler Bahçesi öyküsünde de Alsemender öyküsünün başında şiirsel anlamda şu ifadeler dikkati çeker.

*“Bayındım\ölyüdümyüzüyordummorbirsuda\*

*Gözümkapalıydı\konuşmuyordum\*

*Oyunbitmezkidiyordum\vezireçikiyordum\*

<sup>320</sup> Bilge Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 6. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 24

<sup>321</sup> Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*, 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 109

*Vezirleribenimdiyeşillerin\almıştım\*

*Alıyordumartık\karşıkarşıyagelmiştik\*

*Oyunbitemez kibitemez kibitemezki”<sup>322</sup>*

Bilge Karasu'nun öyküleri içerisinde şiire yatkın görünümleri en çok içeren öykü kitabı ise *Kısmet Büfesi*'dir. Zaten daha kitabın ilk başlarında Karasu bu öyküleri 'göz yazıları' olarak adlandırır. Böylece öykülerin görsel malzeme sunduğunu tanımlamış olur. Kitapta iki kez farklı şekillerde ifade edilen *Çeşitlemeli Korku* metni dikkat çekicidir. İlk olarak şiire yatkın bir şekilde korkunun ifade edildiği metinle karşılaşırız. Kitabın sonunda da bestelenmiş yani müziğe uygun kullanımlarla metin tekrar verilir.

*“Yüzüne bir gülün gölgesi düşüyor.*

*O zamanlar, Muğladamilas*

*uzak bir yerdi.*

*Bakışları, Etrüksların*

*Hala yaşadığını düşün-*

*Düren, iri gözleri derinliklere*

*Derinlere*

*Hep, hep derinlere çevrili*

*İnsanların yurdu, uzak*

*Bir yerdi o zaman.*

*Bir gülün gölgesi düşüyor yanağın üstüne.*

*Yirmi yaşımın diz boyu kar-*

<sup>322</sup> Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2010, s. 191

*lı kışında*

*imam efendinin orta*

*kattaki ev sahibi sobası*

*üzerinde pişmiş tarhana çorbasından sonra*

*çıkılan*

*bir odada*

*sobası usumdan çıkmış bir oda-*

*da*

*perdesizdi denize bakan*

*pencereler; bir kapıdan*

*balkona çıkılacaktı havalar*

*ısınınca; ayakta duracak*

*yerin bile güçlükle buluna-*

*bileceği bir balkona.”<sup>323</sup>*

Oğuz Atay ve Nazlı Eray’da, Bilge Karasu’da olduğu kadar farklı kullanımlar yoktur. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi Eray’ın öyküleri basit, sade anlatımlara sahiptir. Yazar uzun cümleler yerine daha çok diyalogların yer aldığı, sade anlatımlara yer verir. Ancak Cemal Şakar’ın öykülerinde değişik yazılışta kısımlara rastlamaktayız. Özellikle Pencere öyküsünde *Giriş, Birinci Bölüm, İkinci Bölüm, Üçüncü Bölüm* diye ayırdığı kısımlarda ilginç bir yazım tarzıyla karşılaşırız. 1, 2, 3,.....numaralarıyla başlayan olayların anlatımı dikkati çeker.

- 1- *Konuk, ev sahibini yavaşça kırlentlere yaslar.*
- 2- *Sedire oturur: Gözü zeytin ağaçlarına ve uzanan maviliğe takılır.*
- 3- *Delikanlı, konuğun çantasını alır ve hürmetkar bir şekilde odayı terk eder.*

(.....)

*7'den 11'e. Konuk, sehpanın üzerindeki fotoğrafları karıştırır.*

*12- Şaşırır.*

<sup>323</sup> Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*, 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 33

13- *Fotoğrafların tümü, seyahatleri esnasında dostuna mutlaka her yeni ülkeden, her yeni şehirden sıcak mesajlarla yolladıklarıdır: Yüreği ezilir. Boğazında temizleyemediği bir hıçkık.*

14-

15-<sup>324</sup>

Yine Kur'an'daki ayetlere dayanarak oluşturduğu Hikâyat öyküsünde de alt alta satırlarla anlatılan öyküler sunulur.

*“İşaret levhaları aradı. Yoktu.*

*Yön duygusunu kaybetmişti.*

*Kendini güvensiz hissetti.*

*Geri dönmeliydi başladığı yere.”<sup>325</sup>*

*Hayalperdesi* kitabında da değişik yazım tarzları kendini gösterir. Bu kitaptaki *Mevlit* ve *İhtilaç* gibi öykülerinde şiirsel yazımlar dikkati çeker. Özellikle *İhtilaç* öyküsünde değişik yazım tarzları çok daha belirgin bir şekilde kendini gösterir.

*“Küçük bir meydan;*

*Meydanın etrafına sıralanmış dükkanlar;*

*Meydanın bir yanını sıralayan cami;*

*Caminin avlusunda türbe;”<sup>326</sup>*

Bu öyküde daha pek çok kısımda şiirsel yazım tarzları kendini gösterir. Yine bu kitaptaki *Çılgık* öyküsünde de *Yolda, Git, Gece, Garip, Biliyor, Tuhaf*, başlıkları altında bu yazım tarzları dikkati çeker. *Koza* öyküsünde de anlatılanlar zaman zaman bir kutucuğun içinden sunulur.

<sup>324</sup> Cemal Şakar, *Pencere*, 1. Baskı, Hece Yayınları, Ankara 2003, s. 11

<sup>325</sup> Cemal Şakar, *Hikâyat*, Ferfir Yayınları, İstanbul 2010, s. 59

<sup>326</sup> Cemal Şakar, *Hayalperdesi*, 1. Baskı, İstanbul 2008, s. 39

<p>Güneş gittikçe kızılılaşıyordu. Pencerenin bir kanadı ardına dek açıldı. Gittikçe kızılılaşan güneş diğer kanatta yansıyor. Tül perde, akşamın serinliğini yüklenmiş rüzgarla oynaşyordu.</p>	<p>Sandalyelerini camın kenarına çekmişlerdi. Ortalarında küçük bir sehpa; küllük, aynı marka sigara paketinden üç tane, bir çakmak sehpanın üzerinde. Yeterince konuşmalar da sanki söz tükenmiş; birbirlerini hesapta olmayan bir biçimde hırpalamışlar sanki Biri ensesine konan-kaçan sineği; diğeri rüzgarla oynaşan tül perdenin yüzünde uyandırdığı ürperti...Oda kapısı, ağır havaya rağmen kapalı; sigara külleri cereyanda kalıp uçuşmasın diye, belki.<sup>327</sup></p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>327</sup> Cemal Şakar, Hayalperdesi, 1. Baskı, İstanbul 2008, s. 73

## SONUÇ

Modern Türk hikâyesinde postmodern yönde gerçekleşen açılımları metinlere dayalı olarak incelemeyi amaçlayan bu çalışmada ulaşılan bulgu ve sonuçları birkaç noktada toplamak mümkündür. Bunlardan birincisi çalışmamızın birinci bölümünde ele aldığımız modernizm ve postmodernizm kavramlarıdır. Bu kavramlar pek çok alanda etkili olmakla beraber hikâye türümüzü de etkilemiştir.

İlk olarak ele aldığımız modernizm kavramı Aydınlanma hareketiyle başlamış ve İkinci Dünya Savaşı'na kadar takip etmiş bir düşünce hareketidir. Modernizm akli, bilimi ön plana çıkararak gündelik hayatı kolaylaştıran gelişmelere öncülük eder. İnsanlığa özgürleşme, ilerleme, barış, huzur ve mutluluk gibi vaatlerde bulunur. Bu dönem içerisinde yazılan hikâyelerimizde de modernizmin maddeyi, akli ve her alanda 'tek'lik anlayışını ön plana çıkaran tutumu kendini gösterir. Özellikle Ömer Seyfettin modern dönem hikâye anlayışımızın önemli bir temsilcisidir. Hikâyeyi başlı başına bir tür konumuna yükselten Ömer Seyfettin modern hikâye anlayışını tam olarak yansıtacak hikâyeler yazar. Ömer Seyfettin'in hikâyelerinden yola çıkarak bu dönem hikâyelerinde düzenli bir olay örgüsünün var olduğunu görürüz. Bu anlamda olay örgüsü modern dönem hikâyelerinde metnin bütünlüğünü sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Olay örgüsü konusunda bütünlüğe sahip olan bu metinlerde iletilecek bir mesajın var olduğunu da görürüz. Bu dönemde yazılan metinler gizli ya da açık mesaj kaygısı taşırlar. Şahıs kadrosu, zaman, mekân, bakış açısı, dil ve üslûp olarak modern dönem hikâye anlayışına eğildiğimizde ise birlik, bütünlük, düzen anlayışının bu unsurlarda da devam ettiğini söyleyebiliriz. Bu anlamda sanatsal yaratıcılığa önem veren, sanatı yüce bir değer olarak gören, büyük bir titizlikle kurgusal dünyayı gerçeğe yaklaştırmaya çalışan ve bu dünyayı da okuyucuya hissettirmemeye çalışan hikâye dünyası yaratılır.

Modern dönemde hikâyelerimizde devam eden bu anlayış ve işleyiş İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortadan kalkmaya başlar. Hikâye anlayışımızda dönüm noktası olan bu savaşla beraber Türk hikâyesinde başlı başına bir değişim ve dönüşüm kendini hissettirir. Adına postmodern denilen ve yirminci yüzyılın ikinci



yarısından itibaren önce Amerika'da, sonra Avrupa ülkelerinde ortaya çıkan bu hareket İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda da Türk Edebiyatı'nda kendini göstermeye başlar. Önce mimarlıkta görülen bu hareket, zamanla diğer güzel sanat dallarını da etkilemeye başlar. Ancak kavram hakkında tanımlama ve tartışmalar bir türlü son bulmaz. Oldukça muğlak ve karmaşık bir kavram olarak yerini alır. Kuşkusuz hikâye türü de bu değişikliklerden etkilenir. Bu anlamda modern hikâyeden postmodern hikâyeye doğru kıpırdanmalar 1950'li yıllardan sonra kendini göstermeye başlar. Adına '1950 Kuşağı' denilen ve devamında önemli değişikliklerin hazırlık aşaması olan bu dönem ve bu kuşak hikâyenin altın çağı olarak isimlendirilir. Bu kuşak içerisinde yer alan Sait Faik hikâye anlayışında postmodern yönde kırılmanın ilk noktası olur. Sait Faik ile birlikte belli bir çizgide ilerleyen hikâye anlayışımızda bilinç akışı, gerçeküstü öğeler, zamanda kaymalar, hikâye unsurlarında belirsizlikler, iç konuşmalar kendini göstermeye başlar ve gelecek kuşaklara temel oluşturur. 1960'lı, 1970'li yıllardan sonra ise postmodern hikâye anlayışı daha belirgin duruma gelir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle 1960-1970'li yıllardan sonra yazılan hikâyelerde bazı temalar sıkça tekrarlanır. Savaşla beraber ortaya çıkan karmaşa ve kaos, hikâyeleri içerik olarak bir değişime yöneltir. Öncelikle olay örgüsünde bir çözülme meydana gelir. Artık hikâyeler 'giriş-gelişme-sonuç' bakımından belli bir düzene sahip değildir, mekân ve zaman unsurları da modern dönemlerdeki önemini yitirir. Bir anlamda bireyin sıkıntılı, bunalımlı yaşantısı metinlere yansıtılır. Birey ve onun iç sıkıntıları ön plâna çıkar ve etrafında gördüklerine anlam yüklemekte zorlanan, kimliksiz, boşlukta bireyler anlatılır. Büyük bunalımların içindeki bu şahıslar nereden geleceğini ve ne olduğunu bilmedikleri korku ve endişeler taşırlar. Tüm bunların sonucunda suça ve intihara meylederler. Genel olarak, anlamsızlık, boşluk, belirsizlik, yalnızlık, toplumla uyşamama, korku, intihar gibi temalar postmodern hikâyelerde kendini gösterir. Ancak postmodern hikâyede sadece içerik değil biçim alanında da farklılıklar gözlemlenir. Şahısların bunalımlı ve karmaşık iç dünyasını yansıtan bu metinlerde dil noktasında da kaos yaşanır. Cümleler yarım bırakılır, noktalama işaretleri ortadan kaldırılır, bildik kalıp ve kurallar yıkılır. Bilinç akışı, iç konuşma gibi teknikler

şahısların iç dünyasını dolaysız olarak aktarır. Anlatıcı ve bakış açısı konusunda da aynı karmaşa kendini gösterir. Bir hikâyede olaylar ya da durumlar birden çok kişinin bakış açısından yansıtılır. Hikâyeler zaman zaman yazarın araya girip yazılanların kurgu olduğunu bildirecek ifadeleriyle kesilir. Hikâyelerde oyuna ve ironiye yönelen bir üslûp dikkati çeker. Kimi zaman hikâyeciler başka metinlere ve dünyalara yönelerek çizgisel akışı bozan metinler ortaya koyarlar. Postmodernin bünyesinde var olan belirsiz ve çoğulcu yaklaşımlar türün varlığını da sarsıntıya uğratar. Hikâyeler kimi zaman düz-yazı anlatımından çıkıp şiirsel bir anlatımla kendini gösterir. Bir kitap boyunca birbirinin devamı gibi yazılan hikâyeler roman türüne doğru bir eğilimi düşündürür. Bu anlamda türler arası karmaşa, kaos, karnavallaşama, geçişkenlik ya da adına her ne dersek diyelim bir farklılaşma yaşanır.

1963 yılında *Troya'da Ölüm Vardı* kitabıyla hikâyemize dâhil olan Bilge Karasu'da yukarıda anlatılan bütün özellikler kendini gösterir. Hikâyelerinde postmodern anlayışın ortaya koyduğu bu içerik ve biçim farklılaşmaları başarılı bir birliktelik içerisinde aktarılır. Hikâyelerinde özellikle üstkurmaca tekniği öne çıkar. Biçimsel mânâda da farklı bir çizgide ilerler. Yarım bırakılmış cümleleri, eksilteli anlatımlarıyla okuyucudan emek isteyen hikâyeler ortaya koyar. Okuyucuya önemli görevler düşen bu hikâyelerde yazım alanında da şiirsel alana kayan eğilimler gözlemlenir. 1982 yılında yayımlanan *Kısmet Büfesi* kitabı biçim yönünden modern çizgide ilerleyen hikâye anlayışına karşı sıra dışı şekliyle hemen dikkati çeker.

Tek hikâye kitabını 1975 yılında yayımlayan Oğuz Atay da edebiyatımızda postmodern anlayışın öncülerinden kabul edilir. Daha çok romanlarıyla dikkati çeken Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken* hikâye kitabıyla romanlarında öne çıkan 'tutunamayan' karakterini devam ettirir. Postmodern imkânları sonuna kadar kullanan Atay, içerik olarak ifade ettiğimiz anlamsızlık, boşluk, korku, ölüm gibi temaları ortaya çıkarır. Postmodernizmin öne çıkardığı üstkurmaca, metinlerarsı, oyun, ironi gibi yaklaşımlar da hikâyelerinde kendini gösterir.

Nazlı Eray da, 1976 yılında *Ah Bayım Ah* kitabıyla postmodern hikâyecilerden biri olarak edebiyatımızda yerini alır. Postmodernizmin getirdiği

teknikleri kullanmakla beraber daha çok fantastik çizgide değerlendirilir. Temeli Ahmet Tanpınar'ın '*Abdullah Efendi'nin Rüyaları*' adlı hikâye kitabıyla atılan ve adına fantastik diyebileceğimiz bu alan Nazlı Eray ile birlikte daha da gelişir. Eray, hikâyelerinde rüya\düş\fantezi unsurlarını öne çıkararak sıkıntı ve bunalımları yok etmeye çalışır. Bu bakımdan hikâyelerinde 'oyunsu' bir anlatım ön plandadır.

1990 yılında postmodern hikâye yazarları arasına katılan Cemal Şakar da bu anlayışın önemli örneklerini sunan son dönem hikâyecilerimizdendir. Yol, yolculuk, yalnızlık, boşluk gibi temlere yer veren Şakar postmodern anlayışın getirdiği teknikleri başarıyla hikâyelerine uygular. İçerik olarak dikkati çeken hikâyeleri biçim olarak da postmodern anlayışa uygun kaosu barındırır. Bu anlamda postmodern anlayışın yarattığı imkânlardan yararlanan, son dönem hikâyemizin geldiği aşamayı göstermesi bakımından önemli yazarlarımızdandır.

İncelediğimiz yazarlara ve hikâyelerine dayanarak İkinci Dünya Savaşı'na kadar modern anlamda devam eden hikâye anlayışımız bu dönemden sonra postmodern yönde açılımlar gösterir. Tanımlanması oldukça güç olan postmodernizm kavramı hikâyelerimizde içerik ve biçim olarak önemli değişiklikleri meydana getirir. Özellikle 1970'li yıllardan sonra postmodern hikâye anlayışının önemli örnekleri sunulur. Günümüzde de postmodern hikâye anlayışı benimsenmiş ve yeni yeni yazarları edebiyat dünyamıza kazandırmıştır. Genel olarak incelemelerimiz sonucunda ulaştığımız verilere dayanarak postmodern hikâyemizde ortaya çıkan belli başlı özellikleri şöyle sıralayabiliriz:

1. Düzenli bir olay örgüsüne sahip olmamak,
2. Belirli bir iletiyi\mesajı içermemek,
3. Rastlantıya\tesadüfe yer vermek,
4. Metinlerarasılığa yer vermek,
5. Çoğulcu yaklaşımlara sahip olmak,
6. Üstkurmaca anlayışına dayanmak,
7. Oyuna ve ironiye yer vermek.

## KAYNAKÇA/BİBLİYOGRAFYA

Akay, Ali, *Postmodernizmin Abc'si*, 1. Baskı, Say Yayınları, İstanbul 2010.

Akatlı, Füsün, *Öykülerde Dünyalar*, Kırmızı Yayınları, İstanbul 2008.

Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, 7. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.

Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1995.

Almasulu, Doğan, *Postmodernizm Sanatın Sonu mu?*, Sone Yayınları, İstanbul 2008.

Albayrak, Mustafa, *Türk Öykücülüğünde Deneysellik-Farklı Metinler ve Öyküler(İnceleme\Araştırma)*, Kanguru Yayınları, Ankara 2010.

Anderson, Perry, *Postmodernitenin Kökenleri*, (Çev. Elçin Gen), 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

Arslan, Nihayet, *Nazlı Eray Bir Okuma Denemesi*, 1. Baskı, Phoenix Yayınevi, Ankara 2008.

Atay, Oğuz, *Korkuyu Beklerken*, 29. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010.

Atay, Oğuz, *Tutunamayanlar*, 50. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

Atay, Oğuz, *Günlük*, 15. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

Atiker, Erhan, *Modernizm ve Kitle Toplumu*, 1. Baskı, Vadi Yayınları, Konya 1998.

Ayan, Hüseyin-Okay Orhan, *Hüsn ü Aşk-Şeyh Galip*, 4. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005.

Banarlı, Nihad Sami, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, II. Cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 2001.

Cevizci, Ahmet, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2002.

*Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 3. Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul 1983.

Çelik, Dilek Yalçın, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.

Çetişli, İsmail, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, 4. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2001.

Demir, Zekiye, *Modern ve Postmodern Feminizm*, İz Yayınları, İstanbul 1997.

Dirlikyapan, Özata Jale, *Kabuğunu Kiran Hikâye -Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı-*, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2010.

Doltaş, Dilek, *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar\Uygulamalar*, 2. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2003.

Duymaz, Recep, *Muhayyelât Üzerinde Bir İnceleme*, 1.Baskı, Arma Yayınları, İstanbul 1999.

-----, *Muhayyelat ile Sözde Sebat'ın Karşılaştırılması*, Nüans Yayınları, İstanbul 2000.

-----, *Türk Edebiyatı Tarihinde Milli Edebiyat Dönemi (1911-1923)*, 3F Yayınevi, İstanbul 2008.

-----, "Gelibolu Romanına Postmodernizm Açısından Bakış", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 6 Aylık Dergi*, Sayı: 2, Yıl: Temmuz-Aralık 2009.

Eagleton, Terry, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, (Çev. Mehmet Küçük), 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.

Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 6. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

-----, *Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

Emre, İsmet, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara 2004.

Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, Aralık 2001.

Eray, Nazlı, *Ah Bayım Ah*, 1. Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara 1976.

-----, *Eski Gece Parçaları*, Can Yayınları, İstanbul 1992.

-----, *Yoldan Geçen Öyküler*, 3. Basım, Can Yayınları, İstanbul 1993.

-----, *Kız Öpme Kuyruğu*, Ciltli 1. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2007.

-----, *Aşk Artık Burada Oturmuyor*, Turkuvaz Yayıncılık, İstanbul 2008.

Erden, Aysu, *Çağdaş Türk Öykü ve Romanında Yaratıcılık*, 1. Baskı, Hayal Yayınları, Ankara 2009.

Gümüş, Semih, *Öykünün Kedi Gözü*, 1. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2010.

-----, *Öykünün Şimdiki Zamanı*, 1. Basım, Notos Kitap Yayınevi, İstanbul 2007.

*Hece Dergisi*, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, yıl: 12, sayı: 138/139/140, Haziran\Temmuz\Ağustos, Ankara 2008.

*Hece Dergisi*, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, yıl: 4, sayı: 46\47, Ekim/Kasım, Ankara 2000.

İnci, Handan-Türker, Elif, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

Jameson, Frederic, *Modernizmin İdeolojisi*, (Çev. Kemal Atakay-Tuncay Birkan, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2008.

Kabaklı, Ahmet, *Türk Edebiyatı*, Cilt III, 10. Baskı, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2002.

-----, *Türk Edebiyatı*, Cilt IV, 10. Baskı Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2002.

-----, *Türk Edebiyatı*, Cilt V, 10. Baskı, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2002.

Kaplan, Mehmet, *Hikâye Tahlilleri*, 6. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 1997.

Kantarcıoğlu, Sevim, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, 1. Baskı, Paradigma Yayınları, İstanbul 2007.

Karaalioğlu, Seyit Kemal, *Türk Hikâye Antolojisi*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul 1984.

Karasu, Bilge, *Troya'da Ölüm Vardı*, 6. Basım, Metis Yayınları, , İstanbul 2009.

-----, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, 9. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2007.

-----, *Kısmet Büfesi*, 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009.

-----, *Narla İncire Gazel*, 4. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009.

-----, *Altı Ay Bir Güz*, 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2009.

-----, *Susanlar*, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2009.

-----, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 9. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010.

Kavruk, Hasan, *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1998.

Kerman, Zeynep-Özgül, M. Kayahan-Tural, Sadık K., *Hikayeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek*, 1. Baskı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.

Kudret, Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, Dünya Yayınları, 1.cilt, İstanbul, Mart 2004.

-----, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, Dünya Yayınları, 2.cilt, İstanbul, Temmuz 2004.

-----, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, Dünya Yayınları, 3.cilt, İstanbul, Ekim 2004.

Lekesiz, Ömer, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, Kaknüs Yayınları, 1.cilt, 1. Basım, İstanbul 1997.

-----, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, Kaknüs Yayınları, 2.cilt, 1. Basım, İstanbul 1998.

-----, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, Kaknüs Yayınları, 3.cilt, 1. Basım, İstanbul 1999.

-----, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, Kaknüs Yayınları, 4.cilt, 1. Basım, İstanbul, Ocak, 2001.

-----, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, Kaknüs Yayınları, 5.cilt, 1. Basım, İstanbul, Ekim 2001.

Lucy, Niall, *Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş*, (Çev. Aslihan Aksoy), 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003.

Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, Cilt 3, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 1998.



-----, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 18. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2008.

Okumuş, Salih, *Müsameretname/Gece Hikâyeleri*, Şule Yayınları, İstanbul 2002.

Özön, Mustafa Nihat, *Türkçede Roman*, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, 10. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010.

Sarup, Madan, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm-Eleştirel Bir Giriş-*, (Çev. Abdülbaki Güçlü), Kırkgece Yayınları, İstanbul 2010.

Seyfettin, Ömer, *Bütün Hikâyeleri*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.

Şakar, Cemal, *Yol Düşleri*, Yedi Gece Kitapları, İstanbul 1996.

-----, *Esenlik Zamanları*, Yedi Gece Kitapları, İstanbul 1999.

-----, *Pencere*, 1. Baskı, Hece Yayınları, Ankara 2003.

-----, *Hayalperdesi*, 1. Baskı, Selis Yayınevi, İstanbul 2008.

-----, *Hikayât*, Ferfir Yayınları, İstanbul 2010.

-----, *Sular Tutuştuğunda*, 1. Basım, Hece Yayınları, Ankara 2010.

Şaylan, Gencay, *Postmodernizm*, 4. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara 2009.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 8. Baskı, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997.

-----, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 7.Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005.

Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı*, 4. Basım, Ötüken Yayınları, Ankara 2004.

Tutumlu, Reyhan, *Yaşamaz Yazabilmek -Vüs'at O.Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2010.

*Türk Dil Kurumu Sözlüğü*, 2 Cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1998.

*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, 1. Cilt, Dergâh Yayınları, İstanbul, Ocak 1977.

-----, 3. Cilt, Dergâh Yayınları, İstanbul, Şubat 1979.

-----, 4. Cilt, Dergâh Yayınları, İstanbul, Şubat 1981.

*Türk Edebiyatı Tarihi*, 4. Cilt, 2. Baskı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2007.

Ünlü, Mahir, *Türkçede Öykü-Roman Seçki (Antoloji)*, İnkılâp Yayınları, İstanbul 2009.

### **İnternet Kaynakları:**

Gökçen Yaşayan, "Postmodernizm: "Modernizm" in Kimlik Kaybı", <http://www.felsefekibi.com/site/default.asp?PG=515>, (19.03.2011)

Arslan, Seyfettin-Yılmaz, Abdullah, "Modernden Postmoderne", <http://www.canaktan.org/felsefesosyo-tarih/post-modern/modernden-post.htm>, (11.01.2011)

Necip Tosun, "İmgesel Öyküler: Bilge Karasu Öykücülüğü", [http://tosunnecip.blogcu.com/imesel-oykuler-bilge\\_karasu-necip\\_tosun/4334481](http://tosunnecip.blogcu.com/imesel-oykuler-bilge_karasu-necip_tosun/4334481), (25.05.2011)