

KURT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

2015

T.C.  
BARTIN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

2000-2010 ARASI KÜÇÜREK ÖYKÜDE  
POSTMODERN İZLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN  
Tezcan KURT

DANIŞMAN  
Prof. Dr. İsmet EMRE

BARTIN-2015

**T.C.**  
**BARTIN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**  
**YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**2000-2010 ARASI KÜÇÜREK ÖYKÜDE**  
**POSTMODERN İZLER**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZIRLAYAN**  
**Tezcan KURT**

**DANIŞMAN**  
**Prof. Dr. İsmet EMRE**

**BARTIN-2015**

## KABUL VE ONAY

Tezcan KURT tarafından hazırlanan “2000-2010 Arası Küçürek Öyküde Postmodern İzler” başlıklı bu çalışma, 24/06/2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği/~~oy çokluğu~~ ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

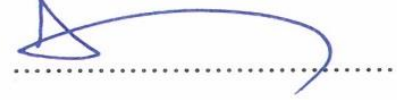
Başkan : Prof. Dr. İsmet EMRE (Danışman)



Üye : Prof. Dr. H. İbrahim DELİCE



Üye : Yrd. Doç. Dr. Ali ÖZTÜRK



Bu tezin kabulü Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun .../.../2015 tarih ve ..... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Yrd. Doç. Dr. M. Said CEYHAN  
Enstitü Müdürü

## BEYANNAME

Bartın Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre, Prof. Dr. İsmet EMRE danışmanlığında hazırlamış olduğum “**2000-2010 Arası Küçürek Öyküde Postmodern İzler**” adlı Yüksek lisans/doktora tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

24/06/2015

Tezcan KURT

## ÖN SÖZ

“Küçürek öyküler büyü bozulan dünyada kendini yalnız, mutsuz ve sürgün hissedilen özgür görünümlü çoğul mahkûmların metinleşen çılgılığıdır.”

Ramazan Korkmaz

Öykü türü, bütün dünya edebiyatlarında postmodernizmin kendini hissettirmesiyle birlikte, yansıtmacı (klasik) ve modern dönemlerdeki şekli ve muhtevi özelliklerinden farklı bir görünüme bürünmeye başlar.

Başlangıçta Batı edebiyatlarında etkisi hissedilen postmodernizm, belirli bir zaman zarfında kendini Türk edebiyatında da gösterir. Abdullah Harmancı, Adalet Ağaoğlu, Ahmet Kekeç, Ali Cengizkan, Ali Teoman, Aslı Erdoğan, Ayşegül Gürdal, Cemal Şakar, Cemil Kavukçu, Ferit Edgü, Haydar Ergülen, Hürriyet Yaşar, Küçük İskender, Mehmet Harmancı, Melik Bülbül, Murat Gülsoy, Murat Yalçın, Mustafa Kutlu, Müge İplikçi, Nazan Bekiroğlu, Necati Tosuner, Nezihe Meriç, Onur Canmaz, Özcan Karabulut, Özen Yula, Rasim Özdenören, Refik Algan, Sadık Yalsızuçanlar, Saliha Yadigâr, Selim İleri, Sevim Burak, Taner Karakoç, Tarık Günersel, Tezer Özlü, Tomris Uyar, Yeşim Dorman, Yücel Balku, Yüksel Pazarkaya gibi yazarlar, postmodern anlayışla öykü kaleme alanlardan bazılarıdır.

Önce resim sanatında görülen ve daha sonra diğer sanat dallarını etkisi altına alan postmodernizmle ilgili Türk edebiyatında öykünün geçirdiği evrim hakkında teferruatlı incelemeler olmakla birlikte bunların yetersizliği aşikârdır. Zira Türk öykücülüğü, postmodernizmle birlikte özellikle 1980’li yılların sonu ile 1990’lı yılların başından itibaren elbise değiştirerek başka bir şekle bürünür. Bu dönemle birlikte hafızalardaki öykü kavramı, yerini küçürek öykü kavramına bırakır.

Bu çalışmanın amacı Türk Edebiyatında yüzyıllardır değişik şekillerde ifadeye mazhar olan “*öykü*”nün postmodernizmden ne derece etkilendiğini örneklerle açıklamaya çalışmaktır; ancak, araştırmaya başlamadan önce “*yıl*” olarak bir sınırlandırmaya gitme lüzumu hâsıl olmuştur. Bu çalışmadan önce 2000 ila 2010 yılları arasında kaleme alınmış küçürek öykülerin içinde postmodern izler olup olmadığı hakkında bir çalışma yapılmaması böyle bir ihtiyacı doğurmuştur. Dolayısıyla da, genelde öyküde, özelde ise küçürek öyküde meydana gelen bariz değişikliklerin öykünün doğasında meydana getirdiği değişikliklere ışık tutmak veya ilk kez kullanılan bazı tekniklerin varlığına ve sonuçlarına

dikkat çekmek istenmiştir. Bu anlamda öykünün temelini oluşturan olay örgüsü, zaman, uzam, kişiler, bakış açısı, anlatıcı, tematik kurgu ile dil kurgusu gibi unsurlardaki değişikliklere ek olarak postmodern metinlerle birlikte ortaya çıkan metinlerarasılık ve üstkurmaca gibi tekniklerin varlığına dikkat çekilmiştir. Yukarıda ifade edilen söz konusu özellikler 2000-2010 yılları arasında yazılan/ yayımlanan ve tarafımızca seçilen sekiz küçürek öykü kitabı üzerinde gösterilmeye çalışılmıştır.

Tezin hazırlanışı esnasında karşılaşılan en büyük sorun, hakkında birçok araştırma yapılmasına rağmen, hâlihazırda tam bir neticeye kavuşturulamamış olan postmodernizmin, küçürek öykü üzerinde nasıl bir tesire mazhar olduğunu gösteren eserleri bulmaktır. Çünkü tezin kaynak araştırması ve bu kaynakları okuma evresinde, postmodernizmin kesin olarak sınırlarının ortaya konulmadığı görülmüştür. Türkiye’de Yıldız Ecevit, Dilek Doltaş ve İsmet Emre gibi araştırmacılar, postmodernizmin edebiyat alanındaki sınırlarını, etkilerini, inceleme metotlarını benzer ve farklı şekillerde ortaya koymuşlardır. Özellikle İsmet Emre, postmodern metinlerin özelliklerini teferruatlı bir şekilde *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı eserinde anlatmıştır. Bu nedenle bu çalışma, genel anlamda, İsmet Emre’nin *Postmodernizm ve Edebiyat* isimli eseri ölçü alınarak hazırlanmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde Türk edebiyatı nesir türlerinden biri olan öykünün özelde ise *küçürek öykünün* kavramsal açıklaması ile doğası, işlevi, kısa öyküyle benzerlik ve farklılıkları ile postmodernizmle bağlantısı; ikinci bölümünde 2000-2010 yılları arasında öykünün nasıl bir seyir izlediği tema, biçim ve söylem yönünden teorik olarak anlatıldıktan sonra klasik öykü ile küçürek öykünün ayrışma noktalarına değinilmiş ve üçüncü bölümünde ise seçilen küçürek öyküler, olay örgüsü, zaman, mekân kurgusu, kişiler, üstkurmaca ve kolaj ile metinlerarasılık bağlamında montaj, parodi (yansılama), pastiş (öykünme), ironi (alaycı/ gülünç) dönüştürüm gibi postmodern tahlil unsurları yönünden incelemeye tabi tutulmuştur.

Bu tezin hazırlanışı sırasında bana maddi-manevi destek olan eşim Ayşegül ile kızım Zeynep Aycan ve oğlum Mustafa Reha’ya; yüksek lisansta sınıf arkadaşım ve fikirdaşım olan İbrahim Çelebi’ye; Prof. Dr. H. İbrahim DELİCE ve Yrd. Doç. Dr. Ali ÖZTÜRK’e; yazar, şair, kuramcı, akademisyen kişiliğiyle şahsımdan bir an olsun yardımlarını esirgemeyerek bana devamlı yol gösteren danışmanım, değerli hocam sayın Prof. Dr. İsmet EMRE’ye eşsiz katkılarından dolayı çok teşekkür ederim.

Tezcan KURT

# ÖZET

## Yüksek Lisans Tezi

### 2000-2010 Arası Küçürek Öyküde Postmodern İzler

Tezcan KURT

Bartın Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. İsmet EMRE

Bartın-2015, Sayfa: XV+ 169

Her zaman gerçek hayatla etkileşim halinde olan edebiyat, yaşanan zaman, uzam, kişiler ile siyasi, ekonomik ve toplumsal algı ve olguların etkisiyle kendini değişik oluşumların neticesi olan edebi akım ve türlerde göstermeye çalışır. Yansıtmacı (klasik) ve modern dönemlerin akabinde ortaya çıkan postmodernizm, şu an varlığını bütün hızıyla ve kuvvetiyle sürdüren bir akımdır. İçinde bulunduğumuz 21. yüzyılda edebiyat ilminin saçayaklarından biri olan yansıtmacı (klasik) ve modern dönemlerin *öyküsü* çeşitlenerek, postmodernizmin etkisiyle dünya edebiyatlarında skinny fiction, fast fiction, short-short stories, Türk edebiyatında ise küçürek öykü, çok kısa öykü, kısa kısa öykü gibi adlandırmalarla anılır olmuştur.

Postmodernizmin etkili olmasıyla birlikte, yansıtmacı (klasik) ve modern öykünün olay örgüsü, kişi, zaman, uzam, bakış açısı, kullanılan dil ve tematik kurgu gibi temel taşlarında birçok deformasyonun meydana geldiği görülür. Bu deformasyonla birlikte, postmodernizm, öyküye kendi olmazsa olmazlarından metinlerarasılık ve üstkurmaca gibi bazı unsurları enjekte eder.

Bu çalışmada Türk edebiyatında başlangıcı 1980’li yılların sonu ile 1990’lı yılların başı olmakla beraber, asıl etkisini 2000’li yıllardan itibaren göstermeye başlayan küçürek öykünün 2000 ile 2010 yılları arasında kaleme alınan örneklerinde postmodern izler incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Öykü, Modern Öykü, Postmodern Öykü, Küçürek Öykü.

## **ABSTRACT**

### **Master's Thesis**

#### **Postmodern Traces In Küçürek Story Between 2000-2010**

**Tezcan KURT**

**Bartın University**

**Institute of Social Sciences - Department**

**Of Turkish Language and Literature**

**The Science of New Turkish Literature**

**Master's Guide: Prof. Dr. İsmet EMRE**

**Bartın-2015, Pp: XV+ 169**

Literature which is always in interaction with the real world tries to show itself in different types of literary movement and types as the result of interaction of nowadays, extent and the political, economical and social thought and concept among the people. Postmodernism is a movement which occurred after the reflection (classic) and modern times now proceeds its beings with its whole speed and strength. In 21st century that we are in, the story of modern and reflection (classic) times diversifies with the effect of postmodernism and they are named as “küçürek story, very short stories, short short stories” in Turkish literature and “skinny fiction, fast fiction, short-short stories in the world literature.

With the effect of postmodernism, the process of events in the reflection (classic) and modern story, we can see the deformation in the crucial part of this process as in the person, times, place, point of view, used language and thematic edit. With this deformation, postmodernism gives story its crucial features such as intertextual ve metafiction.

In this study it has been examined the traces in the küçürek stories written examples between 2000 and 2010 which are seen in the beginning of 1980s and in the ending of 1990 in Turkish literature.

**Key Words:** Story, Modern Story, Postmodern Story, Küçürek Story.



## TABLULAR LİSTESİ

<b>Tablo</b>	<b>Sayfa</b>
<b>No</b>	<b>No</b>
1. Küçürek öykünün kısa öyküyle benzerlik ve farklılıkları .....	21
2. Özcan Karabulut'un "Rojda" adlı eserindeki Kürtçe ve Türkçe bölümler.....	48

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil	Sayfa
No	No
1. Mustafa Kutlu'nun "Mavi Kuş" adlı eserindeki başlıksız öyküler. ....	32
2. Özcan Karabulut'un "Hüzünle Bazı Günler" adlı eserinin kapağı.....	33
3. Müge İplikçi'nin "Arkası Yarın" adlı eserinin kapağı.....	34
4. Özen Yula'nın "Arızalı Kalpler" adlı eserinin kapağı.....	35
5. Hürriyet Yaşar'ın "Anlatmaya Biri Gerek" adlı eserinin kapağı.....	36
6. Murat Gülsoy'un "Tanrı Beni Görüyor Mu?" adlı eserinin kapağı.....	37
7. Murat Gülsoy'un "Bize Kuş Dili Öğretildi" adlı öyküsü.....	38
8. Murat Gülsoy'un "Bize Kuş Dili Öğretildi" adlı öyküsü.....	39
9. Murat Gülsoy'un "Tanrı Beni Görüyor Mu?" adlı eserindeki resim ve fotoğraf altı öyküler.....	40
10. Murat Gülsoy'un "Tanrı Beni Görüyor Mu?" adlı eserindeki resim ve fotoğraf altı öyküler.....	41
11. Yüksel Pazarkaya'nın "Güz Öyküleri" adlı eserindeki takvim.....	42
12. Nestle grubuna karşı yapılan protesto eylemi.....	116
13. Nestle grubuna karşı yapılan protesto eylemi.....	116
14. Zafer Sükan'ın ölüm ilanı.....	128

## KISALTMALAR LİSTESİ

bk	: Bakınız
bs.	: Baskı, basım
C	: Cilt
çev.	: Çeviren
Prof.	: Profesör
Doç.	: Doçent
Yrd. Doç.	: Yardımcı Doçent
Dr.	: Doktor
ed.	: Edebiyat
edt.	: Editör
S	: Sayı
s.	: Sayfa
vb.	: Ve başkası, ve başkaları, ve benzeri, ve benzerleri, ve bunun gibi.

## İÇİNDEKİLER

	<b>Sayfa</b>
KABUL VE ONAY .....	ii
BEYANNAME.....	iii
ÖNSÖZ .....	iv
ÖZET .....	vi
ABSTRACT .....	vii
TABLolar LİSTESİ .....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
İÇİNDEKİLER .....	xi
GİRİŞ.....	1

### 1. BÖLÜM KÜÇÜREK ÖYKÜ

1.1. Kavramsal Çerçeve.....	9
1.2. Küçürek Öykünün Doğası .....	11
1.2.1. Küçürek öyküde olay örgüsü .....	12
1.2.2. Küçürek öyküde kişiler .....	13
1.2.3. Küçürek öyküde mekân .....	14
1.2.4. Küçürek öyküde zaman .....	15
1.2.5. Küçürek öyküde bakış açısı ve anlatıcı .....	16
1.2.6. Küçürek öyküde dil ve üslup .....	17
1.3. Küçürek Öykünün İşlevi.....	18
1.4. Küçürek Öykünün Kısa Öyküyle Benzerlik ve Farklılıkları.....	19
1.5. Küçürek Öykünün Postmodernizmle Bağlantısı .....	22

## 2. BÖLÜM

### 2000-2010 YILLARI ARASINDA GENEL OLARAK ÖYKÜ

2.1. Tematik Tespitler.....	29
2.2. Biçimsel Tespitler.....	30
2.3. Söyleme Dair Tespitler.....	44
2.4. Klasik Öykü ile Küçürek Öykünün Ayrışma Noktaları .....	50

## 3. BÖLÜM

### 2000-2010 ARASI KÜÇÜREK ÖYKÜDE POSTMODERN İZLER

3.1. Olay Örgüsü.....	52
3.1.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu .....	54
3.1.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler .....	55
3.1.3. Ferit Edgü/ Do Sesi .....	56
3.1.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri .....	57
3.1.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak.....	58
3.1.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu .....	58
3.1.7. Refik Algan/ Saat Kulesi .....	59
3.1.8. Cemal Şakar/ Hikâyât.....	60
3.1.9. Sonuç ve değerlendirme .....	61
3.2.Zaman .....	62
3.2.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu .....	63
3.2.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler .....	64
3.2.3. Ferit Edgü/ Do Sesi .....	65
3.2.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri .....	66
3.2.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak.....	67
3.2.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu .....	68
3.2.7. Refik Algan/ Saat Kulesi .....	69

3.2.8. Cemal Şakar/ Hikâyât.....	70
3.2.9. Sonuç ve değerlendirme .....	71
3.3.Mekân Kurgusu .....	73
3.3.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu .....	75
3.3.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler .....	75
3.3.3. Ferit Edgü/ Do Sesi .....	76
3.3.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri .....	77
3.3.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak.....	79
3.3.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu .....	79
3.3.7. Refik Algan/ Saat Kulesi .....	80
3.3.8. Cemal Şakar/ Hikâyât.....	81
3.3.9. Sonuç ve değerlendirme .....	81
3.4. Kişiler .....	83
3.4.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu .....	85
3.4.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler .....	87
3.4.3. Ferit Edgü/ Do Sesi .....	90
3.4.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri .....	93
3.4.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak.....	95
3.4.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu .....	96
3.4.7. Refik Algan/ Saat Kulesi .....	98
3.4.8.Cemal Şakar/ Hikâyât.....	101
3.4.9. Sonuç ve Değerlendirme .....	104
3.5. Postmodernizmin Öykü Türüne Getirdiği Bazı Yenilikler	
3.5.1. Üstkurmaca.....	107
3.5.1.1. Kolaj .....	108
3.5.2.1.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu .....	109
3.5.2.1.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler .....	109
3.5.2.1.3. Ferit Edgü/ Do Sesi .....	111
3.5.2.1.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri .....	114
3.5.2.1.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak.....	114

3.5.2.1.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu .....	115
3.5.2.1.7. Refik Algan/ Saat Kulesi .....	115
3.5.2.1.8. Cemal Şakar/ Hikâyât .....	116
3.5.2.1.9. Diğerleri.....	117
3.5.2.1.10. Sonuç ve değerlendirme .....	117
3.5.2. Metinlerarasılık.....	118
3.5.2.1. Montaj.....	120
3.5.2.1.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu .....	120
3.5.2.1.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler .....	121
3.5.2.1.3. Ferit Edgü/ Do Sesi .....	124
3.5.2.1.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri .....	127
3.5.2.1.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak.....	127
3.5.2.1.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu .....	128
3.5.2.1.7. Refik Algan/ Saat Kulesi .....	129
3.5.2.1.8. Cemal Şakar/ Hikâyât .....	129
3.5.2.1.9. Diğerleri.....	129
3.5.2.1.10. Sonuç ve değerlendirme .....	129
3.5.2.2. Parodi (yansılama) .....	130
3.5.2.2.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu .....	131
3.5.2.2.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler .....	132
3.5.2.2.3. Ferit Edgü/ Do Sesi .....	133
3.5.2.2.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri .....	133
3.5.2.2.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak.....	133
3.5.2.2.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu .....	133
3.5.2.2.7. Refik Algan/ Saat Kulesi .....	133
3.5.2.2.8. Cemal Şakar/ Hikâyât .....	133
3.5.2.2.9. Diğerleri.....	134
3.5.2.2.10. Sonuç ve değerlendirme .....	134
3.5.2.3. Pastiş (öykünme) .....	134

3.5.2.3.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu .....	135
3.5.2.3.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler .....	136
3.5.2.3.3. Ferit Edgü/ Do Sesi .....	139
3.5.2.3.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri .....	140
3.5.2.3.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak .....	140
3.5.2.3.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu .....	140
3.5.2.3.7. Refik Algan/ Saat Kulesi .....	141
3.5.2.3.8. Cemal Şakar/ Hikâyât .....	142
3.5.2.3.9. Diğerleri .....	142
3.5.2.3.9. Sonuç ve değerlendirme .....	142
3.5.2.4. İroni (alaycı/ gülünç dönüştürüm) .....	143
3.5.2.4.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu .....	143
3.5.2.4.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler .....	144
3.5.2.4.3. Ferit Edgü/ Do Sesi .....	144
3.5.2.4.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri .....	146
3.5.2.4.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak .....	147
3.5.2.4.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu .....	147
3.5.2.4.7. Refik Algan/ Saat Kulesi .....	149
3.5.2.4.8. Cemal Şakar/ Hikâyât .....	149
3.5.2.4.9. Diğerleri .....	149
3.5.2.4.9. Sonuç ve değerlendirme .....	150
SONUÇ .....	151
KAYNAKÇA .....	161
ÖZ GEÇMİŞ .....	169



## GİRİŞ

İnsanlık tarihine kabaca ve indirgemeci bir nazarla bakıldığında klasik, modern ve postmodern olmak üzere üç ayrı dönemle karşılaşılır. Bunlardan klasik dönemde dinin; modern dönemde dinin bir kenara bırakılıp insan aklının; postmodern dönemde ise merkezsiz düşünce biçiminin önemli olduğu görülür (Doltaş, 2003, 19-20).

Batı'da ortaya çıkan ve insanlık tarihinde önemli bir yere sahip olan Reform, Rönesans ve Hümanizm gibi gelişmeler, akabinde modernizm adı verilen bir olgu ile neticelenir.

... klasik tüm kurumlar, aile, üretim biçimleri, egemenlik ilişkileri kısacası hayata ve tasavvura dayalı tüm alanlarda büyük çatışmalar ve değişimler yaşanmıştır. Modern iddia ve araçların oluşmaya yüz tuttuğu dönemde ise söz konusu bu biçimler, klasik yapılarla çatışmak durumunda kalmıştır. Bu ve buna benzer sebeplerle geçmişe dair tüm değerler modern okuma biçimiyle yargılanarak ya tasvir edilmiş yada yeni yaklaşımlara eklemenecek biçimde ıslah edilmiştir. Dolayısıyla işlevsiz bir düzleme dönüştürülen klasik kurumlar yeni bir sistematik ile toplumsal yaşamın elinden tutmaya başlamıştır (Öztürk, 2014, 121).

Söz konusu modernizm, din merkezli bir geçmişe sahip olan klasik dönemin yerine, tamamen insan ve onun aklının merkeze konduğu bir düşünce sistemini yerleştirir. Bu yaklaşımıyla modernizm, klasik dönemde gerçekleştirilemeyen her şeyi, bu dönemde akli kullanarak gerçekleştireceğini, kutsal kitaplarda geçen cenneti, dünyada yaratabileceğini ortaya atar ve bu durum sömürgeci devletler tarafından diğer toplumlara dayatılan bir silah durumuna gelir; ancak, modernizmin yaşam serüveni de klasik dönem gibi hüsrarla sonuçlanır.

Modernizm ve onun insanlığa yansımaları 20. yüzyılın hemen başında sorgulanmaya ve sonrasında da eleştirilmeye başlanır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yerinden oynayan modernizmin temelleri, İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren iyice sarsılmaya başlar (Emre, 2004, 32). Savaşların soğuk yüzünü gören insanların 1. Dünya Savaşı'nı başlatan nedenin aslında "akla" verilen önemin bir sonucu olduğunu anlamaları pek gecikmez. Bu savaşların getirisi kadar götürüsünün daha çok olması hasebiyle insanlar modernizme şüpheyile bakmaya başlarlar. Ulus devletlerin kurulması, sömürgelerin bağımsızlıklarını kazanmaları, teknoloji alanındaki gelişmelerle haberleşme ağının ve bilgi edinme imkânlarının çoğalması, kapitalizmin hâkimiyetini ilan etmesi modernizmin, daha doğrusu insan aklının iflas bayrağını çekmesi postmodernizmin ortaya çıkmasına sadece birkaç örnektir (Güzel, 2009, 2).

Ne var ki modern dünya görüşü birçok sebepten başarı grafiğini dik tutamamaktadır. Öncelikle kurduğu büyük sistem kendine özgü; çelişkili ve ‘yabancılaştırıcı’ bir ‘kültür sanayii’ yaratmıştır. Daha sonra ise insanın ihtiyaç hissettiği kültürel kan ve onun yarattığı taziyk, donmuş geleneklerin hızla sıvılaşp kılcal damarları baskılamasına ve merkeze doğru yürümesine neden olmuştur. İşte postmodern paradigma, bir bakıma yorgun düşmüş anaarterlerin yerine yedeğe yükselen kılcal damarların genişlemesine izin veren merkez şaşırtma sistematığı olarak karşımıza postmodernizm çıkar (Öztürk, 2014, 119).

Aslına bakılırsa postmodernizmi yaratanlar da yine insanlardır. Bu olgunun adı *postmodernizmdir*. Postmodernizm nedir? diye araştırmaya başlandığında, bu kavramla alakalı değişik görüşlerin ortada dolaştığı görülür. Ekrem Güzel, Dilek Doltaş’tan atıfla şunları dile getirir:

Dilek Doltaş, Mark Poster’in modernist görüşün ve ilkelerinin sorgulanmaya başlanmasını üç temel sebebe bağladığını söyler: Bunlardan birincisi, kolonilerin yani üçüncü dünya ülkelerinin bağımsızlığını kazanmaları sonucu Batı dünyasına kuşkuyla bakmaları ve insan-merkezli anlayışın sadece belli toplumlara refah getirdiğini düşünmeleri ve bu doğrultuda modern düşüncenin ilkelerini sorgulamalarıdır. İkincisi feminist hareketin ortaya çıkarak Batı düşüncesine, ataerkil düzene ve Avrupa’da orta sınıf beyaz erkeğe karşı şiddetli tenkitlerde bulunmaya başlaması; üçüncüsü ise iletişim teknolojisinin artması ile birlikte haberleşme imkânlarının çok fazla artmasıdır (Güzel, 2009, 3).

Aklı ön plana alarak onunla dünyada her şeyin iyi ve güzel kılabileceğini düşünen insanoğlu, yine o akli kullanarak icat ettiği silahlarla 1. Dünya Savaşı’nın başlamasına sebep olur; ancak, aynı insanoğlu, bu savaşta ortaya çıkan vahşeti es geçerek insanların yok edildiğini algılayamamış; ta ki 2. Dünya Savaşı’nda Japonya’ya atom bombasının atılmasıyla kendine gelebilmiş; insanların akli kötü yönde de kullanabildiğini görmüştür. Neticede de modernizmi eleştirmeye başlamıştır. İnsanlık tarihine kara bir leke olarak yazılan bütün bu olaylar, 20. yüzyılın ortalarından itibaren postmodernizm denilen yeni bir düşünce sisteminin doğumuna zemin hazırlamıştır.

Buraya kadar olan açıklamalarda modernizm ve postmodernizm terimleri çokça kullanıldı; ancak yeri gelmişken bu terimlerin, “izm”e dönüşmediği evreleri de vardır ki İsmet Emre, postmodernizmin ilk belirtilerinin ortaya çıktığı döneme *postmodernite dönemi*, der ve bu dönemin sınırlarını şu şekilde çizer:

Postmodernite; 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı içinde Batıya dönük uygulamaların başladığı, alternatif düşüncelerin üretildiği, özellikle Nietzsche’den başlayarak postmodern düşüncenin Frankfurt Okulu, Foucault, Derrida ve Baudrillard gibi düşünürler öncülüğünde bir ‘izm’e dönüşürülmeden önceki geçiş evresidir (Emre, 2004, 2).

1960’lı yıllara gelindiğinde postmodernite yerini o ana kadar var olan bütün düşünceleri eleştiren; ancak eleştirinin arkasından her hangi bir çözüm dile getirmeyen postmodernizme terk eder. David Harvey, *Postmodernliğin Durumu* adlı eserinde postmodernizm kavramı için “*Postmodernizm: modernizme bir tepki, ondan bir*

*kopuştur.*” (Harvey, 1997, 21) derken, İsmet Emre ise, *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı eserinde “*Kavram olarak ‘post’ öneki Batı dillerinde, bir sürecin sonu anlamına geliyorsa da, terimleşmiş hâliyle, post-modernizm, modernin sonu, modernden sonra doğmuş; onun devamı, içerdiği boyutlardan birinin süreği yahut anti-modernizm anlamlarında kullanılmaktadır*” (Emre, 2004, 20-21) der.

1960’lı yıllarda seyrek bir şekilde, 1970’li yıllarda ise sık kullanılmaya başlandığı görülen postmodernizmin, aslında daha eskilerde de değişik şekillerde kullanıldığı eldeki mevcut eserlerden anlaşılmaktadır. Bu terim ilk kez 1934’te Frederico de Oniz’in *Antologia de la poesiaespanola e hispanoamericana (İspanyol ve Amerikan Şiiri Antolojisi)* adlı kitabında kullanılır. Oniz, bu eserinde *yeni İspanyol ve İspano-Amerikan şiirinin dönemlerini modernismo, postmodernismo ve ultramodernismo* diye bölümlere ayırarak kullanmıştır. Terime felsefi yönden bakıldığında temelde modernizmin bütün değerler manzumesine karşı bir hareket olduğu görülür (Emre, 2004, 23-24).

“*Postmodernizm sözcüğünün modernist düşünceye karşı çıkış anlamında ve sanat ile yazın bağlamında ilk kullanan, Arap kökenli Amerikalı bilim adamı Ihab Hassan’dır*” (Doltaş, 2003, 194-195). Postmodernizmin yaygın bir kavram hâline gelmesi ve bugünkü anlamda tartışılmaya bağlamasında Lyotard’ın *Postmodern Durum* adlı kitabının neşredilmesi önem arz etmektedir (Güzel, 2009, 4).

Postmodernizme bir sanatçı gözüyle bakıldığında kavramsal olarak karmaşık ve içinden çıkılmaz bir hareket olduğu görülür. Octavia Paz’a göre ise postmodernizm, modernin daha modern bir görünümünden başka bir şey değildir (Emre, 2004, 26). Paz’ın yaptığı bu tanım akıllara başka soruları da getirmektedir. Madem postmodernizm, modernin/ modern olanın bir sonraki safhasıysa, modernizmle postmodernizm arasında bağlantı kuran/ geçişi sağlayan felsefi düşünce/ ler ve olgu/ lar nelerdir? Emre, bu konuyu *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı eserinde postmodernite, postmodernizm, post-modernite ve post-modernizm başlıkları altında tahlil etmiştir (Emre, 2006, 30-37).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> EMRE’ye göre; Postmodernite; postmodernizmin tamamıyla ortaya çıkıp yalnız başına bir düşünce sistemine dönüşmemiş haline yani modern aşamaya dikkat çekmek için kullanılan bir terim olup ‘postmodern’ kelimesinin sonuna eklenen ‘-ite’ ekinin ise ‘-izm’den önceki evre; postmodernizm, modernitenin pratiklerinin modern teorinin düşlediği bir zeminden çıkarak kendine yabancılaştığı, kendini dönüştürüp yeni bir dönemin başlangıcı; post-modernite, modernitenin bir devamı, tıpkı başlangıcından beri onun şemsiyesi altında bulunup, sadece fraksiyoner farklılıklar gösteren bir uzantısı olarak gören anlayışlar tarafından, onu olumsuzlamak, gücünü zayıflatmak için kullanılan bir tabir olduğu ve ‘post’ ön eki ile ‘modernite’ kelimesinin arasına konulan ‘-’ işaretinin modernistlerin postmodernizmi kendine özgü bir düşünce sistemi olarak görmemelerinden konulduğu;

1980'li yıllarda bilinse de bilinmese de insanların hayatına giren ve onu her yönden kuşatan bu kavram, takvimler özellikle 1990'lı yılları gösterdiğinde televizyon, gazete, dergi vs. bütün medya organlarında dillenmiş ve yapılan savaşlar, darbeler ve şiddet olayları postmodernizmin şemsiyesi altına sokulmaya çalışılmıştır. Bu konuda araştırmalarıyla tanınan Gencay Şaylan'ın tabii ki diyecekleri vardır (Güzel, 2009, 4):

Konunun popülerliğinin sürmekte olduğunun göstergelerinden biri terimin yerli ya da yersiz, giderek daha sık kullanılmakta olmasıdır. Örneğin Türkiye'de Ordunun siyasete dolaylı müdahalesi olarak değerlendirilebilen ve Başbakan Necmettin Erbakan'ın başında olduğu Refah Partisi-Doğru Yol Partisi koalisyon hükümetinin istifasına yol açan '28 Şubat' girişimi çok yaygın bir biçimde postmodern darbe olarak nitelenmiştir (Şaylan, 2002, 2).

Şaylan'ın bu ifadelerine katılmamak elde değildir. Zira Türkiye'de cereyan eden bazı siyasi, ekonomik ve toplumsal olaylarda da daimen postmodernizm teriminin kullanıldığına ve bunda ısrar edildiğine şahit olunur. Bunun sebebi, modernizm ile postmodernizmin Batılı ülkelerde sindirilerek, Türkiye'de ise Batı'dakinden daha yavaş bir şekilde yani sindirilmeden yayılmasıdır. Zira hem modernizm hem de postmodernizm, doğdukları Batı ülkelerini değil, özellikle Doğu ülkelerini ve İslam coğrafyasını (Emre, 2008, 621) sekiz şiddetinde bir deprem gibi etkilemişlerdir.

Postmodernizm hakkında yapılan bu açıklamalardan sonra bu konuda araştırmalarıyla bilinen Dilek Doltaş *Postmodernizm ve Eleştirisi* adlı eserinde postmodernizm için yapılan tanımları başlıklar halinde şu şekilde ifade eder:

1. Postmodernizm, modernist dünyaya karşı bir duruş ve modernizmi sorgulayan bir yöntemdir.
2. Postmodernizm, ideoloji karşıtı bir ideolojidir.
3. Postmodernizm, bir düşünce biçimidir.
4. Postmodernizm bir sanat akımı ve kültür olgusudur.
5. Postmodernizmi bir akım olarak postmoderniteden ayırmak gerekir (Doltaş, 2003, 192).

İçinde yaşanılan tarihte, dünyada toplumun ve toplumu meydana getiren bireyin yaşamının her safhasını iliklerine kadar deformasyona uğratan/ etkileyen postmodernizmle birlikte, eskiyle yeninin, evrensellekle ulusallığın, madde ile metafiziğin, yüce ile çıkarın, olağan ile olağanüstülüğün, benlik ile üst benliğin, ateşi gören bir mum gibi, şamdanın içine doğru eridiği bir kültür ve değerler karmaşası yaşanmaktadır. Akılcılığıyla övünen modernizm, değişmeyeceği düşünülen değerlerini kaybetmekle yüz yüze gelir. Postmodernizm, toplumu oluşturan farklılıkların, bu hiyerarşik yapı olmadan da aynı kefedede bulunabildiği bir olgudur. İlk belirtileri

---

postmodernizm ise nihilizm, anarşizm, ekzistansiyalizm vs. gibi modern düşüncenin çıbanlarından farklı olmadığını gizlemek için bilinçli olarak kullanılan bir tabir olduğu ve 'post' ön eki ile 'modernizm' kelimesinin arasına konulan '-' işaretinin anti modernistlerin sığındığı bir gölgeliktir (Emre, 2006, 30-37).

görülmeye başlandığında dikkat edilmeyen ve önem verilmeyen değerler silsilesi artık toplumda saygınlığa kavuşmaya başlar. Geniş kapsamlı bir demokratik kültür yelpazesi açılır. Ne var ki, her hangi bir kurala bağlı olamama, amaçsızlık, seviye tanımama, zengin olma ve parayla itibar görme gibi bir yaşam şekli, sonrasında ahlaki ve estetik gibi değerlerin kimyasının bozulmasına sebep olur (Akkaya, 2010, 14).

Postmodernizmin edebiyata yansımalarını Necip Tosun şu şekilde açıklar:

... çok seslilik, bölünmüşlük, heterojenlik, seçkin sanat ile kitle kültürü arasındaki mesafenin kapatılması, sanatla yaşamın birleştirilmesi, metinlerarasılık, değişik parçaların bir arada kullanılması, yazma sürecine okurun dahil edilmesi, okura okuduğu şeyin gerçek değil kurgu olduğunun sürekli hatırlatılması, türler ayırımına karşı çıkış, ideolojik olmaya çalışmayan, bir mesajı olmayan metinler, bütünlük 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. Postmodern anlatılarda nedensellik yoktur, her şey boşluktur, boyutsuzdur, ele avuca gelmez, cisimleşmez. Gerçek ve düş ayırt edilemez, dil bir yanılısma aracı olarak kullanılır, masalsı, karmaşık bir hâle sokularak 'giz' duygusu sürekli beslenir. Birden fazla anlatım çeşidi, bakış açısı kullanılır. Postmodern anlatı, bağlılığı, kuralcılığı reddeder. Söylenecek her şey söylenmiştir, bu yüzden de ne yaratımdan ne de orijinallikten söz edilebilir. Metin dışı imkânsızdır. Özgünlük yoktur, her şey kopyadır, taklittir. Bütün yorumlar birbirinden ürer. Güzel, estetik duygusu seçkinciliktir ve reddedilmesi gerekir. Postmodern metin bir 'arayış' biçimiyle karakterize olur. Kurama, standartlaştırmaya karşı çıkar, yazar hakimiyetini reddeder (<http://tosunnecip.blogcu.com>).

Zira postmodernizmin temelinde, o ana kadar var olan ve sanatçılar tarafından kullanılan estetik kuralları yok saymak yatar. Postmodernizmin bu yok sayma politikası sanatçılar arasında bir düzensizliğe yani uyumsuzluğa sebep olur. Postmodernizmin istediği de budur zaten. Artık sanatçılar tarafından özenle meydana getirilen metinlerin yanında, toplumun insan içinde kullanılmasını hoş görmediği sözlerin, hakaretin, argonun ve daha da ilerisini ifade edersek cinselliğin eserlerde yer almaya başladığına şahit olunur (Akkaya, 2010, 14).

Postmodernizmin ana arterleri olan dil oyunları, ironi, bölünmüşlük, heterojenlik, çoğulculuk gibi kendini en güzel yansıttığı alan hiç kuşkusuz edebiyattır. Edebiyatla birlikte bütünleşen postmodernizm, modernizmin her ilkesine bilinçli bir şekilde savaş açar ki kapitalist sistemin yapısal krizi ötelensin (Akkaya,2010, 17). Sonuçta postmodernist sanat/ edebiyat, modernizmin ciddiyetine, sofulnessuna ve bireysel-insani değerlerine lakaytlıkla, farklı ve dolayısıyla da yeni bir oyuncullukla; pastiş, alıntı ve sanatın geçmiş şekilleriyle bir oyuncak gibi oynama, ahlaki hor görme, ticarilik ve nihilist bir yaklaşımla karşılık verir. Postmodernizmle birlikte yüzeysellik, oyun, popülist yaşam tarzı, uyum içinde yaşama ve hiçbir şeyi düşünmeme insanların hayatına girer (Akkaya, 2010, 18).

Postmodernizmin edebiyata yansması, sadece edebiyatçılar değil, felsefeciler tarafından da bir sorun olarak bakılan dil aracılığıyla olmuştur. Bu konuda Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*'nde (Writing Degree Zero) dil konusunda şu fikirleri ifade eder: "Flaubert'ten günümüze, edebiyatın tümü, dil sorunsalı haline gelmiştir". Alain Robbe-Grillet ise "... gerçek yazarın söyleyecek hiçbir şeyi yoktur... Yalnızca söyleyiş tarzı vardır." derken, asıl itibarıyla dilsel ifade biçimini ön plana çıkarmaya çalışır. Özellikle Umberto Eco, Charles Jenks'in "çifte kodlama" adını verdiği kavramdan yola çıkar. "Zaten söylenmiş" şeklinde bir farkındalık dâhilinde ortaya konulan postmodern duyarlılığını tanımlayarak, sevdiğine "Seni çılgınca seviyorum." diyemeyen ve bunun yerine, "Barbara Cartland'ın ifade ettiği gibi seni çılgınca seviyorum." diyen bir âşık örneğinden bahseder. Bu yönüyle düşünüldüğünde sanatsal veya edebi bir etkinliği, "ifade edilecek hiçbir şey olmayışına, hiçbir ifade yolu bulunmayışına, ifade gücü ve isteği olmayışına karşın, ifade etme zorunluluğunun ifade edilişi" olarak açıklayan Samuel Beckett, gerçekleri anlatmada başarısızlığa mahkûm, ancak kaçınılmaz bir dil etkinliğine vurgu yapar. İçinde yaşam sürülen dünya, dil ile ortaya konulur. Dolayısıyla da dil, anlamla şekillenmiş bir yapıdır ve düşünmek dilin göstergelerini kullanmak, demektir. Bu açıklamalar neticesinde postmodernizme bakıldığında, postmodernizmin, sınırları belirlenen dil ile gerçekliğin üzerini kapattığı ifade edilebilir. İçinde yaşanan dünya ile ben, dil mefhumu kullanılarak ortaya çıkar. Aynı zamanda da hem dünya hem de ben, dilin kapsamı içinde sıkışır. Yani dil yeterli olduğu sürece gerçeklikler ifade edilir. Durum böyle cereyan edince de dil, belli bir kalıba girdiğinden, okumalar da söz konusu bu kalıp dâhinde yapılır. Zihinde var olanların dile getirilememesi var olan "ötekilerin" yok sayılması demektir ki, bu durum kendine bir yanılsama dünyası yaratır. Sonuçta da postmodern dönem anlatılarında dil, gerçekliğin değiştirilmesine yarayan bir araç haline dönüşür. Dil, gerçekliğin başka başka gösterenlerle gösterilebilmesine yol açtığından bir oyuna girer ve bir gösterge, "burada ve şimdi"liğe belli bir kavramla işaret ederken, esasen başka bir yerde ve zamanda başka bir kavramı işaret edebilir. Dilin bu özelliğini bilen ya da fark eden okur, artık başka gösterge sistemlerine ihtiyaç duyar. Yazara, otoriteye ve metinsel sonluluğa karşı çıkılan okur, geleneksel edebi pratiğin sistemli bir yapıbozumuyla, devamlı söz-dünya metinlerarasılığıyla karşılaşır. Sonuçta aynı olayın farklı versiyonlarının keyfi yeniden-anlatımı, hakikat iddialarının bulanıklığı, bütünleştirici ve birlikli argümanların geçersizliği, kültürel ve toplumsal biçimde belirlenmiş göstergeler sistemi olarak dile yaklaşım ve dili öz-göndergesel olarak konumlandırma, postmodern

anlatıların dile dil ile meydan okuma yönündeki ortak stratejilerini oluşturur (www.ayracdergisi.com).

Deleuze ve Guattari'nin dil üzerine düşünceleri postmodernizm açısından önem arz etmektedir. Şöyleki Deleuze ve Guattari, dil üzerine düşüncelerini major ve minör edebiyat üzerinden yola çıkararak aşağıdaki gibi ortaya koyarlar:

Dil temelde yersiz yurtsuzdur, kolektiftir, kabileye aittir ve tek bir bedenden veya konuşucudan kopuktur. Yurtsuzlaştırma göstergesi tek bir kökenden özgürleştirerek konuşmamızı mümkün kılar; böylece, iletişimde bulunabilir ve kolektif bir toplulukta konuşucu olabiliriz. Dilin kökeninde bir öznenin var olduğunu varsaydığımızda ise yeniden yerli-yurtlulaşma gerçekleşir. Kafka'nın karakterleri konuştuğunda kimin konuştuğunu anlayamazsınız. Bunu söyleyen yazar mıdır, yoksa zaten metnin içinde pek 'kişi'leşemeyen karakter midir, kestirmek mümkün değildir. Maskenin arkasındaki konuşucuyu üreten maskedir ama kişi de ancak maskeler veya kişilikler olduğu için konuşabilir. Deleuze için üslup, sesi veya içeriği süsleyen bir şey değildir. Ses, anlam veya bir metnin söylediği şey üslubuyla bir bütündür. Burada yapılan Deleuze'un kavramı yersiz-yurtsuzlaşmadır. En önemli özellik olarak bir edebiyatı minör yapan, çok sayıda konuşturucuyu bir araya getirmesi değil; bunu yapan bizatihi bir araya getirmenin üslubudur (www.edebiyathaber.net).

Yukarıda da görüleceği üzere dilin yersiz-yurtsuz olması postmodern yazarların dil anlayışlarının özüdür. Yani "Majör edebiyat bir dili, dolayısıyla bir kimliği ifade etmeyi amaçlar. Kendinden önce var olan geleneği korumak, devamlı geliştirmek için onu tekrar eder. Bu edebiyat metinlerinde bir kurgu vardır. Kurgu gereği vuku bulan hadiseler metindeki kahramanın çevresinde döner. Metinde mekanlar ve harici dünya, söz konusu karakterlerin yaşadığı olayları ifade etmede yardımcı öğeler olarak kendilerine yer bulurlar. Minör edebiyat ise yaşanmışı ifade etmek için değil, zamansız bir gücü, dilin kimliği ve tutarlılığı yıkma gücünü ifade etmek için tekrarlar. Bir diğer ifadeyle geçmişte olanla şimdi olanı *an* itibariyle yineler. Minör edebiyatta yinelenen sesler, zaten bu edebiyatın sesleri olmadığı için bunlarda bir aidiyet hissi de bulunmaz. Netice itibariyle minör edebiyat azınlıkları kapsadığı için bir azınlık edebiyatı değil, bir dilde yersiz-yurtsuzlaşma yaptığı için minör edebiyattır" (www.edebiyathaber.net). Bu yönüyle düşünüldüğünde asıl itibariyle postmodernizm, majör ve minör edebiyatın ayırım noktasında, ancak minör edebiyat tarafındadır.

Majör ve minör edebiyat için çok önemli olan dilden kasıt, yazarın eseri nasıl bir üslupla meydana getirdiğidir. Zira dil, majör edebiyat yani büyük edebiyatta yazar, küçük bir konuyu olay, mekân, zaman, kişiler bağlamında büyütüp oldukça hacimli bir edebi ürün ortaya koyarken; minör yani küçük edebiyatta ise majör yazarın tam tersine mekân, zaman ve kişilerin sayısal bağlamda çok olduğu büyük bir olayı, dilin yine metafor özelliğinden yararlanarak ortaya koyar. Ortaya çıkan edebi ürün, bütün özelliklerinin kısıtlanmış olması hasebiyle boyut olarak küçük olmasına rağmen,

anlamsal bağlamda oldukça geniştir. Örneğin “... büyük edebiyatlarda bireysel sorun (ailevi, evliliğe ilişkin vb.) daha az bireysel olmayan başka sorunlarla birleşme eğilimindedir, toplumsal ortam, çevre ve arka-plan olarak kullanılır (ken)”; minör yani küçük edebiyatta,

Bireysel sorun, içinde bambaşka bir öykü hareket ettiği oranda zorunlu, vazgeçilmez ve mikroskop altında büyütülmüş hale gelir. Aile üçgeni, bu anlamda, bu üçgenin değerlerini belirleyen ticari, ekonomik, bürokratik, hukuksal başka üçgenlerle de bağlantılıdır. Diğer bir ifadeyle büyük edebiyatlarda olup biten ve bir binanın varlığı için zorunlu sayılamayacak olan bodrum katını oluşturan şey, küçük edebiyatlarda ancak bir aydınlık içinde gerçekleşir. Büyük edebiyatlarda ancak bir anlık konuşmaya neden olan şey, küçük edebiyatlarda herkesin ölüm kalımıyla ilgili bir karar niteliği taşır (Deleuze ve Guattari, 2008, 26).

Teknik bağlamda küçük ama anlamsal bağlamda geniş yani yoğun kelimelerden oluşması nedeniyle küçürek öykü de minör edebiyatın bir ürünü olarak değerlendirilir.

Görüldüğü gibi üzere postmodernizm, tanımı ve özellikleri bile hâlihazırda tam manasıyla yapılamamış bir kavramdır. Dolayısıyla postmodernizm, ister modernden, moderniteden, modernizmden gelsin veya bunların bir devamı olsun isterse de modernizmi eleştiren ve ondan beslenip ortaya çıkan kendi başına felsefi bir düşünce sistemi olsun, önemli olan şu an itibarıyla onun insanlığı her yönüyle etkisi altına alıp almadığı, aldıkça bunun seviyesinin ne kadar olduğudur.



# 1. BÖLÜM

## KÜÇÜREK ÖYKÜ

### 1.1. Kavramsal Çerçeve

20. yüzyılın sonlarına doğru edebiyat çevrelerinde görülmeye başlayan küçürek öykü, aslında Filozof Beydaba, Ezop, Şeyh Sadi ve Mevlana'dan beri hep var olmuş bir anlatı türüdür; ancak 20. yüzyılın sonuna doğru insanların yaşam tarzlarının fast foodlaşmasıyla birlikte küçürek öykü çağın ruhuna uygun bir biçimde (yayın sektörü, internet, *e-zine* denilen elektronik dergiler, *blog* adı verilen elektronik günlükler, yarışmalar ve ödüller sayesinde neredeyse kurumsallaşmış ve bağımsız, özgül ) ve yeni bir içerikle daha çok öne çıkmaya başlamıştır (Korkmaz, Devenci ve Şahin, 2010, 7; Öz, 2008, 189).

“*Küçürek öykü*” kavramını bu şekliyle edebiyat âleminde ilk önce Ahmet Buran kullanmıştır. Ahmet Buran *Bilim Alanlarında Terimlerin Önemi ve “Küçürek Öykü” Terimi* başlıklı makalesinde, *küçürek* kelimesinin kökünün *küçük* kelimesi olduğunu, bu kelimenin eski Türkçede *kiçig/ kiçik/ kiçi* şeklinde kullanıldığını, daha sonra Farsçaya geçerek *kûçek* şeklini aldığını, nihayetinde yeniden Türkçeye *küçük* olarak geçtiğini, sonuna *+rek* ekinin eklenmesiyle, *benzerleriyle mukayese ederek daha iyi, daha kötü, daha büyük ya da daha küçük* anlamına kavuştuğunu teferruatlı olarak anlatır. Ortaya çıkan kelimenin Türkçe sözlükteki anlamının *boyutları benzerlerinden ufak olan* olduğuna değinen A. Buran, küçürek öykünün ilk ve en belirgin özelliğinin de benzerlerinden daha kısa oluşu olduğunu dile getirir (Buran, 2012, 24); ancak, “küçürek öykü” kavramını kelime olarak aynı yazmasa bile, yakın anlamda kullanan ilk kişi Isaac Asımov'dur. Isaac Asımov, “*100 Great Science Fiction Short-Short Stories*” adlı eserinde 100 adet öyküye yer vermiş ve bu öykülere kısalıklarından dolayı “*Short-Short Stories*” (Asımov, 1992, s.y.) adını vererek bu şekilde kullanmayı tercih etmiştir.

Küçürek öykü yazarlarının ve onların kaleme aldığı ürünlerin çoğalmasıyla birlikte, öykünün bu türüne verilen/ verilmeye çalışılan isimler de çoğalmıştır, C. Baxter “Anlık kurmaca”; W. Peden “çelimsiz kurmaca”, “mini kurmaca”; F. Edgü “minimal öykü”, “çok kısa öykü”, “öykücük”; U. Kökden “kısa kurmaca”, “kısa öykü”, “minik öykü”, “mini öykü”, “küçük öykü”, “küçük ölçekli kurmaca”; F. Andaç “mesel”; O. Duru “kısa kısa öykü”; G. Emre “kıpkısa öykü”, “sımsıkı öykü”; A. Erden “küçük ölçekli kurmaca”; P. Casto “yıldırım kurmaca”; R. Shapard ve J. Thomas “hızlı kurgu”

(fast fiction), “cılız kurgu (skinny fiction)”, “mini kurgu”, “çabuk kurgu (quick fiction)”, “mikro kurgu”, “bir sigara içimi öyküler (smoke-longstories)”, “avuç içi öyküler” gibi (Korkmaz ve Deveci, 2011, 12).

Daha çok Amerikan edebiyatı menşeli olduğu görüşünde fikir birliği sağlansa da özellikle Avrupa’da yaygınlaşan küçürek öykünün yukarıda açıklanan adlandırma safhasına benzer bir durum tanımı için de geçerlidir. Öykünün yeni bir türü/ çeşidi olarak değerlendirilen küçürek öykü için aşağıda belirtilen tanımlar yapılmıştır:

Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez’in birlikte kaleme aldığı ve Adam Öykü dergisinde yayımlanan “*Öykülemenin Öyküsü*” başlıklı yazıda küçürek öykü için *kısa kısa öykü* terimi kullanılarak “... *kısa öykü için belirlenen 6.000 ile 8.000 sözcük sınırını nirengi noktası olarak, ilk adımda ‘kısa kısa öykü’nün çok daha az sayıda sözcükle yazılmış öykü olduğu...*” (Salman ve Hakyemez, 1997, 12); Ferit Edgü “*Çok Kısa Öyküler... Öykücükler*” adlı yazısında küçürek öyküye “Çok kısa öykü, Minimalist öykü” terimini kullandıktan sonra, “... *minimal öykü için; az ve sıradan sözcüklerden oluşan, başı ve sonu olmayan, başının ve sonunun okura, okurun düş gücünü bıraktığı, bu yönüyle kışkırtıcı olan, okuru düşlemeye çağıran ve bir adım ötesinde yazmaya yönlendiren...*” (Edgü, 1997, 38); Paul Theroux, “*belirli bir uzunluğa sahip-yaklaşık dört sayfa diyebiliriz- düz yazı kurmaca*” (Theroux, 1997, 111) ve Alvin Greenberg, “*Ölümsüzlük*” (Greenberg, 1997, 113); William Peden, “*tek bir mekâna, çok kısa bir zaman aralığına ve konuşan birkaç tane karaktere (en fazla üç ya da dört) yer veren tek bölümlük bir anlatı; beyinde çakan bir ışık: bir fotoğraf makinesinin düğmesine basılması, bir pencerenin açılıp kapanması, bir anlık kavrayış.*” (Peden, 1997, 116); Irving Hove, “*Dolaysızlığın göz kırpmasına tercüme edilen an.*” (Allen, 2007, 104); Russel Banks, “*Bilhassa tatminkâr bir biçimde okuyucuyu endişe içinde bırakırlar.*” (Allen, 2007, 105); Roberta Allen, “*Kısa kısa öyküler, çabucak öze ulaşan ve pek az kelimeyle, bir durumun veya anın ruhunu ortaya çıkaran öykülerdir.*” (Allen, 2007, 105) şeklinde tanımlar yapılmıştır.

Fahri Öz, küçürek Öykünün ortaya çıkışıyla alakalı şunları ifade eder:

Roberta Allen’a göre çok kısa öykünün yaygınlaşmasında Vanity Fair ve New Yorker gibi dergilerin büyük payı vardır. Bu türün beslenme kaynakları arasında kısıtlı bir sürede yer yer kısa öyküler anlatan video müzik klipleri, Twilight Zone ve X Files gibi bilimkurgu dizileri ve kısa film türü sıralanabilir. Kısa televizyon yapımlarında ve kısa filmlerde izleyicinin kısa sürede olay örgüsünü kavramasını sağlamak çok önemlidir. Çok kısa öykü yazarları da benzer bir yöntemle az sözle çok şey anlatmak amacını güderler. Çok kısa öykünün yaygınlaştığı 1980’li yıllar aynı zamanda uluslararası yayın yapan müzik kanalı MTV’nin doğduğu dönemdir. Bu dönem, kitle iletişim araçlarının, internetin de devreye girmesiyle insanların

dikkat süresinin ve uzun soluklu yapıtları okuma konusundaki heveslerinin azaldığı bir dönem olarak görülebilir (Öz, 2008, 189).

Görüldüğü gibi, öykünün bu alt türü için farklı milletlerden ister yazar isterse de edebiyat eleştirmeni olsun birçok kişi kendi dillerinin el verdiği şekilde bir yandan isim/ terim bulmaya/ kullanmaya, bir yandan da tanımını yapmaya çalışmışlardır. Adlandırmalara bakıldığında bunların anlam bakımından büyük bir oranının birbirine yakın adlandırmalar olduğunu anlaşılır. Durum böyle olunca, metin boyunca *küçürek öykü* adlandırması kullanılacaktır.

## 1.2. Küçürek Öykünün Doğası

Küçürek öykünün doğasına dair yapılacak çalışmaların çıkış noktası “Bu öykü neden bu kadar kısa/ küçük? Yazar, bu küçük öyküsünde kullanmış olduğu az sayıdaki kelimeyle okuyucuya ne anlatmak istiyor? Acaba yazar, kullandığı kelimelere yoğun bir anlam yükleyerek bize bir şeyler mi demek istiyor? Bu tür öyküleri okuyan insanlar psikolojik ve sosyolojik olarak nasıl bir yapıya sahipler?” gibi sorulardır. Görüldüğü gibi soruların ardı arkası kesilmiyor. Bu sorulardan yola çıkarak küçürek öykünün nasıl bir doğası olduğunu açıklamaya çalışalım:

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başından itibaren insanlığı kasıp kavuran ve insanlara iyi bir gelecek vaat eden modernizmin bu vaadini layıkıyla yerine getirememesinden bunalan, “*Ne kadar çok çalışırsan o kadar para kazanır ve mutlu olursun.*” diye inandırılıp *çalış, para kazan, mutlu ol, kendi cennetini kendin kur* sarmalıyla şartlandırılan insanoğlunun, sadece maddiyata önem vermesi, kendini sadece et ve kemikten müteşekkil bir makine gibi algılaması sonucunda, bir tepki olarak ortaya çıkan postmodernizm akımı neticesinde oluşmuş bir yazın türüdür küçürek öykü. Ama her küçürek öykünün postmodern özellikler taşımayacağını da yeri gelmişken ifade etmek gerekir.

Postmodernizmle birlikte bir zamansızlıkla, yersiz-yurtsuzlukla ve dağınıklıkla karşı karşıya kalan insanoğlu, kısa zamanda okuyup algılayabileceği, bir anlamda ondan haz alabileceği edebi türleri yeğler olmuştur. Ankara metrosuna binen ve okumayı yaşamının olmazsa olmazlarından biri olarak gören bir kişi, Beşevler’den Kızılay’a iki dakikada gider. Bu kişi, iki dakikalık bu zaman zarfında günün hem bedeni hem de ruhi yorgunluğunu atmak, özellikle ruhunu doyurmak için kitap okur/ okumak ister; ancak, onun okuyacağı kitap, bir roman, uzun bir öykü, masal vs. olamaz. Çünkü hayat şartlarından dolayı, ona ait olan zaman mefhumu, başkaları tarafından kısıtlanmış ve

onun için “an” çok önemli hale gelmiştir. İşte okur, elinden alınan zamanın her “an”ını değerlendirme çabası içine girmiştir.

Yukarıda ifade edilen roman, uzun öykü, masal gibi edebi türler –aralarında fark olmakla birlikte- küçürek öyküden hacimlidirler. Okur, bu tür eserleri okumaya başladığında iki dakika sonra okumayı bırakmalıdır. Çünkü bindiği metro, varacağı yere gelmiş, onun bu metrodan inerek evine, işine vb. gitmesi gerekmektedir. Bu tür yaşam tarzına sahip insanların epey fazla olduğunu gören veya bizatihi kendileri yaşayan öykü yazarları tarafından kaleme alınan küçürek öyküler, okyanusun ortasında seyahat ettiği geminin batması sonucu ıssız bir adada mahsur kalan bir kişinin hayattan ümidini kesmişken yakından geçen başka bir gemiyi gördüğünde büyük bir heyecanla “*Şimdi kurtuldum.*” demesi gibi tam da bu *anda* okuyucunun imdadına yetişir. Zira Çin’de bu tür öykülere, otobüste seyir halindeyken ve sigara molalarında okunduğu için “*bir sigara içimi öyküler*” (Korkmaz ve Deveci, 2011, 12) denilmiştir.

Eleştirmen Irving Hove, Short Shorts, An Antholjy of the Shortest Stories isimli kitabında kısa kısa öyküler kısa öyküler gibidir, sadece ondan biraz daha fazlasıdır, der. Yani kısa kısa öykünün, kısa öykünün uçlaşmış bir örneği olduğunu, böylece arı bir tür haline geldiğini kastetmektedir. fakat bin kelimenin (bu tür kitaplardaki sınır) altındaki tüm kurmacalar bu kritere uymaz. kısa kısa öykülerin diğer öykülere nazaran daha az kelime ihtiva etmesi, onları zorunlu olarak uç örnekler yapmaz. Bu kısa formda daha uzun öyküler arasındaki farklılıklar o kadar da bariz değildir (Allen, 2007, 104).

Roberta Allen’in Irving Hove’den yaptığı alıntı ve bu alıntıya yaptığı kendi yorumunda da ifade ettiği gibi, küçürek öyküde ilk göze çarpan özellik, onun ortaya çıktığı zamana kadar kaleme alınmış öykülerden kelime sayısı (Korkmaz ve Deveci, 2011, 14; İçli, 2014, 76) bazında oldukça kısa olmasıdır. Kelime sayısının az olması, demek -doğal olarak- hacminin küçük olması ve kullanılan kelimelerin yoğun manalara gelecek şekilde kullanılması demektir. Bu yönüyle küçürek öykü ile şiir arasında bir benzerlik, akrabalık olduğu düşünülebilir; ancak, aralarında birbiriyle yaklaşamayacak kadar önemli farklar vardır. Yerinde bir ifadeyle, hiçbir küçürek öykünün şiir formuna dönüşmeyeceği söylenebilir.

### 1.2.1. Küçürek Öyküde Olay ve Olay Örgüsü

Bir öyküde yer alan kişilerin fiilen yaşadıklarına *olay* denir. Öykü türünde normalde tek bir olay ele alınır; ancak, bazen bu tek bir olayın küçük parçacıklara ayrıldığı da görülür. Kurgulanan olayların gelişim safhasında kronolojik bir sıra vardır. Edebiyat tarihine ve elde mevcut eserlere bakıldığında, öykünün kendi arasında “olay

öyküsü” ve “durum öyküsü” diye ikiye ayrıldığını, olay öykülerinde, olay ön plandayken, durum öykülerinde ise olayın ya ikinci planda ya da yok denecek kadar az olduğu görülür.

Küçürek öyküde ise, yukarıda kısaca ifade edilen “*olay*” unsuru farklılık arz eder. Öykü, giriş, gelişme ve sonuç şeklinde kompoze edilirken küçürek öykülerde giriş ve gelişme bölümü ya hiç yoktur ya da anlaşılamayacak kadar azdır. Olay çok basittir: Bu tür öykülerde yazar, sadece A noktasından hedefi olan B noktasına gitmeyi ister (Allen, 2007, 108). Küçürek öykülerde ayrıntılar değil, asıl sonuç hedeflenir. Anlam, son paragraf, son cümle, son satırda yer alan kelimeye yüklenir ki okur bir şok geçirerek kelimeleri anlamsal yönden tetkike çalışsın; ancak, hemen ifade etmek gerekir ki bazen okurda şok etkisi yapılan yer küçürek öykünün ilk kelimesi, ilk cümlesi veya ilk satırı da olabilir. Bu şekliyle küçürek öyküler, durum öyküsü özelliği taşımış olur. Zira küçürek öyküler, anlık bir oluşun, fark edişin ve isyan edişin çığıdır (Korkmaz ve Deveci, 2011, 28).

Küçürek öyküde şiirde olduğu gibi bolca imgelere başvurulur; ancak,, imge, şiirin olmazsa olmazlarından iken, küçürek öykü için ikinci, üçüncü sırada öneme haiz unsurdur. Şiirdeki kelimelerin gerçek manalarına bakıldığında şiirde kullanımlarından farklı olduğunu görürüz. Zira şair, dimağındaki duygu, düşünce ve hayalleri kelimelerle oynayarak ortaya koyar. Bu yönüyle şiir, kelimelerden müteşekkil bir türdür, diyebiliriz. Şiir, kelimelerle; küçürek öykü ise cümlelerle yazılır. Şiirde kelime bulunduğu yerden çıkarıp atıldığında, yeri değiştirildiğinde veya yerine başka bir kelime getirildiğinde şiirin ruhunun yok olduğunu görülür. Benzer durum küçürek öyküden cümlenin çıkarılmasında meydana gelir. Bunun içindir ki az sözle çok şey anlatma çabasında olan küçürek öyküde kelime israfı/ tekrarı yapılmaz. 30 veya 60 saniyelik bir televizyon reklamı gibi okuyucunun zihnine yerleşerek, onun daha sonra uzun uzadıya düşünmesine vesile olur.

### **1.2.2. Küçürek Öyküde Kişiler**

Edebi türlerin hepsinde de kahraman/ lar olmazsa olmazlardandır. Dolayısıyla edebi tür olan öykü ve onun alt çeşidi olan küçürek öyküde de kahraman/ lar mevcuttur. Kahraman/ ların edebi metinlerin olmazsa olmaz unsurlardan biri olmasının sebebi, metinde yazar tarafından kurgulanan olayın ilerlemesi, gelişmesi ve genişlemesi içindir. Çünkü okur, metinde hangi zamanı, mekânı, olayı vs. düşünüp, konuşan ve

düşündüğünü harekete/ davranışa çeviren kahraman/ lar aracılığıyla öğrenir. Kahraman/ lar öykülerde sadece insan olarak değil, hayvan veya insan gibi düşünen, konuşan, düşündüğünü davranışa dönüştürebilen diğer canlı cansız varlıklar olabilmektedirler.

Ancak konu küçürek öykü olduğunda kahraman/ lar öncesiyle, dış görünüşleriyle, çoğu zaman da isimleriyle bilinemezler. Çünkü küçürek öykünün doğası buna izin vermez. Küçürek öykü bir *an*'ın öyküsüdür. Yazar tarafından işlenen *an*'da ortaya çıkar, görevlerini ifa eder ve yok olup giderler. İçinde buldukları yaş, öykünün anlatıldığı andaki yaştır. Geçmiş ve gelecek yaşlarını bilinmez. Sadece sezilebilir.

### 1.2.3. Küçürek Öyküde Mekân

Uzamsal olarak roman bir malikâne gibidir; çok kısa öyküyse yirmi üçüncü kattaki tek kişilik geniş oda. Bugünlerde daha fazla insan, malikânelerde yaşamaktansa küçük dairelerde yaşıyor (Baxter, 1997, 88).

İnsanoğlu, doğduğundan itibaren ölünceye kadar bir zaman dilimi içinde *dünya* adı verilen bu uzamda yaşar. Bu zaman dilimi içinde insanoğlu yaşamını değişik ortamlarda, yani mekânlarda geçirir. Bu mekân bazen ev, evin odası, tuvaleti, banyosu, bahçesi, çatısı, kileri olabileceği gibi bazen bir deniz, göl, ırmak veya dere bazen de bir hastanenin ameliyathanesindeki ameliyat masası veya yoğun bakım ünitesi de olabilir.

Küçürek öykü yazarı, “... *daha çok mekân/ ların içtenlik değeri taşıyan algısal yönünü ön plana çıkararak öyküsünü kurgular. Genellikle bunaltı, yurtsuzluk, zamansızlık ve yalnızlık gibi izlekleri esas olan Küçürek öykülerde mekân büyük bir ağırlıkla labirentleşen kapalı ve dar mekânlardır*” (Korkmaz ve Deveci, 2011, 46). İnsanoğlu doğası gereği davranışlarını ya duyu organlarıyla algıladığı bu somut uzama ya da kendi iç dünyasına göre düzenler. Şiddetli bir şekilde yağın yağmurdan kurtulmak için kendini kapalı bir mekâna atmak isteyen insanoğlu, kendisiyle muhasebe yapmak için de iç dünyasına yönelir. Dış dünyada mekân yaratmak epey masraflı ve zahmetli iken, iç dünya oldukça masrafsız ve zahmetsizdir; oluşturulması oldukça kolaydır. Dış dünya mekânlarıyla değişik sebeplerle uzaklaşmak zorunda kalan ya da uzaklaştırılan birey kendini iç dünyasında oluşturduğu mekânlarda bulur. Burada problemle karşılaşmaz. Çünkü buranın mimarı da müteahhidi de ustası da burada yaşayacak olanı da bizatihi kendisidir. Pekâlâ, “Yazar neden iç dünyasında mekânlar yaratır?” sorusu akla gelebilir. Cevabı da oldukça basittir: Aklî melekeleri dolayısıyla. Diğer canlılardan akli melekelerinin olmasıyla ayrılık gösteren insanoğlu, düşünür, duygulanır ve hayal

kurar. Bunları bazen sözle bazen davranış olarak bazen de her ikisini kullanarak dış vurur. Ama öyle bir zaman gelir ki duygu, düşünce ve hayallerini içine atıp orada kendine dünya yaratması gerekir. Bunun sebebi de dış dünyada yaşadığı olumsuzluklardır. Sonuçta da birey, dış dünyada yaratamadığı mekânı iç dünyasında masrafsız bir şekilde yaratır ve yaşamını orada sürdürür. Bu durum yani mekânın nasıllığı, küçürek öykülerde anlık patlamalarla kendini gösterir. Her yerin zifiri karanlık olduğu bir anda çakan şimşek nasıl ortalığı o anda bireyin var olduğu mekânı aydınlatıyorsa, bu tür yazarların da anlatımlarında böyle şimşek çakmasıyla anlık meydana çıkan mekânlar vardır. Zaman olarak kısacık, ama çok etkili. İşte biz okurlar, küçürek öykülerde yazarı ya da kahramanı bir anda olup kaybolan bu dar mekânlarda görürüz. İnsanoğlu doğuma kadar olan biyolojik süreç ile öldükten sonra defnedildiği mezarda dar bir mekânda bulunur. Anne karnında vav ( و ) şeklinde dururken de dış dünyada olup bitenlerden etkilenir; ancak, orada iken güvendedir. Sınav zamanı geldiğinde dış dünyaya ağlayarak adım atan bebek, yaşı ilerleyip başından geçen olumsuzluklardan kurtulmak için bulunduğu mekânlardan uzaklaşarak ses yalıtımının çok kaliteli olduğu iç dünyasına yönelir. Küçürek öykülerdeki mekânlar işte böyle bir psikolojinin ürünüdür. Dolayısıyla nasıl ki gerçek hayatta mekânsız bir yaşam olamazsa küçürek öykülerde de mekânsız bir kurgulama olamaz.

#### 1.2.4. Küçürek Öyküde Zaman

Zaman açısından bu öyküler zamanı hızlandırmakla kalmıyor, aynı zamanda yavaşlatıyorlar da. Bu öykülerde genelde şiirle bağdaştırılan, zamanın durması olarak düşünülebilecek, askıda kalma anları vardır. Olgular dünyasında ayrıntılar neyse, bir anın zamanın akışındaki yeri odur (Baxter, 1997, 85).

Küçürek öyküler, işlenen/ yaşanan/ anlatılan zaman yönünden incelediğinde zaman mefhumunun en küçük birimi olan an ile karşılaşılır. Zira küçürek öykü için isim bulmaya çalışanların önerdikleri isimlerde “an” kelimesi ya aynen böyle geçer ya da an’ı ima eden kelimeler kullanılır. Bir diğer ifadeyle küçürek öykünün özünde an vardır. Bu tür öykülerde zamansal göndergelerin azlığından ya da sadece sezdirme yoluyla aktarılmasından bahsetmek;

*“1. Durum öyküsü olma özelliği,*

*2. Sözcük ekonomisinde bulunmak amacı,*

3. *Öykü kişilerinin bireysel (göreceli) zaman algılarını netleştirmek içindir”* (Korkmaz ve Deveci, 2011, 34).

Bir adet sigarayı yakmayla başlayan *an* mefhumu, bu sigaranın bitmesiyle *sona* erer. Dolayısıyla, bu kadar az/ kısıtlı bir zaman zarfında okunabilecek hacimde olan bu metinler, bir *an*'ı anlatmalı/ sezdirmelidir. *An*, geniş bir zamanı değil, dar bir zamanı ifade eder. Dar bir zamanı olan bir okuyucunun okuyacağı metin de az kelimelerden oluşmalıdır; ancak, bu metinlerde kullanılan *an*'ın okuyucular için farklı bir önemi vardır. Küçürek öyküler oldukça kısadır. Bu kısalık, okuyucunun elinde bulunan metni hızlı bir şekilde okuyup bitirmesine vesile olur. Unutulmamalıdır ki bu metinler sıkıştırılmış metinlerdir. Bir şey sıkıştırılmışsa, önceki hali şimdiki halinden daha hacimlidir, demektir. Dolayısıyla, bu metinler kısa süreçte okunur, ama okuyucu bu metni yorumlarken metni oluşturan kelimelerin anlam yoğunluğundan aslında bu metnin uzun bir zamanı anlattığını anlar. Yani metnin okunduğu için bittiğini, ama öykü zamanı olarak halen devam ettiğini anlar. Anlar, çünkü okur, metindeki *an*'ı kendi zihninde yorumlamaya başlamasıyla birlikte *zaman*'a çevirir.

### 1.2.5. Küçürek Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

Edebi metinlerde genellikle üç tane anlatıcı ve bakış açısı kullanılır. Bunlar kahraman, ilahi ve tanık anlatıcı ile bakış açısı olarak tasnif edilir. Küçürek öyküde, bu anlatıcı ve bakış açıları ayrı ayrı kullanılabilirdiği gibi, aynı öyküde hepsi de kullanılabilir; ancak, küçürek öyküde bu kullanımın örnekleri -adından da anlaşılacağı gibi- oldukça azdır. Bu durum yazarın işlediği konunun özü ile alakalıdır. Yazar okuru nereye çekmek istiyorsa, yani nasıl anlamasını istiyorsa ona göre bir bakış açısı ve anlatıcı seçer. Zira genelde öyküyü, özelde ise küçürek öyküyü *bakış açısının yarattığı söylenebilir* (Allen, 2007, 106). R. Korkmaz'a göre ise küçürek öykülerde genellikle kahraman bakış açısı ve anlatıcı ile tanık bakış açısı ve anlatıcı kullanılır (Korkmaz, Deveci ve Şahin, 2010, 21). *“Bir yazar neden bu anlatıcı ve bakış açılarını kullanmayı yeğler?”* sorusuyla muhatap olduğumuzda yazarın ve yazarın yaşadığı dönemin zihniyeti, cevabını alırız. Zira yazar metinde kendisinin yansıması olan kahraman; yani *ben*, içine kapanık, baskı altında daralmış, yurtsuz ve yalnız birisidir. Okur, *ben*'e çok masumane, acımtırak bir gözle bakmalıdır. Bir anlamda okur, *ben*'de kendini görmelidir. Zira okur, bizatihi fiilen *ben*'in kurmaca dünyada yaşadıklarını gerçek hayatında yaşamaktadır.



Aynı durum tanık bakış açısı ve anlatıcısında da geçerlidir. Buradaki amaç ise *ben*'in yaşadıklarına öykünün bir başka kişi unsurunun gözüyle bakabilmektir.

### 1.2.6. Küçürek Öyküde Dil ve Üslup

Türk Dil Kurumu sözlüğünde *dil* sözcüğü “*İnsanların düşündüklerini ve duyduklarını bildirmek için kelimelerle veya işaretlerle yaptıkları anlaşma, lisan, zeban; bir çağa, bir gruba, bir yazara özgü söz dağarcığı ve söz dizimi*”; üslup sözcüğü ise “*Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği veya bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi.*” (TDK, 2011, 664) şeklinde tanımlanmıştır. Bu iki sözcüğün anlamını konumuz gereği sınırlandırırsak *yazarın öyküyü hangi sözcükler ve cümlelerle ne şekilde anlattığı* (Allen, 2007, 109) yargısıyla karşılarız. Yazarın öyküsünde zihninden geçen her şeyi yazıya dökerken kullandığı sözcükler, cümleler vs. öykünün yaratıcısının dil ve üslubuyla gün ışığına çıkar. Çünkü *üslup, yazarın kafasındaki sesidir* (Allen, 2007, 109).

Yazar, zihnindeki sözcük dağarcığını öyle bir kullanır ki okur, kendini bazen kumsalda dalgalarla boğuşur bazen kendini Eyfel Kulesi'nin tepe noktasında gözleri aşağıya bakar şekilde korkudan tir tir titrer vaziyette bulur. İyi veya kötü bir rüya görmüş ve sonra uykusundan uyanıp gördüklerinin sadece bir rüyadan ibaret olduğunu anlayan insan gibi. Bunu sağlayan, yazarın sözcükleri yan ve mecaz anlamlara gelecek şekilde öyküsünde kullanmasıdır. Okur bazen şu sözcüğün, bu sözcüğün yanında ne işi var? Bu cümle her hangi bir anlam ifade etmiyor, diyebilir ki demesi de doğaldır. Çünkü o sözcükler yaratıcısının marifetiyle alışılmamış bağdaştırmayla yan yana getirilerek onlara bir ağırlık, bir yoğunluk kazandırılmıştır. Buradaki amaç, okurun öyküye kendini dâhil etmesi ve öyküyü yorumlamasıdır. Çünkü yazar öyküsünde her şeyi anlatmaz, anlatamaz. Bu durum küçürek öykünün doğasına aykırıdır. Küçürek öyküde dile getirilenler ne kadar üstü kapalı ise o kadar anlamlıdır.

Küçürek öykülerde konuşma yani diyalog tekniğine sıkça başvurulduğu görülür. Bu konuşma/ diyalog tekniği genellikle dış ve iç diyalog; monolog ve iç monolog ile bilinç akımı anlatımı olabilir (Korkmaz ve Deveci, 2011, 56). Bu tekniklerin kullanılması oldukça önemlidir. Duygu, düşünce ve hayalleriyle yaşamını sürdüren insanoğlu çevresindeki diğer insan/ larla iletişim kurma ihtiyacı hisseder. Bu hissediş genellikle eyleme dönüşür ve iletişim olumlu veya olumsuz gerçekleşir; ancak, iletişim kurma ihtiyacına binaen ortaya çıkan bu hissediş, bazen öykü kahramanını kendisiyle

baş başa bırakır. Kahramanın kendi kendisiyle yaptığı bu diyalog eylemi, aslında okurun zihninden geçen duygu, düşünce ve hayallerdir.

### 1.3. Küçürek Öykünün İşlevi

Küçürek öykülerin her hangi bir hikmeti aktarma, düşünülen bir düşünceyi açıklama gibi bir kaygısı ve amacı yoktur. Çünkü bu tür öyküler bu işlevi yerine getirebilecek ne uzunluktadır ne bunların bu kadar zamanı vardır. Zira küçürek öyküler, her şeyin son hızla yol aldığı günümüzde genel manasıyla dış etkilerden dolayı darmadağın olan bireyin olup bitenleri algılamasıyla birlikte ortaya çıkan anlık keskin bir çılgılığıdır. Birey bu çılgılığı atarken oldukça mutsuzdur. İnşaatta ayağına çivi batan bir ustanın *aniden* ve bilinçsizce haykırması gibi. Çivinin vücuda girdiği anda ortaya çıkan acıyı hissetme, haykırma ateşlenme, terleme... Bir anda olup bitiveren yapmacıksız bir yaşantı. Bu haykırış diğerlerini ses ve görüntü olarak etkilese de bu olumsuzluktan gerçekte fiilen etkilenen ayağına çivi batan ustadır; bireydir. Ta ki diğerlerinin de ayağına aynı şekilde çivi batınca anlayabilecekleri bir yaşantı. Küçürek öyküler de bu yönüyle bireyselliği dile getiren yani bireysel mutsuzlukları, umutsuzlukları, çıkmazları, zamansızlıkları bir tecrübe abidesi olarak insanların karşısında durarak yaşamı/ yaşadıklarını bilinçsizce sorgulamaya başlar (Korkmaz ve Deveci, 2011, 12). İşte okurlar, bilinçsizce sorgulanan bu yaşamı/ yaşanmışlığı nicel olarak çok az kelimeden müteşekkil ve bu yönüyle de yoğun bir anlam denizi gibi karşılarında duran küçürek öykülerden öğrenirler. Ama şu ince ayırım gözden kaçmamalıdır: Küçürek öyküler, okura yaşanmışlıkları sezerek öğretirler.

Yaşanılan çağda, etraftaki, televizyondaki, tiyatrodaki, gazetede ve dergilerde gösterilenlerin, insanların beş duyu organının herhangi biriyle bilinçli bir şekilde algıladığında, ne kadar duyarsız, vurdumduymaz, bana neci, insanın ya da canlının yanında değil, nesnenin yanında söz veya davranışlarını düzenledikleri görülür. Evde televizyonun kumandasını elinden düşüren bir çocuğa ebeveynin aldığı olumsuz tavır, çocuğun değil, nesnenin ne olmuşluğuna, sağlam olup olmamasına dönüktür. Birey bu tavır ile kendisi gibi duyan, düşünen ve hayal kuran bir canlı olan insanla değil, aslında ne olmuşluğuna, sağlam olup olmadığına baktığı nesneyle savaşım içine girmiştir. *Ona (nesneye) bir şey olursa ben ne yaparım?* sorusunu bilinçli bir şekilde kullanmasa bile bu soru, bireyin bilinçaltında her zaman hazır duran, onun etrafında olup biten olumsuzlukların bireyde ansızın ortaya çıkmış halidir. Küçürek öyküler, bu yönüyle

oldukça yoğun, sinsî, çok yönlü, anlîk, ürkütücü, kışkırtıcı, düş kırıklığına uğraticı; romanın iki yüz sayfada yaptığını bir sayfada yapan evrensel ve ontolojik içerikli bir göndergedir (Korkmaz, Deveci ve Şahin, 2010, 9) olarak edebî hayatta yerini almışlardır.

#### **1.4. Küçürek Öykünün Kısa Öyküyle Benzerlik ve Farklılıkları**

Kısa öykü ile küçürek öykü aynı anne babadan dünyaya gelme iki kardeş olarak düşünülebilir. Burada kısa öykü büyük kardeşdir. Yani küçürek öyküden önce doğmuştur. Durum böyle olunca kardeşler arasında nasıl benzerlik varsa farklılık olması da doğaldır. Aslına bakılırsa kısa öykünün geçmişi oldukça eskidir. Ta insanoğlunun yaratılış öyküsündeki Habil ve Kabil olayına kadar gider. Evet, bunlar birer kısa öykü örneğidir (Bates, 2013, 2); ancak, Habil ve Kabil olayı kısa öykü olarak düşünülmeli mi düşünülmemeli mi? Düşünülmemelidir. Çünkü bir öyküye kısa öykü diyebilmek için sanatsal bir değer taşımalıdır. Yoksa sadece ve sadece kısalığından dolayı bir öyküye bu terimi kullanmak yanlış olur. A. J. J. Ratcliff'e göre sanatsal değeri olan kısa öykünün geçmişi günümüze oldukça yakın bir zamandır (Bates, 2013, 2). Ama fıkra, hayvan destan ve meselleri, exemplum, fabl, uydurmaca, koşuk-masal, halk masalı, çerçeve öykü, gesta, grotesk, uzun öykü (nouvelle-novelette-novella), peri masalları gibi türleri kısa öykünün ataları olarak görmek gerekir (Salman ve Hakyemez, 1997, 7-9).

Kısa öykünün birçok tanımı yapılmıştır: Wells kısa öyküyü, yarım saat içinde okunabilen kısa bir kurmaca metin; Poe, tüm kompozisyon içinde, gerek doğrudan gerek dolaylı biçimde, daha önceden tasarlanmış tek bir sözcük bile bulunmayan metin; Çehov, başlangıcı ya da sonu olmayan öykü; John Hadfield, uzun olmayan öykü; R. E. Bates, elden kayan, inatçı, sonsuz bir akışkanlığı olan; Susan Lohafer, yazınsal dışavurumun eski, belki de en eski sanatsal biçiminden doğmuş, görece yeni bir sanat türü; Bernard Bergonzi, deneyimi süzgeçten geçirerek yenilgi ve yabancılaşma gibi birincil öğelere indirgeyen; Alberto Moravia, kuşkuya hiç yer bırakmayacak ölçüde, romandan daha arı, daha temel, daha lirik, daha yoğunlaştırılmış ve daha mutlak bir yazın sanatı; Brander Mathewsöre, lirik şiir kadar bireysel ve en az onun kadar çeşitli olan; Nadine Gordimer, şiire daha yakın düşen, büyük ölçüde özelleştirilmiş ve ustalıklı bir biçim; Thomas A. Gullason, romandan çok şiire yakın olan; Elizabeth Bowen, deneyime karşı gösterilen duyarlılığın deneyimin ta kendisini oluşturması açısından şiire yakın düşen; V. S. Pritchett, yanlış (seçilmiş) bir sözcük, yanlış yere yerleştirilmiş bir

paragraf, yetersiz bir anlatım ya da gereksiz bir açıklama, biçimsel açıdan şiire çok yakın olan bu yazın türü gibi (Bates, 2013, 9-10; (Salman ve Hakyemez, 1997, 10-11). Kısa öykünün bir tanımı yapılacaksa bu tanım “... *düz yazı biçiminde yazılmış çok kısa ve kurgusal anlatı.*” şeklinde olabilir (Erden, 2010, 33).

Türk edebiyatında öykü geleneğine bakıldığında ederi kadar değer verilmeyen/verilemeyen, Dede Korkut Kitabı'yla karşılaşılır; ancak, Türk öyküsü Arap ve Fars öyküsünün boyunduruğuna girdiğinden yüzyıllarca gelişimini tamamlayamamıştır. Ta ki Tanzimat yıllarına kadar. Tanzimat'ın ilanı, halka açılışın ilk tohumu olduğundan edebiyatta bundan olumlu yönde nasibini almış ve gelişim süreci kaldığı yerden Ahmet Midhat Efendi, Samipaşazade Sezai, Mehmet Rauf. Halit Ziya, Hüseyin Rahmi, Ömer Seyfettin ile devam etmiştir. Öykücülüğümüzün bir anlamda kısa öykümüzün esas gelişimi Cumhuriyet dönemine rastlar. Bu dönemde M. Şevket Esenal, R. Halit Karay, S. Faik Abasıyanık, Sabahattin Ali, C. Şakir Kabağaç, Mustafa Kutlu bunlardan birkaçıdır (Korkmaz ve Deveci, 2011, 68).

Bu, batılı anlamda yazılan öyküler güzel değil, bizden değil ya da Batı'da yazılan öyküler 'güzel değil', 'bizden değil', 'edebi değil' anlamına gelmiyor doğal olarak. Dünyanın neresinde yazılırsa yazılsın edebi değeri olan her anlatı, her öykü 'insan'dan bir şeyleri yakalayabilir ve yüzyıllar sonra bir tat alarak okunabilir; ister yerli öykülerimiz, ister dünya edebiyatındaki diğer ustaların yazdığı eserler olsun, okuyucunun gönlünde bir yankı, dimağında bir düşünce, damağında bir lezzet, bir hayret, bir sıcaklık, bir ürperti bırakabilir. Kısacası okuruz, bir tat alırız, acı veya tatlı (Uçan, 2002, 197-198).

Tür olarak örnekleri verildiği ilk günden beri kısalığıyla, insanı düşündürmesiyle dikkati çeken kısa öykü, modern çağla birlikte ortaya çıkmıştır; ancak, modernizmin insanlara karşı vaatlerini yerine getirememesi insanlar üzerinde olumsuz bir etki yapmış; bireye ait olan zaman, mekân, kişiler birileri tarafından bireyden alınmış ve birey zamansızlığa, yurtsuzluğa bir anlamda yalnızlığa itilmiştir. Birey bu olumsuz havadan bir an olsun kurtulmak, kendine dönmek, kendine vakit ayırarak ruhunu doyurmak istemiş ve bu isteğin neticesinde kısa öyküden daha kısa olan, en fazlası zaman olarak dört dakikada okunan, şiirsel bir dil ve üslup kullanılması hasebiyle ilgi çekici olan ve bu yönüyle de bireyi düşünmeye yönlendiren küçürek öykü sancılı bir doğumla dünyaya gelmiş; şu an itibariyle gençlik çağını yaşayan bir tür olarak varlığını sürdürmektedir.

Prof. Dr. Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri* adlı kitabında, çağdaş kısa öykünün özelliklerini Friedman'ın Bonhem ve Rohrberger'den aktardığı şu şekilde özetlemenin mümkün olabileceğini ifade etmektedir:

1. Kısa öykünün açılışında göndergesi olmayan adılların (ben, sen, o vb.), öykünün giriş bölümünün sonuç bölümüne yakın olduğunu belirtmek amacıyla, yazar tarafından sıklıkla kullanılması.
2. Kısa öykünün sıklıkla bir tırnak içi konuşmayla bitirilmesi.
3. Kısa öykünün alaycı tesadüflerle veya okuyucunun zihninde soru işareti uyandıran olaylarla sonuçlandırılması.
4. Kısa öykünün sonucunun okuyucunun yorumuna açık bırakılması.
5. Kısa öykünün göze çarpan ve kendine özgü bir konuya, izleğe ve yapıya sahip olması.
6. Kısa öykünün planının yüzeyde gerçekçi ancak derin yapıda mitlere yönelik, düşsel ve şiirsel olması.
7. Kısa öykünün hem hayal ürünü olayları yaratma hem de çağdaş ölçülerde simgeler oluşturma geleneklerine bağlı olması.
8. Kısa öykünün bazen bir değişim sürecine bazen de kısa bir anı içermesi (Erden, 2010, 34-35).

Bu ifadelerle bakınca kısa öyküyle küçürek öykünün birçok yönden birbirine benzer özellikler taşıdığı anlaşılmaktadır. Bu benzerlik ve farklılıklar, Aysu Erden'in yukarıdaki alıntısından yola çıkılarak bir tablo üzerinde şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 1: Küçürek öykünün kısa öyküyle benzerlik ve farklılıkları.

KISA ÖYKÜ		KÜÇÜREK ÖYKÜ
1	Kısa öykünün açılışında göndergesi olmayan adılların (ben, sen, o vb.), öykünün giriş bölümünün, sonuç bölümüne yakın olduğunu belirtmek amacıyla, yazar tarafından sıklıkla kullanılması.	Küçürek öyküde kullanılma sıklığı kısa öyküyle benzerdir.
2	Kısa öykünün sıklıkla bir tırnak içi konuşmayla bitirilmesi.	Küçürek öyküde kullanılma sıklığı kısa öyküye göre azdır.
3	Kısa öykünün alaycı tesadüflerle veya okuyucunun zihninde soru işareti uyandıran olaylarla sonuçlandırılması.	Küçürek öyküde bu durum farklı bir şekilde kullanılır. Çünkü kısa öykünün sonucu, küçürek öykünün başlangıcı olması ve küçürek öykülerde böyle bir yapının olmaması..
4	Kısa öykünün sonucunun okuyucunun yorumuna açık bırakılması.	Küçürek öykünün tamamı okuyucunun yorumuna açıktır. Zira yazar aslında küçürek öyküyü okurla birlikte yazar.
5	Kısa öykünün göze çarpan ve kendine özgü bir konuya, izleğe ve yapıya sahip olması.	Küçürek öyküde her konunun ele alınması söz konusudur. Ayrıca yapısal olarak düşünüldüğünde kısa öyküdeki gibi bir olay örgüsünün olmaması kelime azlığı ile alakalıdır.
6	Kısa öykünün planının yüzeyde gerçekçi ancak derin yapıda mitlere yönelik, düşsel ve şiirsel olması.	Küçürek öykü, zamansızlığa, yalnızlığa itilmiş bireyin anlık aklından geçenleri anlatır.

7	Kısa öykünün hem hayal ürünü olayları yaratma hem de çağdaş ölçülerde simgeler oluşturma geleneklerine bağlı olması.	Küçürek öyküde de durum benzerdir.
8	Kısa öykünün bazen bir değişim sürecine bazen de kısa bir anı içermesi.	<p><i>“Kısa öykünün başkışısı olayı kendisine verilen özellikten dolayı değiştirme yetkisine sahiptir. Ancak küçürek öykü kişileri ise anlık gerilimlerin kurmaca unsurları oldukları için eyleme bile geçmeden sadece düşünsel tepkileri ile varlık bulurlar”</i> (Korkmaz ve Deveci, 2011, 73).</p> <p>Küçürek öykü, an’ı dile getirir; ancak, zaman’ın en küçük birimi olan an, iki türde nüansla birbirinden ayrılır. Eğer, kısa öykü bir filmin 10 dakikalık bir fragmanıysa, küçürek öykü 30 saniyelik bir reklam ya da statlardaki belirli bir süre aralıklarla değişen reklam billboardlarıdır.</p>

Bunun yanında kısa öykü ve küçürek öykü arasında -genel anlamda düşünüldüğünde- hayatın sadece bir bölümünü ele alma, tek bir şeyle ilgilenme, bütünün sadece bir parçası olma, tamamlanmamış bir metin olma, okur kitlesinin belli bir bilgi ve kültür seviyesinde olması gibi özellikler yönüyle de bir benzerlik söz konusudur (Erden, 2010, 35); ancak, kısa öykülerde kişiler, belli bir şekilde gelişme, çoğalma gösterirken; küçürek öyküler anlık düşüncülerin bir parıldaması olduğu için böyle bir durum küçürek öykülerde söz konusu olamaz. Zira bu kişiler, daha çok semboliktir (Korkmaz ve Deveci, 2011, 74).

Mekân yönünden incelediğimizde küçürek öykünün mekânı betimlemesi gibi bir şansını kısa öyküye göre yoktur. Çünkü ne kadar çok betimleme yaparsanız, o kadar çok kelime kullanırsınız. Bu da küçürek öykünün doğasına aykırı bir durumdur. Kısa öyküde mekân belli bir oluşum içinde verilirken, küçürek öyküde hazır bir şekilde verilir. Kısa öyküde mekân, bir asansöre binip 3. kata çıkıncıya kadarki yukarı doğru çıkan kapalı kutu iken, küçürek öyküde ise asansörün 2. katla 3. kat arasında ansızın durması anında beliren kapalı kutudur. Yani okur, mekânı karşısında hazır bulur (Korkmaz ve Deveci, 2011, 75).

### 1.5. Küçürek Öykünün Postmodernizmle Bağlantısı

Postmodernizm, modernizmin bütün verilerini bir yanardağ gibi yakarak püskürtmüş ve bu küllerden bambaşka bir dünya inşa etmiştir. Diğer bir ifadeyle modernizme bir tepki olarak ortaya çıkan postmodernizm, modernizmin etkilediği her şeyi hiç sorgulamadan direkt olarak eleştiren bir anlayış olarak ortaya çıkmıştır. Bu

anlayıştan eleştirinin en tepe boyutunda nasibini alan alanlardan biri de hiç kuşkusuz edebiyat ve onun ürünlerinden biri olan öyküdür. Öykü türü, yansıtmacı (klasik) ve modern dönemlerin tersine, postmodern dönemde hacim olarak epey kısalmış; önce kısa öyküye, sonrasında da küçürek öyküye dönüşmüştür. Öykünün gittikçe kısalması sayısal bağlamda az sayıda sözcük kullanmak demektir. Az sayıda sözcük kullanmak demek ise, söz konusu sözcüklerin -tam olmasa da şiirdeki gibi- yan ve/ veya mecaz anlamlara gelecek şekilde kullanılması demektir.

Zaman hızla geçiyor, her şey değişiyor ve biz bugün hızlı tüketim çağının yaşam biçimleri, alışkanlıkları arasında bir yerden bir yere savrulup duruyoruz. Özgür görünsek de kurallara, bürokrasiye, hiyerarşiye, yetiştirmek zorunda olduğumuz işlere mahkûm durumdayız. Hızlı tüketim çağının özgür görünümlü tutsaklarıyız bir bakıma. Bu tutsaklığın farkına vardığımızda, yaşamak bizim için artık daha da zordur. Bilmek ve farkında olmak, rahatsız edicidir. Bu rahatsızlık ise farklı düşüncelerin, yaşam biçimlerinin, ürünlerin ortaya çıkmasını sağlar. İşte, küçürek öykü de insanın kendini ve çevresinde olup biteni fark ettiği anda ortaya çıkan, bu hızlı tüketim çağının bir ürünü olan, aynı zamanda da tüm bunlara karşı duruş sergileyen anlatı türüdür (birgunkitap.blogspot.com.tr).

Modernizm insanlığa hız'ı getirmiş; sonra onu hız'la baş başa bırakmıştır. Hız'la birlikte insan hayatında her şey değişime uğramış ama insanlar bu değişimlere maalesef ki ayak uyduramamış, bu değişimlerin kendi üzerlerinde yaptığı olumsuzlukların farkına iş işten geçince varmışlardır. Örneğin ekonomik alanda cereyan eden değişimler/ gelişmeler, köyden kente göçü hızlandırmış; köyde geniş aile tipine alışkın birey, şehirde çekirdek aile tipiyle yalnız başına bırakılmıştır. Köydeki evi tek katlı olan, komşusu hasta olduğunda yardımına koşan, evinde hanımının yaptığı yemekten belli bir miktarını komşusuna getiren, birisine selam verdiğinde arkasından her hangi bir olumsuzluk yaşamayacağını bilen birey tipinden, çok katlı apartmanlarda oturup alt, üst ve yan komşusunun aç mı, hasta mı olduğunu bilmeyi bir kenara koyun, o dairelerde kimin ikamet ettiğinden bile habersiz birey tipine dönüşmüştür. Çünkü kendi şahsına ait olan zaman, bireyin elinden başkası tarafından alınmış –bir anlamda gasp edilmiş- ve *ne kadar hızlı olursan o kadar kendine zaman ayırırsın* moduna sokulmuştur. Öyle ki binalarda asansörün çağırma düğmesine bastığında, onun geç gelmesine veya yavaş çıkıp inmesine bile kızan birey psikolojisine dönüşmüştür. Zemin kattan 20. kattaki dairesine çıkan bireyden, geleneksel yapıdaki “sosyal olma” davranışlarını beklemek bu yönüyle hayal kırıklığı olsa gerek. Yine vücudunun her hangi bir yeri ağrıdığı anda işine gidemeyecek durumda olan bireyin işine alelacele gitmek için kullandığı ilaçlar ve bu ilaçların yan etkisi, sonraki zamanlarda başka hastalıklar olarak kendini göstermiş; bu sefer de karşısına çıkan bu hastalıklardan arınmak/ sağlığına kavuşmak için yeniden

başka ilaçlar kullanmasına sebep olmuştur. Bütün bu ilaçların doğal olanının eskiden beri var olduğunu bilen -alternatif tıpta mevcut olduğunu gören- birey, modernizmin ürünü olan ilaçtan, alternatif tıbbın ürünü olan ilaçlara yönelmiştir. Toplumsal alandaki bu ve buna benzer birçok olgu, ister istemez toplumun ayna ustası olan yazar tarafından yaşanarak/ görülerek şu an içinde bulunduğumuz postmodern çağ ve onun ana eksenini olan postmodernizmin edebiyattaki yansıması öykünün alt türü olan küçürek öyküde kendini belirli oranda göstermiştir. Çünkü postmodernizm, bilimsel kaygılardan ziyade insani durum ve tutumla ilgili, objektiviteden çok sübjektiviteye dayalı, homojenden çok heterojenliğe yakın durmasıyla hem bilim hem de sanat olma özelliği bulunan alanın edebiyat olmasıyla kendini en iyi edebiyatta gösterir (Emre, 2004, 76).

Bu yönüyle düşünüldüğünde tezin bu başlığında bu safhadan itibaren, küçürek öykü ile postmodernizm arasındaki ilişkiye, postmodernizmin penceresinden bakmak faydalı olacaktır.<sup>2</sup>

Lyotard'ın postmodern yazar ve eser hakkında ifade ettiği şu görüşlere katılmamak elde değildir:

Postmodern bir yazar ya da sanatçı, bir filozof konumundadır; yazdığı metin, ürettiği yapıt, prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu metne, bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz. Bu kurallar ve kategoriler, yapıtın aramakta olduklarıdır. Dolayısıyla sanatçı ve yazar, kuralsız ve yapılmış olacak olan'ın kurallarını oluşturmak için çalışır (Jameson, Habermas ve Lyotard, 1994, 58).

İster yansıtmacı (klasik) isterse de modern dönem eserlerine bakıldığında bir sistematik karşılaşırlar. Örneğin zaman mefhumunun belli bir hiyerarşi halinde olması; bunun yanında olay, mekân ve kişilerin birbirleriyle olan uyumu gibi; ancak, postmodern eserlerde daha doğrusu anlatılarda (Emre, 2006, 89) yazar, yapılacak olmanın kurallarını formüle etmek için kuralsız çalışmalıdır (Emre, 2004, 79). Dolayısıyla, postmodern metin bağlamında en çok üzerinde durulan meselelerden biri modern zamanlarda kitleleri etkileyen büyük anlatıların artık tarihe karışarak, bunların yerine daha küçük ama oldukça küçük anlatıların geçmesidir. Postmodernizmin bu görüntüsünün altında yatan temel sebeplerden biri bütünlük ve mükemmellik düşüncesinin yitişi ve bilincin rasyonel işleyişinin yerini bir nevi çıldırma anaförünün almasıdır (Emre, 2004, 80-82). İsmet Emre'nin kullanmış olduğu "çıldırma" sözcüğünün bir benzerini Ramazan Korkmaz, küçürek öyküyü tarif ederken "çılgılık" sözcüğünü kullanarak aslında postmodernizmin küçürek öyküde de kendini gösterdiğini ilan

---

<sup>2</sup> Postmodernizmin küçürek öyküdeki yansımaları tezin 3. Bölümünde incelenmiştir.



etmiştir: “Küçürek öyküler büyüdü bozulan dünyada kendini yalnız, mutsuz ve sürgün hisseden özgür görünümlü çoğul mahkûmların metinleşen çığıdır” (www.turkishstudies.net).

Zira bu sözcükleri insan psikolojisi bağlamında düşündüğümüzde, çığlık sözcüğünün fiilî olarak gerçekleşebilmesi için önce çıldırmak; çıldırmak içinse önce etrafınızda olup biten olumsuzlukların farkına geç de olsa varmak ve yapacak bir şeyinizin olmadığını bilmek gerekir.

*“İmgelerin, sözcüklerin yinelenmesi, parodi, pastiş, metinlerarası veya bir metnin içinden dış dünyaya göndermeler yapılması, anlam birliğini yadsıyan, anlam kayganlığını vurgulayan göstergelere yer verilmesi postmodern anlatılarda sık sık görülür”* (Doltaş, 1999, 27-28). Küçürek öykü, birçok yönüyle geleneksel ve modern öyküden farklılıklar gösterir. Özellikle de modernizmin herkes için belirlediği doğrulara karşı çıkan postmodernizmin, artık anlatıya okuyucunun da dâhil olması esasına dayanır. Bir diğer ifadeyle, öykünün bir yazarı her ne kadar öyküyü kendisi yazsa da, okurun da öyküyü okuduğunda ona bir şeyler katacağını/ yazar durumuna geleceğini/ geçeceğini bilir (Emre, 2004, 96). Öyküye okurun da müdahil olması, postmodern anlatıların vazgeçilmez yapı taşlarından biri olan “*dil*” ve onunla bir oyuncakmış gibi oynamayla gerçekleştirilir. Yazarların postmodern öykü kaleme alırken yerleşik dilbilgisi kurallarına bağlılıkları ortadan kalkmış durumdadır. Onlar kendilerince bir dil bilgisi sistemi oluşturmuş ve bu sisteme göre öykü yazan kişiler durumundadırlar. Okur, anlatıyı okumaya başladığı andan itibaren farklı kişilerle muhatap olur. Buna kendi kişilerini, daha çok da kendini katar. Okur bir bakar ki kendini her şeyiyle (zaman/an, mekân, kişi/ler vs. ) anlatının içinde bulur. Postmodernist yazarın amacı da zira budur:

Yani dili içinden mayınlamak, ‘minörleştirmek’, bu anlamda yapılan devrimci bir eylem olarak çıkmaktadır karşımıza. Dili yersiz yurtsuzlaştırmak budur. Onun kurallarını bozmak, onu başka anlatım şekillerine koymak, kelimelerin anlamlarının sabitliğinden kurtarıırken aynı zamanda cümlelerin sözdizimsel sabitliğini de bozmak, sanat yapmanın yeni biçimi olarak durmaktadır (Akay, 2005, 112).

Artık okur, anlatıya, önceden okuduğu, seyrettiği, dinlediği veya fiilen yaşadığı her hangi bir şeyi ekleyebilecek kıvama gelmiştir ki postmodern anlatıların ana karakteristik unsuru da buradan itibaren başlar. İç içe geçmiş veya tek zincir halinde cereyan eden olaylar, postmodern anlayışla yazılan küçürek öykülerde yoktur. Çünkü küçürek öyküde olayın anlatılabilmesi için gerekli olan zaman’ın yerini, geçmiş ve gelecek zamanın şimdiki hali olan *an* almıştır. Bir an’da vuku bulduğu düşünüldüğünde olayların hızına yetişmek olanağı bu haliyle imkânsızdır (Korkmaz ve Deveci, 2011, 30). Bir presin altına sokularak an’ı yaşamak zorunda bırakılan birey, bu an’ı yaşayacak

“mekânının içtenlik değeri taşıyan algısal yönünü ön plana çıkararak labirent gibi kapalı ve dar alanları tercih eder” (Korkmaz ve Deveci, 2011, 46) duruma gelmiş/ getirilmiştir.

Postmodern metinlerde mekân yer değiştirir, renkten renge girer, biçim değiştirir, akışkan, şeffaf, ele avuca sığmaz bir görüntü olarak belirir. Yani, modernite ve modernizmin soyutlamaya çalıştığı her durum ya da görüntüyü soyutlama eğilimine girerek mekânda da karmaşa yaratır (Emre, 2004, 182).

Postmodern anlayıştan etkilenen küçürek öyküde de birey artık edilgen, her hangi bir tercihte bulunmayan, diyalogdan çok monologa ve hazza önem veren özneye evrilmiş durumdadır. Bu öznenin geçmişi veya geleceği hakkında pek bilgi sahibi olamayız. Özne, bir sigara içme zamanı kadar ortaya çıkar ve kaybolur. “Sözü edilen kahraman daha çok tekil ve yalnız bir karakterdir. Onun zihnindekiler ve zihnindekilerin hayata yansımaları, diyalogların azaldığı, monologların çoğaldığı, olay örgüsünün arka plana atıldığı ve bireyin öne çıktığı bir mekanizmayı tetiklemektedir” (Ateş, t.y., 362). Bazen öznenin ismi bile gözükmez küçürek öyküde. Bu isim yerine bir simge veya harf bulunabilir (Güzel, 2009, 52).

Netice itibariyle yukarıda anlatılanlardan yola çıkarak küçürek öykü için, *dışsal etkilenmeler dolayısıyla bunalıma girerek iç dünyasında fırtınalar koparak yersiz-yurtsuzlaşan bireyin sığındığı bir adadır*, şeklinde bir tanım yapılabilir. Taranan eserlerde bulunan öykülerin küçürek öykü olup olmadığı aşağıdaki kıstaslara göre yapılacaktır.

- a. Öykülerin bir sayfalık olmasına,
- b. Kelime sayısının 250’yi geçmemesine,
- c. Kelimelerin yoğun manalara gelecek şekilde kullanılmasına,
- d. Kişi, zaman ve uzam mefhumlarının anlık geçişkenliklerden dolayı belirsiz olmasına,
- e. Kişi, zaman ve uzam mefhumlarının sadece öyküdeki anlarıyla anlatılmasına,
- f. Postmodern özellikler taşınmasına,
- g. Harf, hece ve kelimelerin yazımında kurallara uyulmamasına,
- h. Anlatıcının farklılık göstermesine,
- i. Olayın olmamasına,
- j. Okurun anlatıya dâhil edilip edilemediğine.

## 2. BÖLÜM

### 2000-2010 YILLARI ARASINDA GENEL OLARAK ÖYKÜ

Edebi türler içinde en köklü geleneğe sahip tür olan öyküyle Türk edebiyatının bütün dönemlerinde değişik formatlarda da olsa karşılaşılır. Bağlı bulunduğu toplum ve bu toplumun siyasi, ekonomik ve toplumsal her olayı, genelde edebiyatta özeldir ise öyküde bir yansıma bulmuştur. Durum böyle olunca da ülkemizin geçirdiği her evre, kendine öyküde yer bulmuştur. Milli Mücadele yılları, 1. ve 2. Dünya Savaşları, 1960 Askeri Darbesi, 71 Muhtırası, 24 Ocak 1980 Kararları, 1980 Askeri Darbesi, tek kanallı televizyonlardan çok kanallı ve renkli televizyonlara geçilmesi, radyo kanallarının çoğalması, ekonomik krizler, bankaların batması, Irak'ın 1990 ve 2003 yıllarında işgali, koalisyon hükümetleri, 2002 yılından itibaren ülkede siyasi, ekonomik ve kültürel alanda düzelmeye, bayanların tesettürü artık devletin her kademesinde kullanabileceklerine dair düzenlemenin yürürlüğe girmesi vb. konular ya doğrudan yahut dolaylı olarak bu öykülerde kendine yer bulmuştur.

2000'li yılların öykücülerine dolayısıyla da öykülerine dikkatlice bakıldığında genel manada 1950 kuşağı öykücülerini ve öykülerini hatıra gelir. Zira 1950 kuşağı öykücülerini, öykülerinde bireyin iç dünyasını en güzel şekilde dile getirmişlerdir. Yani bireyi ön plana alarak, bireyin söz konusu yıllarda içinde bulunduğu ortamı somuttan soyuta indirgeyerek anlatmışlardır.

...kesik kesik ya da ani sıçramalarla, zihnin akışını andıran bir dağınıklıkla ilerleyen, anlatıcının gördükleriyle yetinen bir sınırlılık içinde kalarak klasik öykü anlayışının hayli dışında öyküler yazarlar. Bir anda neler olup bittiğini anlamakta zorlandığımız bu öykülere bakıldı ki bu öyküler, hem edebiyatın ve dilin imkânlarını hem de dış dünyanın tuhafılarıyla insanın karmaşık ruh hallerini sarsıcı biçimde fark ettiren öyküler... (Çelik, 2013, s. y.).

İşte bu yılların öyküsünün –postmodernizmin de etkisiyle- 2000'li yılların öyküsüyle ne kadar çok benzerlik taşıdığı tezin ileriki safhalarında metin tahlil ederken daha iyi anlaşılacaktır.

Behçet Çelik, Türk öykü ve öykücülüğünü şu şekilde anlatır:

Öykü her zaman yeni biçimlere evrilmeye, tanımları ve sınırları aşmaya müsait bir yapı sunmuştur. 'Yeni' bir şeyler söyleme arzusu 'yeni' biçim arayışlarını da zorunlu kıldığında, yeninin edebi gelenek içerisindeki arkeolojik kazısını yapmak ya da yeniyi kurgulamak için öykü öbür edebi türlere göre daha uygun bir zemin sunmuştur her zaman. Bu süreçte 'yeni'nin fetiş haline geldiğine de tanık olduk elbette, ama bunlar da öykünün sınır tanımazlığını, sınırları aşmaya yatkınlığını gözler önüne seren çalışmalar (Çelik, 2013, s.y.).

Behçet Çelik'e katılmamak elde değildir. Zira yukarıda da ifade edildiği gibi, edebi türler içinde önemli bir yere sahip olan öykü türü, her zaman etkileşimlere bağlı olarak değişen dolayısıyla da değişime müsait olan bir türdür. Dünya konjonktüründe meydana gelen bu değişim rüzgârlarının ülkemizi de etkilememesi tabii ki beklenemez. Önce diğer ülke edebiyatlarında postmodernizmle ortaya çıkan, daha sonra 1980 sonu ile 1990'lı yıllarda Türk edebiyatında kendini gösteren ancak 2000'li yıllardan itibaren bu "gösterme"nin "yerleşme"ye başladığı ve öykünün alt türü olarak kabul gören küçürek öykü ile muhatap olunur. Küçürek öykü, artık hikâye/ öykü ve kısa öyküden sonra ortaya çıkan, insanların *an*'lık yaşam tecrübelerinin aktarıldığı bir tür olarak edebiyat tarihinde yerini alır.

Ancak yeri gelmişken, 2000'li yıllarla beraber Türk öykücülüğünde öykücülerin bazılarının sadece kısa öykü, bazılarının kısa öykü ve küçürek öykü karışık bir şekilde, bazılarının ise sadece küçürek öykü kaleme aldıklarını belirtmek gerekir.

Burada dikkat edilmesi gereken bir husus vardır ki o da, postmodernizmin kendini özellikle tam olarak hangi öykü türünde gösterdiğidir. Tezin kaynak okuma safhasında bu konuya özellikle dikkat edilmiştir. 52 öykü kitabı okunurken bunlardan 44'ünün kısa öykü formatında olduğu ve postmodern anlatı unsurları olan üstkurmaca ve metinlerarasılığın (kolaj, montaj, parodi, pastiş ve ironi) bu öykülere serpiştirildiği görülmüştür. Geri kalan 8 öykü kitabının ise genel manada küçürek öykü formatında olduğu, bu öykülerdeki postmodern anlatı özelliklerinin, kısa öyküye nazaran daha fazla olduğu gözlemlenmiştir.

Özetle, bölüm başlığının gerektirdiği şekilde ifade edilirse, 2000'lerin öykücülerini için, "*öykü üzerine düşünen, öykü geleneğini ve bu geleneğin önemli yazarlarını okuyup tartışırken öykü sanatına yeni imkânlar bulma, ekleme arayışlarını sürdüren; öykü dergi, fanzin<sup>3</sup> ve blogları, öykü etkinliklerini önemseyen (www.insanokur.org), bu toprağın insanlarını, onların sahici hayatlarını, değerlerini,*

---

<sup>3</sup> Fanzin, İngilizce FANatic ve magaZINE kelimelerinin kısaltılmasıyla oluşturulan finansal kaynaklardan ve hiyerarşik yapılardan uzak alternatif bir basılı materyaldir. Farklı yöntemlerle çoğaltılan örnekleri olmakla beraber genellikle fotokopi aracılığı ile çoğaltılarak, satış amacı güdülmeyen dağıtılan yayınlardır. Dergiden ayrı olarak, süresi belirsiz olarak çıkar ve daha amatörce hazırlanır. Türkçede 'Fanzin' olarak kullanılan 'fanzine', genelde belirli bir konu üzerine işlenen yapıtlardan (yazı, resim, fotoğraf, karikatür, vb.) oluştuğu gibi, değişik ve çeşitli konuların yapıtlarının da bir araya gelmesiyle oluşabilir. Her türlü materyal kullanılarak oluşturulabilen fanzinler tek sayfalık olabileceği gibi birbirine zimbalanmış, iğnelenmiş çok sayıda sayfadan da oluşabilir. Geleneksel olarak el yazısı, daktilo, kolaj, çizim gibi farklı elementlerden oluşur (<http://tr.wikipedia.org>).

*ruh hallerini yansıtan*” (Yetiş, 2008, 394) öykücülerle attığını ve hayatın onların yazdığı öykülerde aktığını değerlendirmesini yapmak yerinde olacaktır.

İster eskiden beri öykü yazan isterse yeni öykü yazmaya başlamış yazarlar olsun 2000-2010 yılları arasındaki Türk öyküsü tema, biçim ve söylemsel yönden aşağıdaki şekilde incelenebilir:

## 2.1. Tematik Tespitler

Eldeki mevcut eserler incelendiğinde, *insanın yalnızlaştırılması* (Rasim Özdenören, hışırta); *yalnızlık* (Saliha Yadigar, Yazdı Sevda; Müge İplikçi, Kısa Ömürlü Açelyalar; Cemal Şakar, Pencere; Murat Yalçın, Şen Saat; Sadık Yalsızuçanlar, Kuş Uykusu); *umutsuzluk* (Özcan Karabulut, Hüzünle Bazı Günler); *kadın- erkek ilişkileri* (Müge İplikçi, Columbus’un Kadınları); *bunalım* (Müge İplikçi, Arkası Yarın; Özen Yula, Arızalı Kalpler; Sadık Yalsızuçanlar, Garip); *insanların özlemleri, sevgileri, sevgisizlikleri, çekingenlikleri, birbirleriyle olan tartışmaları, ayrılıkları, sevinçleri* (Hürriyet Yaşar, Anlatmaya Biri Gerek); *yaşam ve ölüm gerçekliği* (Murat Gülsoy, Binbir Gece Mektupları); *insanların iç dünyaları* (Murat Gülsoy, Bu An’ı Daha Önce Yaşamıştım; Yüksel Pazarkaya, Bahar Öyküleri); *acı, umutsuzluk, cinsellik* (Özen Yula, Tanrı Kimseyi Duymuyor); *yaşam ve gerçeklik* (Murat Gülsoy, Tanrı Beni Görüyor mu?; Murat Gülsoy, Alemlerin Sürekliliği; Murat Gülsoy, Bu Kitabı Çalın; Refik Algan, Saat Kulesi; Yüksel Pazarkaya, Güz Öyküleri; Murat Yalçın, Kesik Hava; Küçük İskender, Rahibinden Satılık Kilise); *yaşam ve düşünce* (Necati Tosuner, Yakamoz Avına Çıkmak; Ferit Edgü, Do Sesi); *yaşamın monotonluğu* (Abdullah Harmancı, Muhteris; Refik Algan, Umursamaz Uykucu); *günlük yaşam* (Yüksel Pazarkaya, Kış Öyküleri; Mustafa Kutlu, Kapıları Açmak; Mustafa Kutlu, Mavi Kuş); *aşk* (Özcan Karabulut, Aşkın Halleri; Sadık Yalsızuçanlar, Kerem ile Aslı; Sadık Yalsızuçanlar, Mem ile Zin; Mustafa Kutlu, Menekşeli Mektup, Uzun Hikaye; Ali Teoman, Aşk Yaşama Çok Uçuk); *kadın* (Nezihe Meriç, Gülün İçinde Bülbül Sesi Var; Rasim Özdenören, toz; Müge İplikçi, Transit Yolcular); *modern yaşamla çatışma* (Cemal Şakar, Sular Tutuştuğunda); *işkence* (Aslı Erdoğan, Taş Bina ve Diğerleri); *hüzün* (Nazan Bekiroğlu, Cam Irmağı Taş Gemi; Özcan Karabulut, Rojda); *huzur* (Mustafa Kutlu, Huzursuz Bacak); *arzu ve ihtiras* (Mustafa Kutlu, Tufandan Önce); *yabancılaşma* (Rasim Özdenören, İmkansız Öyküler); *arayış* (Cemal Şakar, hayalperdesi; Ferit Edgü, Nijinski Öyküleri); *varoluşçuluk* (Mehmet Harmancı,

Muhtemel Menkıbeler); *ilahi mesaj* (Cemal Şakar, Hikâyât) gibi temalar küçürek öykünün doğuş sebebi olan çağın teknolojik gelişmelerinin insan hayatına getirdiği hız ile insanın araçlar karşısında nesneleşen bir konuma düşmesi bağlamında oluşturulmuştur. 2000-2010 arası öykülerde varoluşsal bağlamda dünya ve ölümden sonraki hayat, cinsellik, kent yaşamının insan üzerindeki etkileri, postmodern insanın bunalımı, yalnızlığı gibi temalar öne çıkmaktadır. Bir anlamda incelenen öykülerin çoğunda aslında yazarların öyküyü bir iç dökme aracı olarak kullandıkları görülmektedir. küçürek öyküde işlenen temalar, çağa uygun sıkça zikredilen *kalabalıklar içinde yalnızlaşan bireyin* mekanikleşen ilişkilerine sağaltıcı bir neşter görevi görmektedir.

## 2.2. Biçimsel Tespitler

2000-2010 yılları arasında kaleme alınmış öykülerin sayfa sayısı ile öykü sayısı birbirine bölündüğünde yaklaşık her 8-9 sayfaya bir öykü düştüğü görülür. Bazı eserlerde 6, 7, 17 sayfaya bir öykü düşerken bazılarında bu durum farklılık arz eder. Örneğin; Ferit Edgü'nün "*Do Sesi*" adlı öykü kitabı 82 sayfadır. İçinde mevcut bulunan öykü sayısı ise 60'tır. Yazarın "*Do Sesi*" adlı öykü kitabındaki öykülerinden biri olan "*Çaresiz*" başlıklı öykü "*Sonunda Bir Köpeği Evlat Edindim.*" (Edgü, 2002, 79) ile Sadık Yalsızuçanlar'ın "*Kuş Uykusu*" adlı öyküde numaralandırılarak verilen bölümlerden 1. bölümde "*Çocuklar, güzel gözlü bir nehir.*" (Yalsızuçanlar, 2010, 99) şeklinde bazen bir cümleden, Murat Gülsoy'un, "*Tanrı Beni Görüyor Mu?*" adlı öyküsünde olduğu gibi, "*Issız/ Sözcükleri alt alta yazdım ya, arasındaki boşluğa takılıp durdum bütün gece. Çöl gibi bir şey iki sözcüğün arası. Boş. Bir harf olsun, olmalı bence. Böylesi çok sessiz. Issız. Issız. Çıt çıkmıyor.*" (Gülsoy, 2012, 248) gibi bazen de birden fazla cümleden oluştuğu tespit edilmiştir.

Cemal Şakar, "*Hayal Perdesi*" adlı öykü kitabında, *Koza* başlıklı hikâyesinin bazı bölümlerini;

<p>Dışarıda, pencereye yakın bir yerde, ıhlamur ağacı olsun. Yazın henüz başıdır; ıhlamur çiçeklenmiştir; baygın kokusu her yana yayılıyordur; çiçekler birkaç gün içinde toplanmazsa, tohuma dönüşecektir. Bir kuş, güzel öten cinsten; ikisi de kuşları ötüşlerinden tanıyamazlar. Saka olsun; bülbül nadir türlerdendir. Ev tek katlıdır, geniş bahçeli; bahçede birkaç ağaç daha vardır; incir, evet incir ağacı; incirkuşlarını çağrıştıran ve zeytin, Kudüs'e armağan.</p>	<p>Susuyorlardı, çünkü suskunlukta tamam-lanan şeylerin çok sağlam, çok kavi geliştiğini biliyorlardı (Şakar, 2008, 75).</p>
--	--

şeklinde çerçeve içine alarak; Mustafa Kutlu “*Mavi Kuş*” adlı eserde;

Motorun altına uzanan gövdenin ayakları ön lastiğin yanından dışarı taşmış.

Ayaklar çıplak, çorapsız, lakin bir çift iri postal taşıyor.

Şoför Deli Kenan yaz-kış bu postaları giyer. O yıllarda Anadolu'da iki tür postal vardır; ki ikisi de dışarıdan gelmiş, askeriye verilmiş, oradan şu veya bu yol ile bir miktar sivile intikal etmiştir. Postallardan buruşuk derili, burnu sivri, altı yufka; postal olmasına rağmen kibarlığı elden bırakmayanına Çörçil; burnu yuvarlak, derisi sağlam, altı bir karış kara-kauçuk, taşa vursan geri gelmez, baba-oğul-torun giyse eskimez olanına Ruzvelt derlerdi.

Kenan'ınki Ruzvelt.

O devirde bir çift Ruzvelt postala sahip olmak, Zippo çakmak taşımak kadar forslu bir şeydi.

Muavin Seyfi sırtını ön tekere vermiş, altları nasırdan köseleye dönmüş çıplak ayaklarının birini uzatmış, ötekini büküp karnına doğru çekmiş, avurtlarını şişire şişire yarım ekmek-köfte yemektedir. Üstünde rengi atmış yakasız bir mintan,

21

Deli Kenan Mavi Kuş'u yeni bir sefere hazırlarken, Nazım Efendi dükkânın tahta kepenklerini özenle kapadı.

Tedirgin, heyecanlı bir hali vardı.

İki de bir sağına soluna bakmıyor, elleri titriyordu. Daha sonra kepenkleri kapandığı için yarı karanlık kalan dükkâna girdi.

Bir zaman hareketsiz dikildi; her şeyi, her yanı ağır ağır gözden geçirdi.

Yola gittiğinde taşıdığı eski meşin valiz hazır, oracıkta duruyordu.

Tam valizi alıp çıkacak iken tahta döşemede koyu kahve renkli birkaç leke gördü. Telaşlandı, hemen tezgâhtan etrafı silmek için kullandığı bezi alıp çöktü.

Sırtı yarı açık kapıya dönük, hızlı hareketlerle lekeleri silmeye başladı.

Bu sırada dükkân kapısı önünde iri bir gölge peyda oldu.

Gölgenin gölgesi kapı aralığından giren güneş ışığını ağır ağır kesti, Nazım Efendi'nin üzerine düştü.

37

(...)

(...)

Şekil 1: Mustafa Kutlu'nun "Mavi Kuş" adlı eserindeki başlıksız öyküleri.

öyküleri birbirinden ayrı ve başlık kullanmadan farklı bir yöntemle kaleme almıştır. Bir anlamda yazar, postmodern anlatıların olmazsa olmazı olan okurun metne dâhil edilmesinin değişik bir versiyonunu başlık koymayı okura bırakarak yapmış gibidir.

Dönem yazarları öykü kitaplarının ön kapağında öykülerinde anlatacaklarıyla yakından alakalı resim ve fotoğraflar koymuşlardır. Bir anlamda yazarlar, okura öykü kitabına başlamadan önce küçük bir tüyo vermişlerdir. Bu, Özcan Karabulut'un "Hüzünle Bazı Günler" (Karabulut, 2003) adlı eserinde,



Özcan Karabulut

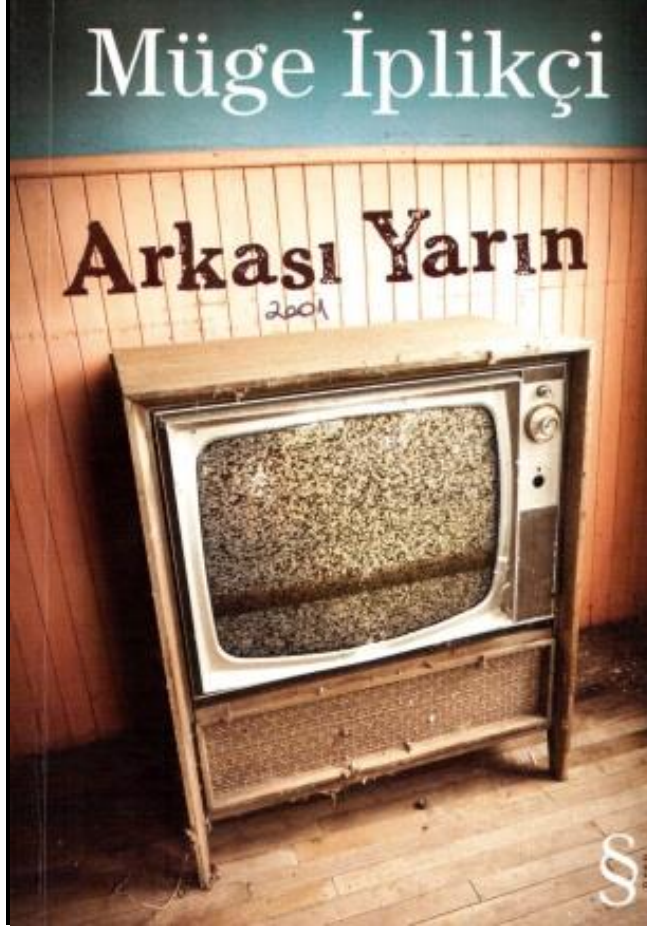
HÜZÜNLE  
BAZI GÜNLER  
2000  
öyküler



2. BASIM

Şekil 2: Özcan Karabulut'un "Hüzünle Bazı Günler" adlı eserinin kapağı.

ağlayan bir kadın; Müge İplikçi'nin "Arkası Yarın" (İplikçi, 2006) adlı eserinde,



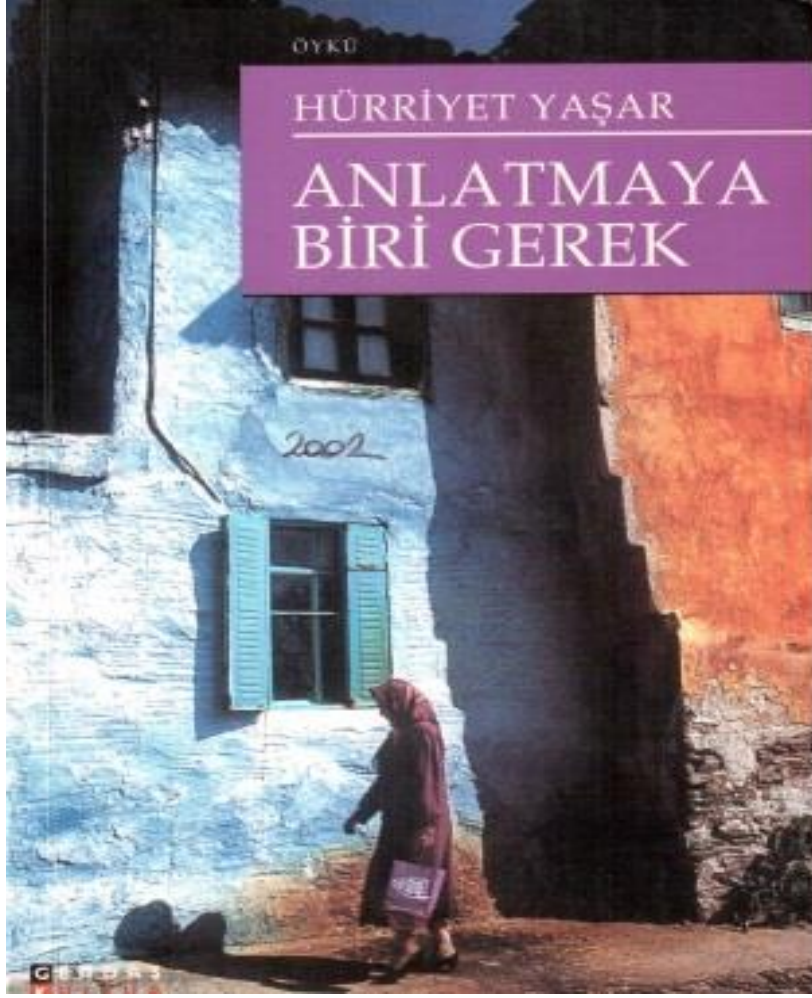
Şekil 3: Müge İplikçi'nin "Arkası Yarın" (İplikçi, 2006) adlı eserinin kapağı.

bir odada eski bir televizyon; Özen Yula'nın "Arızalı Kalpler" (Yula, 2009) adlı eserinde,



Şekil 4: Özen Yula'nın "Arızalı Kalpler" adlı eserinin kapağı.

bir gece vakti ay ve yıldızların arka fon olarak kullanıldığı ve bir insanın uçurumun kenarındaki bir kayanın üzerinde düşünceli bir şekilde oturduğu andaki resmi iken, Hürriyet Yaşar'ın "Anlatmaya Biri Gerek" (Yaşar, 2002) adlı eserinde,



Şekil 5: Hürriyet Yaşar'ın “Anlatmaya Biri Gerek” adlı eserinin kapağı.

eski bir ev ve evin önünde önüne bakarak yürüyen bir Türk kadını fotoğrafıdır.

Resim ve fotoğraf kullanarak farklı form arayışının denendiği eserlerden biri Murat Gülsoy'un 2010 yılında yayınlanan ve şu an elde mevcut 2012 yılına ait 3. Basımı olan “Tanrı Beni Görüyor Mu?” adlı eseridir.

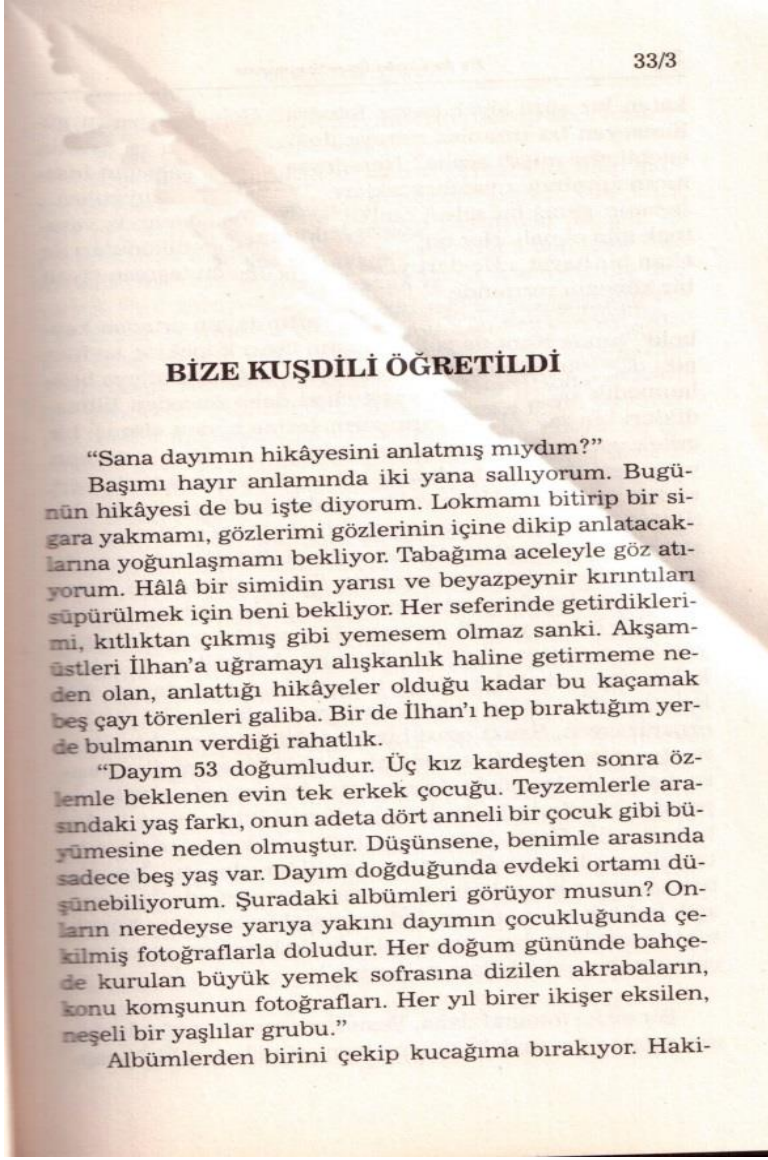


Şekil 6: Murat Gülsoy'un “Tanrı Beni Görüyor Mu?” adlı eserinin kapağı.

Ön kapağında İspanyol ressam Pere Borrell del Caso'nun ünlü tablosu “Eleştiriden Kaçış”ı (<http://tr.wikipedia.org>)<sup>4</sup> olan bu eserdeki “Bize Kuş Dili Öğretildi” (Gülsoy, 2012, 131-158) adlı hikâye, yazarın 2. Baskısı 2004 yılında yapılan “Bu An'ı

<sup>4</sup> Fransız ressamların Trompe-l'Oeil adını verdikleri bir resim türüdür. Fransızca bir terim olarak 1893 yılında kullanılmıştır. Bu sözcük ‘gözü aldat’ anlamına gelir. Bu öykünmecî biçimin en önemli özelliği, izleyicinin ilk bakışta imgeyi temsil ettiği şeyin ta kendisi olduğunu sanmasıdır. Trompe-l'oeil etkileyici bir aldatma sanatıdır. Trompe-l'oeil biçimiyle çalışan ustalar resimlerini fırça darbesi görülmeyecek bir biçimde oluşturuyorlardı. Bu resimler ancak tek bir açıdan bakıldığında bu etkiyi görkemli bir biçimde yaratırlardı. Bundan dolayı resmin konulacağı yer önemliydi ([wikipedia.org/wiki/Trompe\\_l'oeil](http://wikipedia.org/wiki/Trompe_l'oeil)).

*Daha Önce Yaşamıştım*” (Gülsoy, 2004, 33-45) adlı eserinin içinde,



Şekil 7: Murat Gülsoy'un “*Bize Kuş Dili Öğretildi*” adlı öyküsü.

nesir halinde bulunurken; “*Tanrı Beni Görüyor Mu?*”da,



(...)

Şekil 8: Murat Gülsoy'un "Bize Kuş Dili Öğretildi" adlı öyküsü.

gazetelerin belirli köşelerinde var olan çizgi hikâye şeklinde hem resim hem fotoğraflarla ortaya konmuş ve bir anlamda eserin popülerliği artırılmıştır. Tabii bu tür bir uygulama asıl itibariyle, modern dönem eserlerindeki "akla, mantığa dayanma" ilkesinin postmodernizmde "metinlerarasılık" bağlamında kullanıldığının en güzel örneklerinden biridir.

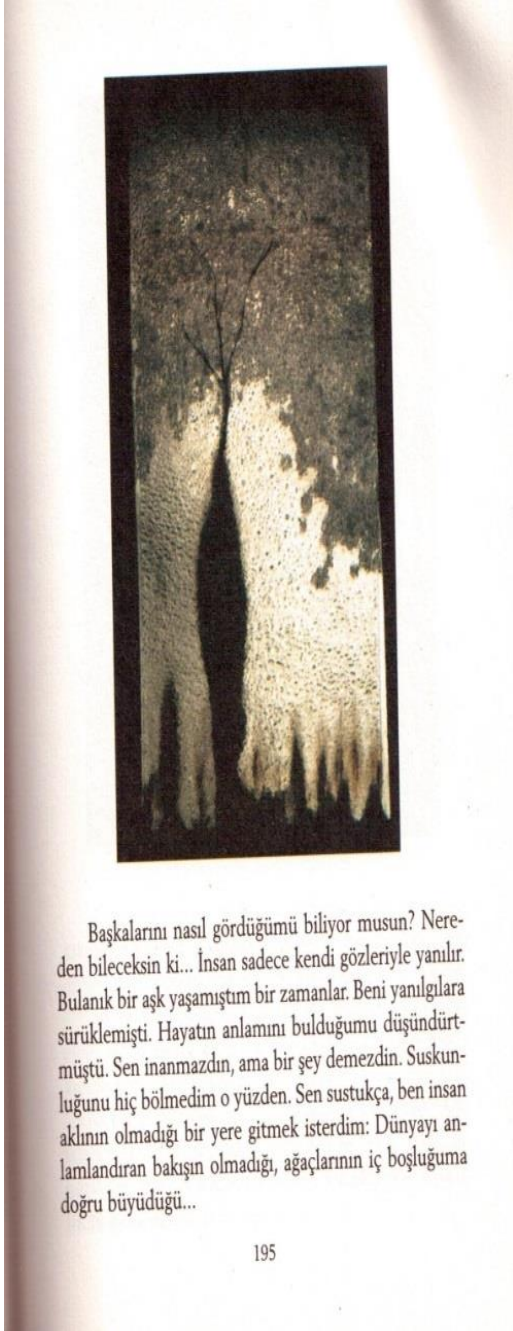
Ayrıca eserde, resim ve fotoğraf altı öykü adı verilebilecek öyküler de mevcuttur.



(...)

Şekil 9: Murat Gülsoy'un "*Tanrı Beni Görüyor Mu?*" adlı eserindeki resim ve fotoğraf altı öyküler.





Başkalarını nasıl gördüğümü biliyor musun? Nereden bileceksin ki... İnsan sadece kendi gözleriyle yanılır. Bulanık bir aşk yaşamıştım bir zamanlar. Beni yanılığlara sürüklemişti. Hayatın anlamını bulduğumu düşündürmüştü. Sen inanmazdın, ama bir şey demezdin. Suskunluğunu hiç bölmedim o yüzden. Sen sustukça, ben insan aklının olmadığı bir yere gitmek isterdim: Dünyayı anlamlandıran bakışın olmadığı, ağaçlarının iç boşluğuma doğru büyüdüğü...

195



Çocukluğumun hazine sandığını sana göstermiş miydim? Dünyanın garip nesnelere biriktirdiğim bir dönemdi. Yapraklar, taşlar, kabuklar, kozalak ve kelebek ölüleri. Hayata bir daha öyle iştahla dokunmadım. Ellerimin unuttuğunu gözlerim yanılttı hep. Dışarıya baktığımda korkudan başka bir şey görmeyişim ondan. Gülerdin ben anlattıkça, acı nedir bilmedin sen derdin. Korkunun panzehiri acıymış, sen ölünce anladım. Artık dışarı dediğim yer soğuk bir mezar. Yakında benim bakışla bulanmayacak bir yer işte...

197

(...)

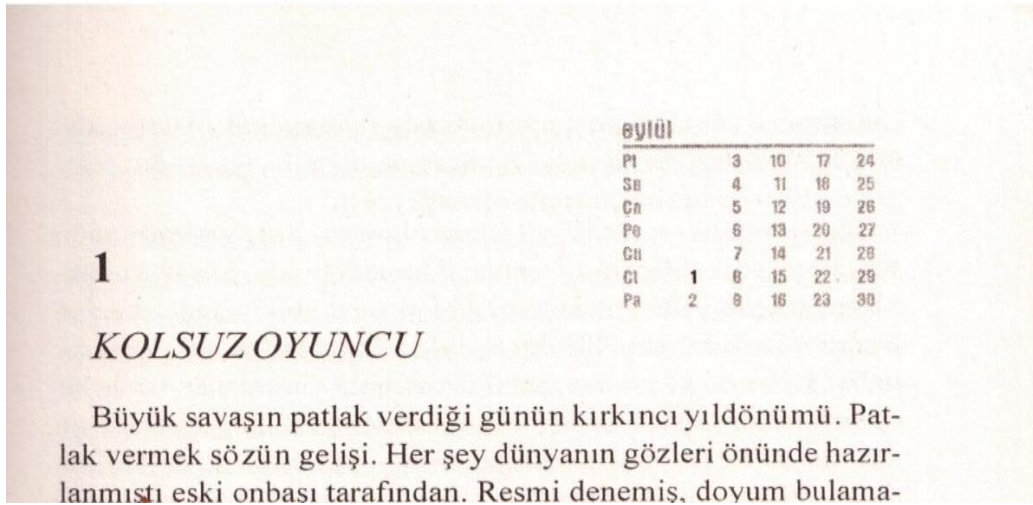
(...)

Şekil 10: Murat Gülsoy'un "*Tanrı Beni Görüyor Mu?*" adlı eserindeki resim ve fotoğraf altı öyküler.

*In Medias Res* (Gülsoy, 2012, 191-197) başlığı altında hepsi de "*Sana rüyalarımın söz etmiş miydim?*" (s. 191), "*Bazı fotoğrafları, yazıları yaktığımı söylemiş miydim?*" (s. 193), "*Başkalarını nasıl gördüğümü biliyor musun?*" (s. 195), "*Çocukluğumun hazine sandığını sana göstermiş miydim?*" (s. 197) şeklinde soru

cümleleriyle başlayan bu öyküler toplamda dört tanedir. Yazar, öykü kitabında böyle öykülere yer vererek hikâyelerini “*klipeştirmeye*” çalışmıştır.

Yüksel Pazarkaya'nın “*Güz Öyküleri*” (Pazarkaya, 2007), “*Kış Öyküleri*” (Pazarkaya, 2008) ile “*Bahar Öyküleri*” (Pazarkaya, 2009) adını verdiği üç ayrı öykü kitabı oldukça dikkat çekicidir. Pazarkaya, “*Güz Öyküleri*” kitabında her öykünün başına takvim şeridi koymuş ve kitabı Eylül, Ekim, Kasım aylarını kapsayacak şekilde tam 91 öykü ile sınırlandırmıştır. Yüksel Pazarkaya, hem öykünün başına numara koymuş hem de aynı numarayı tarih şeridindeki ilgili yere de işaretlemiştir:



Şekil 11: Yüksel Pazarkaya'nın “*Güz Öyküleri*” adlı eserindeki takvim.

Aynı durum Aralık, Ocak, Şubat aylarını anlattığı “*Kış Öyküleri*”; Mart, Nisan, Mayıs aylarını anlattığı “*Bahar Öyküleri*” adlı kitaplarında da söz konusudur. Bu durum biçimsel yönden Pazarkaya'nın adı geçen eserlerinin birbirlerinin devamı olduğu düşüncesini uyandırır.

Dönem yazarlarından Ferit Edgü, gerçekten yaşamış olan Vaslav Nijinski'nin üç adet günlük defterinden üçüncüsünü okumuş ve bu gündükten yola çıkarak öykü kaleme almıştır. Bu kitap iki bölümden oluşmakta ve bu iki bölümün altına da yazar tarafından epigraf düşülmüştür. Örneğin; birinci bölüm olan Nijinski Öyküleri başlığı altında yazarın anlattığı kişi olan Vaslav Nijinski'nin “*Ben gerçek olmayan hiçbir şeyi yazmam.*” (Edgü, 2007, 60) sözü ile “*Olağan Öyküler*” başlığını taşıyan ikinci bölümde “*Ya gerçekleri yaz/ Ya gerçekleri düşün!*” (Edgü, 2007, 60) şeklinde. Yazarın eserinde epigrafa yer vermesi, postmodern anlatı tekniklerinden olan metinlerarasılık bağlamında düşünülebilir. Çünkü yazarlar, kaleme alacakları esere önceden yazılmış, varlığı bilinen başka metinlerden bölümler alırlar.

Sadık Yalsızuçanlar, Kuş Uykusu adlı öykü kitabında bir öyküsünü dilekçe formatında yazmıştır:

**Personel Müdürlüğü'ne**

Personel Müdürlüğü'ne  
Sayı, 1996/30  
Konu: Paylaşılmış sözcükler hk.  
Müdürüm,  
Evvela, ne zaman dışarı çıksam evimle kentin ayrıştığı duvarı aşamıyorum.  
Fevkalade kıyısız, dipsiz öğütler veriyorsunuz ama gönlümün meyvesi düşmüyor.  
(...)  
Netice itibariyle, olgun sanılan çehreniz beni yanıltmıyorsa siyah, kalbe ait bir niteliktir.  
Gereğini arz ederim efendim.

Laedri (Yalsızuçanlar, 2010, 30-31).

Yazar, modern dönem metinlerinde her şeyin kuralına göre olması ilkesinin aksine, postmodern bir anlayış ve Türk edebiyatında örneğine az rastlanabilecek bir yöntemle düzyazı olarak yazılan ve birbirinden farklı metin türleri olan öykü ile mektup türünü (resmi yazı, dilekçe) birleştirmiştir. Yani türler arasında geçiş yapmıştır. Toplamda, şekli anlamda kaliteli bir öykü ile muhatap olan okur, bir yandan da sanki bir resmi yazı okuyor hissine kapılır; ancak, çalışma hayatı içinde olan herkesi ilgilendiren bir özellik taşıması nedeniyle okur, belirli bir zamandan sonra anlatının yazarlık ipini ele alır ve anlatıyı kendine göre devam ettirir.

Yazarların bazısı öykülerini çeşitli başlıklarla, bazısı rakam vererek, bazıları ise daha ileri giderek herhangi bir başlık veya rakam koymadan kaleme almışlardır. Örneğin; Cemal Şakar, kitabının da adını taşıyan “*Pencere*” adlı öyküsünde *giriş, birinci bölüm, ikinci bölüm, üçüncü bölüm* (Şakar, 2003, 9-20) diye başlıklar atarken, bazılarında da *Yöneliş, Denizin Sonsuz Maviliği, Biz Birbirimizi İçimizde Taşıyoruz* (Şakar, 2003, 21-60) şeklinde anlamsal değeri olan ifadelerle başlık koymuş; Murat Gülsoy “*Bu An'ı Daha Önce Yaşamıştım*” adlı öykü kitabının son öyküsü olan “*Tanrı Beni Görüyor Mu?*” (Gülsoy, 2004, 185-190)’da öykülerini 1, 2, 3, ... şeklinde numaralandırmıştır. Bu 1, 2, 3, 4, 5, ... şeklinde numaralandırmayı Murat Gülsoy “*Binbir Gece Mektupları*” adlı öyküyle aynı adı taşıyan bölümde *yazı* ile yapmıştır: Bir, İki, Üç, Dört, Beş, Altı,... (Gülsoy, 2014, 167-181). Yazarın bu tavrı asıl itibariyle, belirli bir safhadan sonra okura teslim ettiği anlatıya okurun başlık bulması nedeniyledir. Yansıtmacı (klasik) ve modern dönemlerdeki yazar profilinin tam tersi bir davranıştır bu. Çünkü söz konusu dönemlerdeki metnin bütün kontrolü yazarın elindedir. Böylelikle okur, yazarın isteği neyse ona göre hareket etmek zorunda kalır. Postmodern dönemde ise, anlatının mevcut

bulması yazarla başlatılıp okurla sonlandırılır. Dolayısıyla da yazarın müdahalesi söz konusu olamaz.

Dikkat çeken diğer bir unsur, Sadık Yalsızuçanlar tarafından kaleme alınan “*Mem ile Zin*” (Yalsızuçanlar, 2013) adlı eserde öykü adlarının yazılıp bir sayfa boşluk bırakıldıktan sonra öykülerin başlaması ve bu öykülerin genel olarak şiir formatıyla yazılmasıdır. Bilindiği üzere postmodern edebi metinler okuyucu ve okuma merkezli oldukları için Sadık Yalsızuçanlar muhtemelen bu boşlukları okuyucunun kendine ait tahayyüllerini, fikirlerini yazmaları için bırakmış gibi görünmektedir.

Eserlerde dikkati çeken bir başka unsur, yazı karakterleri ile puntolarının farklılık arz etmesinin yanında Müge İplikçi'nin, “*Transit Yolcular*” adlı öykü kitabında “Dur” kelimesini;

“D U R

U

R” (İplikçi, 2009, 7).

şeklinde yazmasıdır. Burada yazar, bir şair gibi davranarak görüntü ile mana arasında bir ilişki kurmaya çalışmıştır. Bu tarz bir yaklaşım postmodernizm öncesinde ABD’de formalistler tarafından da yapılmıştır. Yine aynı kitabın 59. sayfasındaki öykünün adı küçük harflerle yazılan ve sadece bir harften oluşan “b”dir (İplikçi, 2009, 59). Ne tesadüftür ki bu öykünün ilk kelimesi de “b” harfiyle başlayan “*Beklemek*” kelimesidir.

Netice itibariyle 2000-2010 yılları arasında kaleme alınan öykülerin çoğunda modern dönem eserlerinde çok nadir rastlanan başlığı olmayan; resim ve fotoğraf altına yazılan; her güne bir öykü yazıldığını veya geldiğini gösteren takvim şeritli; dilekçe formatında; eser kapağı ile öykü arasında bağlantı olduğunu gösteren dış kapağı resimli ve fotoğraflı; önceden yayınlanan eserdeki öykünün daha sonra resim ve fotoğrafla yayınlanarak yeniden sunulduğu öyküler gibi birçok form denemesi olmuştur. Bu form arayışları aslında postmodernizmin var olana karşı çıkıp onu değiştirme, parçalama ve her halükarda okuru metnin içine çekme çabasından başka bir şey değildir.

### 2.3. Söyleme Dair Tespitler

İncelenen öykülerin bazısında dil, genel manada herkesin anlayabileceği şekilde sade, yalın ve akışkan, bazılarında ise imge yüklüdür. Bazı yazarlar dili bu şekilde

kullanırken, bazıları da toplumda hoş karşılanmayan ifadelere yer vermekten kaçınmamışlardır. Müge İplikçi'nin *Kısa Ömürlü Aşelyalar* adlı öykü kitabındaki *Kileçra Gecedeki Yalnızlık* (İplikçi, 2009, 63-69) öyküsü buna örnek verilebilir: “*Refika? Sen koca göbeğin ve sarkık memelerinle telekizlik mi yapıyorsun? Utanmıyor musun bu yaptığından? Orospuluk yapıyorsun ha, şerefsiz! (...), Sürekli ‘orospu’ diye soluyordu*” (İplikçi, 2009, 68). Bu örnekten de görüleceği üzere, modern dönem eserlerinde çok nadir karşılaşılan bu ifadeler, postmodern metinlerde her hangi bir kısıtlama olmaksızın kendine yer bulabilmektedir. Zira modern dönemde yaşadıkları olumsuzluklar nedeniyle sadece topluma yabancı bireyler değil, kendine bile yabancılaşan öznelerle karşılaşılır. Söz konusu bu özne, aslında patlamaya hazır bir bomba gibidir. Patladığında ise örnekte de geçen argo kelimeleri, küfürleri söylemekten geri kalmayan bir özne.

Öykülerdeki diyalog cümlelerinin oldukça kısa seçilmesi dikkatlerden kaçmaz. Saliha Yedigâr'ın *Yazdı Sevda* ve Müge İplikçi'nin *Kısa Ömürlü Aşelyalar* adlı öykü kitapları örnek verilebilir:

“-Nereye bakıyorsun?

-Sen biraz dolaşsan.

-Olmaz. Seni yalnız bırakmam.

-Her zamanki halim” (Yedigâr, 2008, 33).

“*Bana Kofi Sokrat derler.*

*Sokrat'ı anladık da bu Kofi neyin nesi Allahaşkına?*” (İplikçi, 2009, 66).

Postmodern dönemde yaşam sürmeye çalışan özne bir suskunluk içindedir ve zihninden geçen düşünceleri uzun cümlelerle ifade etmez. Çünkü uzun cümle demek, cümleye kafa yormak ve fazladan zaman demektir. Dolayısıyla kendine ait olan zaman mefhumu başkalarının elinden alınan özne, böyle uzun cümleler yerine an'ı ifade edecek nitelikte kısa ve eksilteli cümleleri yeğler. Bunu yaparken de kelimelere yoğunluk vererek az sözle çok şey anlatmaya çalışır. Bazen cümle bile kurmayarak göstergelere sarılır. Diğer bir ifadeyle, konuşulunun ne olduğunun değil, nasıl konuşulduğunun/ ifade edildiğinin önemli olduğu postmodern anlatılarda, yazarlar anlatılarını dil oyunu üzerine kurarlar. Dolayısıyla yazarlar elden geldikçe anlatılarında kelimelerle oyun oynarlar.

Ancak bu örnekler, 2000-2010 arasında yazılmış bütün öyküler için bir genelleme değildir. Bu örneklerin aksine oldukça uzun cümlelerle kurulmuş diyalog cümleleri de vardır. Murat Gülsoy'un "*Binbir Gece Mektupları*" adlı kitabındaki öykülerden biri olan *Asansör* başlıklı öyküde geçen aşağıdaki diyalog buna örnektir:

Babanıza söylediğiniz yalan Ayla'yla mı ilgiliydi?/

Hayır, hayır. Yalandan bir aşk hikâyesi uydurdum. Sözde ben bir kızla uzun yıllar çıkmışım da sonradan o beni bırakıp başkasıyla evlenmiş ve şimdi o şirkette çalışıyormuş... Onunla karşılaşmak istemediğim için görüşmelere gitmediğimi söyledim. Babam durumu çok ciddiye aldı. Bana kadın-erkek ilişkileri üzerine bir ton nasihatte bulundu. 'Aşırılıktan kaçın, her şeyin ortası iyidir, uçlar zararlıdır, temkinli ol, ölçü ve saygı tüm ilişkilerin seren direğidir, planlı ol, önemli kararlar vermeden önce yirmi dört saat düşün,' gibi beylik laflar etti. O bunları söylerken ben bakışlarımı yerdeki hayali bir noktaya sabitlenmiş dinliyordum ve işin tuhafı etkileniyordum. O yalan aşkı birkaç dakika önce uydurmamışım da gerçekten yaşamış ve o yüzden o haldeymişim gibi ezik, dinliyordum. Her gün binlercesini duyduğumuz o beylik sözler o anda bana hayatın çok gizli sırlarıymış gibi geliyordu. Çaresiz durumdaydım, dinliyordum. Durumuna üzüldü. Sanırım olayın beni ne kadar hırpaladığını anlamaya çalışıyordu. Belki de, bir babanın yapması gereken o zor konuşmayı yaparken neler hissedeceğini de önceden düşünmüştü. Çünkü hiçbir şeyi şansa bırakmaz. Her şeyi önceden düşünür, hesaplar. Bazen, 'Baba,' derim, 'her şeyi hesaplayamazsın, nasıl olsa bir şeyler sürpriz olacak, boşu boşuna neden planlar yapıyorsun?' o da bana, 'Olsun, büyük bir yüzdesini yine de hesaplamış oluyorum.' der (Gülsoy, 2014, 140-141).

Yazarlar, anlatacaklarını okurun daha iyi algılaması için dil üzerinde deney yaparak bir üslup arayışına da girmişlerdir. Örneğin; Murat Gülsoy "*Bu Kitabı Çalın*" adlı eserinde "*Cellat*" kelimesinin karşısına "*idam-kral-ceza-balta-kan-maske-soylular...*" (Gülsoy, 2014, 160) şeklinde kelimeleri sıralamıştır. Modern dönem eserlerinde görülmesi imkânsız olan bu yazım ya da ifade tarzı, postmodern dönem anlatılarında yazarların çokça başvurduğu bir yoldur. Serbest çağrışım olarak adlandırılan bu yolla yazar, kelimelerin insanların zihninde neler uyandırdığını değişik bir tarzda ortaya koymuştur. Bu tür anlatıyı okuyan okur da ister istemez anlatının bir noktasından sonra anlatıya dâhil olur ki postmodern anlatılarda da amaç budur: Okurun anlatıya dâhil olması.

Konuyla alakalı elde mevcut olan öykü kitaplarından biri de Abdullah Harmancı'ya ait "*Muhteris*"tir (Harmancı, 2002). Yazar, bu hikâye kitabının daha içindekiler kısmından itibaren öykülerini farklı bir tarzda kaleme alacağını hissettirmiştir. İçindekiler kısmına bakıldığında 12 hikâyenin 3 bölüm olarak yazıldığı görülür. Sayfalar çevrilmeye başladığında özel isim, cins isim ayırımına bakılmaksızın "*umur bey hikayeleri, umur bey günleri, umur bey akşamları, umur bey/ doğu anlatısı, umur bey ukdeler*" vs. öykü başlıklarının küçük harfle yazıldığı görülür. Yazar bu tarzını paragraflara küçük harfle başlamak suretiyle de devam ettirmiştir. Bunun yanında söz konusu hikâyelerde noktalama işaretlerinden özellikle noktanın

kullanılmadığı; “*umur bey ukdeler*” (Harmancı, 2002, 40) başlıklı hikâyede kelimelerin arasına “*yönetmen+ cılız+uzun+esmer*” örneğinde olduğu gibi “+” işaretinin; “*edebiyat tarihçisine notlar*” başlıklı hikâyenin “*otuz altı gün kala*” bölümünde, kutsal kitaplarda ayetleri ayırmak için kullanılan “*Uyandığında evde kimse yoktu\*kardeşim bile\**” (Harmancı, 2002, 125) şeklinde “\*” (yıldız) işaretinin kullanıldığı görülür.

Modern edebiyat anlayışlarının kökten reddedilip kuralsızlığın kural olarak benimsendiği postmodern anlatılarda, yazarlar dimağlarındaki her türlü duygu, düşünce ve hayali ifade ederlerken başka alanların metinlerinde görülen bu tür işaretleri kullanmışlardır. Yine var olan kurallara göre büyük harfle yazılması gereken kelimeleri küçük harfle yazarak başkaları tarafından sınırları belirlenmiş kurallar silsilesine itirazlarını dile getirmişlerdir.

Murat Gülsoy’un “*Binbir Gece Mektupları*” adlı kitabındaki öykülerden biri olan “*Sigarayı Bırakmanın En İyi Yolu*” başlıklı öyküyü yazar, sigarayı bırakmanın zorluğunu okuyucunun zihninde canlandırabilmek için saatlere ve mekân isimlerine yer vererek kaleme almıştır: “*07.45, 09.25, 10.17,..., 16.30, Ofis; 16.45, Ofis; ..., 00.30, 01.30, Ev*” (Gülsoy, 2014, 65-79) gibi. Modern dönemin çok önem verdiği zaman ve mekân mefhumlarının maddi bağlamda bir kronolojisini çalıştırmak için kullanılmış gözükse de, bu zaman ve mekân mefhumları postmodernistlerin elinde -pozitif zamanı kabul etmedikleri için- oyuncuğa döner. Zira onlar, maddi değil, duygusal zaman ve mekânı önemserler.

Türk toplumunda esnafların çokça sarf ettikleri “*Arz, talep meselesi.*” diye bir laf vardır. İşte Özcan Karabulut, tam da bu söze göre bir öykü kitabı yayımlamıştır: *Rojda*. Bu öykü kitabındaki öyküler sadece Türkçe değil, aynı zamanda Kürtçe olarak da kaleme alınmıştır. Öykülerin önce Kürtçesi, sonra Türkçesi vardır. Öyküleri Kürtçeye Yağob Tilermani çevirmiştir:

Tablo 2: Özcan Karabulut'un "Rojda" adlı eserindeki Kürtçe ve Türkçe bölümler.

<p>Ma Ne Wiha Ye Zoé?</p> <p>‘Evîna ku herdu bûneweran mezin dike; evîna dilsozî, evîna ku dihêle mirovek bi bengîti bibe dildarê mirovê din, tûne ye; na, tiştêkî wiha tune ye’.</p> <p>Milan Kundera</p> <p>Di hembêza wê de pirtûk, li nav mirovên ku xwe bi çîroka dihat xwendin wendakirî, ji rûyekî arasteyî rûyekî dîtir dibû, çaven wê mîna çavên siîxurekî ji pirtûkan diçû ser kasetan, ji wê derê diçûn ser zîlamê ku her tim li heman qorziya xwe rûniştî (Karabulut, 2005, 91).</p>	<p>Değil mi Zoé?</p> <p>‘İki varlığı yücelten aşk, bağlılık, bir insanın tek bir insana tutkuyla bağlanması anlamında aşk diye bir şey yok, hayır böyle bir şey yok’.</p> <p>Milan Kundera</p> <p>Kucağında kitaplar, kendilerini okunmakta olan hikayeye kaptıran insanların arasında, bir yüzden ötekine yöneliyor, gözleri bir casusun gözleri gibi kitaplardan kasetlere, oradan her zamanki köşesinde oturan adama takılıp duruyordu (Karabulut, 2005, 105).</p>
--	---

Sosyolojik bağlamda düşünüldüğünde, majörün hâkim olduğu bir toplumda azınlık durumunda olan minörün, majörün kullandığı ana dili kullanarak çok kaliteli eserler yazabileceğinin kanıtıdır bu öykü kitabı. Yazar, öykülerini önce kendi ana dili olan Kürtçeyle, daha sonra da içinde yaşadığı toplumun resmi diliyle kaleme almıştır. Bir anlamda yazar, kendi ana dilini, majör dile göre öncelemiştir. Tabii burada başka bir husus da minör dilden majör dile geçme isteğidir. Yani yazar kendi ana dilinin majör bir dil seviyesine gelmesini arzulamaktadır.

Öykülerin dile getirilişindeki deneysel tavır örneklerini çoğaltmak mümkündür. Cemal Şakar, “*hayalperdesi*” adlı kitapta bulunan “*Mevlid*” adlı öyküde “*Yüzyıllar öncesinden gelen kelimelerin muhatabını bulamayınca bir cam kase gibi şangırtyla kırılıp döküldüğünü*” (Şakar, 2008, 34) okurun dimağında aniden olup bitiveren bir eylem olduğunu görsel ve işitsel bağlamda canlandırabilmek için “şangırtyla” kelimesini alt alta yazmıştır:

“ Ş  
A  
N  
G  
I



R

T

I

Y

L

A” (Şakar, 2008, 34).

Modern dönem eserlerinde bu şekil bir ifade tarzı görmek mümkün değildir; ancak, postmodernistlerin elinde var olan *kuralsızlık* imkanı, onlara geniş bir alanda istedikleri gibi davranmayı elverişli kılar. Büyük harfler alt alta yazılarak görsel bir şiir formuna dönüştürülen “ŞANGIRTIYLA” kelimesi, asıl itibariyle, okurun kulağında *şangirt* sesini çağrıştırması yönüyle de önem arz eder. Bu ise yazarın elinde oyuncığa dönen dil ile yapılır.

Bir genelleme yapılmak istenirse, 2000 ila 2010 yılları arasında kaleme alınmış öykülerde oldukça sade, yalın ve akışkan bir dil kullanılmıştır. Özellikle öykünün bir alt türü olarak kendinden söz ettirmeye başlayan ve etkileyici örneklerin verildiği küçürek öykülerde ise, dilin imgesel boyutta kullanılması gözden kaçmaz. Dikkatlerden kaçmayan diğer bir özellik ise, biçimsel yönden de incelenebilecek olan yeni ifade tarzlarının denenmesidir. Buradan kasıt ise şudur: İnsanlar, başka insan veya insanlarla iletişim kurarak hayatlarını devam ettiren canlılardır. Bu iletişim eğer konuşarak oluyorsa, buna jest-mimikler de katılır. Yazı ile ise iletişim gerçekleştiriliyorsa kelimelere bazen farklı edebi türler, tarzlar, işaretler eşlik edebilir. Bu bazen mektup, anı, dilekçe gibi diğer edebi türler olabileceği gibi, bazen insan sesinin seviyesini gösteren küçük veya büyük harf kullanımı, bazen de sayısal bilimlere has olan “+, -, \*, /” işaretlerle yapılır.

Ayrıca son olarak bu dönem yazarlarının bazılarının öykülerinde, “*Yahu ben meddah mıyım? Ara sıra omzumdaki havlu ile alnımın terini silip ‘Ey yarenler, nerde kalmıştık bakalım’ diye mevzuyu çekip uzattıktan, tadını kaçırdıktan sonra toparlamaya çalışacak.*” (Kutlu, 2014, 17) gibi geleneksel edebi türlerden biri olan meddahlığın dil ve üslubunu pastiş ve parodi gibi postmodern bir anlayışla yer yer takdire şayan bir şekilde kullandıklarını da ifade etmek gerekir.

## 2.4. Klasik Öykü ile Küçürek Öykünün Ayrışma Noktaları

Klasik öyküler, her hangi bir olayı, serim, düğüm, çözüm gibi belli bir düzen çerçevesinde anlatırlar. Hikâyenin hemen başında zaman, mekân ve kişiler hakkında tanıtım amaçlı bir tasvire yer verilir. Bu tasvirle birlikte merakı ve heyecanı artan okur, hikâyeyi okumaya devam ettikçe anlatılan olayların derinliğinin fazla olmadığını anlar. Derinlik meselesi sadece olay için geçerli değildir. Aynı durum kişi, zaman ve mekân için de geçerlidir. Örneğin kişiler çoğu hikâyede yaşamlarının belli bir kesiti ve kendilerinde barındırdıkları her hangi şahsi bir özellikleri ön plan çıkartılarak anlatılır. Dolayısıyla da bu tür hikâyelerde kişi kadrosu oldukça azdır.

Klasik öykülerde olaylar belli bir yerden başlar, gelişir ve bir sonuca ulaşır. Okur bağlamında düşünüldüğünde ortaya çıkan sonuç, okuru her hangi bir şekilde şaşkınlığa uğratmaz; ancak, okurun hikâyeyi okuma sürecinde her hangi bir şekilde yorum yapmasına da yazar tarafından müsaade edilmez. Zira hikâyede dile getirilen olay, zaman bağlamında çizgisel bir şekilde devam eder. Bu tür hikâyelerde zaman, yüzyılları, yılları kapsayacak şekilde geniş değil, dardır.

Postmodernizmle birlikte ortaya çıkan ve onun birçok özelliğini bünyesinde barındıran küçürek öykü, yansıtmacı (klâsik) dönem hikâyesinin olmazsa olmazlarından olan *serim*, *düğüm*, *çözüm* gibi kompoze unsurlardan kendini soyutlamıştır. Küçürek öykü doğası gereği, anlamsal bağlamda çok katmanlıdır. Bu özelliği nedeniyle imgeyle yüklüdür. İmge yüklü olması onu edebi türlerden biri olan *şiiir* ile yakından ilişki kurmasına sebep olur. Çünkü küçürek öykü, şiirde olduğu gibi duygu, düşünce ve hayallerin –tabiri yerindeyse- mengineye sıkıştırılmış gibi yoğun anlama gelecek kelimelerle kaleme alındığı bir türdür. Ayrıntıya girmeden anlatılacakların hemencecik dile getirilmesiyle, dili belirli oranda şiirdeki gibi kullanmasıyla ve hacim olarak oldukça kısa/ küçük olmasıyla yansıtmacı (klasik) hikâyeden ayrılır. Öyle ki küçürek öykünün üzerine araştırma yapanlar, söz konusu metinlerin kaç kelimedenden oluşması gerektiğine dair gerekçeleriyle birlikte fikir beyan etmişlerdir. Örneğin, bu konuda A.M. Wright, *Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine: Tür Sorunu* başlıklı yazısında “500” (Wright, 1998, 19-26), Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri* adlı kitabında “250–300” (Erden, 2002, 250) ve Korkmaz, Deveci ve Şahin’in *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü* adlı proje çalışmasında “100 sözcüğü geçmeyecek anlatıların” küçürek öykü kategorisine konulması gerektiğini ifade etmişlerdir (Korkmaz, Deveci ve Şahin, 2010, 9). Küçürek öykünün oluşumunda kelimelerin

sayısal değeri bağlamında düşünülduğünde Korkmaz, Deveci ve Şahin'in ifade ettikleri "100 sözcük" sayısının, yazarın anlatısında kişi, mekân, zaman gibi öykü unsurları da toplamda akla geldiğinde normal bir sayı olduğu ortaya çıkmaktadır.

Küçürek öyküler, postmodern dönem ürünlerinden biri olmaları hasebiyle, kişiler bir anlık ve o anki şekillerinde ortaya çıkan, nerde, nasıl davranacağı belli olmayan ve şeyler karşısında davranışta bulunan öznelerdir. Bu öznelere ki hayatla kavgalıdır. Modernizmin olumsuzluklarını fiilen yaşayan ve ondan derinden etkilenen öznelere bunlar. Yazar anlatılarında anlatının ipini belirli bir yerden sonra kendi kurguladığı kişi kadrosu aracılığıyla okura verir. Klasik öykülerde böyle bir durum söz konusu değildir. Kişiler silikleşmiş, yersiz-yurtsuz öznelere olmakla beraber, gerçekte yüzyıllar öncesinde yaşamış kişiliklerin de anlatılarda ya oldukları gibi ya da olduklarının tam tersi bir durumda buldukları görülür.

Klasik öykülerde çizgisel yani kronolojik bir zaman söz konusu iken, küçürek öykülerde dairesel yani zamanlar arasında hızlı atlamalar şeklinde bir zaman söz konusudur. Anlatının başında ihtiyar bir adam olarak görünen öznenin birkaç satır sonra annesinden yeni doğmuş bir bebek olduğu görülebilir. Çünkü postmodern dönemde zaman göreceli olarak kabul edildiğinden onun her hangi bir önemi yoktur.

Mekân bağlamında düşünülduğünde ise, durum, kişi ve zaman unsurlarından farklı değildir. Zamanlar arasında gidip gelen anlatı kişisi, dolayısıyla da mekânlar arasında da gidip gelmektedir. Bu yönüyle mekân, her an değişken bir yapıya sahiptir.

Şiirsel bir dille kaleme alınan küçürek öyküler, bünyesinde var olan zaman, mekân, kişi gibi öykü unsurlarını da aynen şiirde olduğu gibi imgesel düzlemde işlerler. Dolayısıyla da bu tür anlatılarda anlatı yazarının dimağında anlatacak mevcut bir olayın, tezin olmaması ve imgesel bağlamda üretilmiş, anlatmaktan ziyade okurun sezgisine dayanan bir nitelikte olması hasebiyle bu anlatılar, yansıtmacı (klasik) hikâyeden ayrılır.

## 3. BÖLÜM

### 2000-2010 ARASI KÜÇÜREK ÖYKÜDE POSTMODERN İZLER

#### 3.1. Olay Örgüsü

Postmodern anlatıların olay örgüsüne geçmeden, postmodernizmden önce varlığını sürdüren modern metinlerin olay örgüsüne değinmek konunun anlaşılmasında faydalı olacaktır. Modern metinler, içinde var oldukları modern zihniyete göre çizilmiş bir izleği takip ederler. Buna göre bu zihniyetin insanlardan beklediği; belirlenen kurallara uymak, pozitivist düşünüş ve disiplindir. Yani modernist zihniyet, dünyadaki her şeyi sınırlar ve insanlardan bu sınırları aşmamalarını ister. Buradaki amaç her şeyi aynileştirmektir. Modernist düşüncede “*Sanatçı, ancak akıl ve bilimle kavranabilecek gerçekliği başarı ile yansıttığı ölçüde estetik gereğini yerine getirmiş olacaktır*” (Şaylan, 2006, 64). İşte edebi metinlerin oluşumunda olmazsa olmazlardan olan olay örgüsü, modern dönemde, ifade edilen bu modern zihniyete uyacak şekilde düzenlenmiştir. Buna göre, metinde anlatılanlar mantıklı olmalı, dönemin gerçekliğinden şaşmamalıdır (Topsakal, 2011, 27).

Postmodern anlayışla kaleme alınan anlatılarda, modern metinler için önemsiz gibi görünen sıradan olaylar, çok önemliymiş gibi dikkate alınarak yazılır. Bu anlatılardan sonra akla, elde mevcut bu metnin modern mi, postmodern metin mi olduğu sorusu gelebilir. Bu sorunun cevabı oldukça basittir: Eğer okunan metin, akılda kalmışsa, bu, söz konusu metnin modern metin olduğunu gösterir. Zira modern metinlerde, insanların alışmak zorunda olduğu, önceden hazırlanmış kurallar silsilesi aynen ortaya konmuş; bu duruma alışık olan okur da ister istemez metindeki olay örgüsünü aklında tutmuştur. Yani modern metinlerde olay örgüsü, modernin gerektirdiği gerçekliğe ne kadar uygun biçimde ve belli kurallara göre şekilleniyorsa, postmodern anlatılarda da tam tersine irrasyonel, birbirinden kopuk, karmaşık ve neredeyse yokmuşçasına bir olay örgüsü ile karşılaşılır (Emre, 2006, 167). Çünkü postmodern zihniyete göre her şartta uygulanabilecek ya da müracaat edilebilecek belli bir kural mevcut değildir. Dolayısıyla, böyle bir zihniyete mensup olan postmodern yazar da anlatısını teşekkül ettirirken kendine kuralsızlığı kural edinir. Postmodern anlatılarda, modern metinlerdeki gibi olayın bir başlangıcı, gelişmesi ve sonucu bulunmaz. Dolayısıyla postmodern metinlerde olay örgüsü parça parça ve birbirinden kopuk vaziyettedir. Çünkü postmodern metin parçalıdır, düzen karşıtıdır, kaotiktir.

“Bir de, postmodern yazarlar metinlerini bilincin normal akışına tabi olarak değil de iç patlamaya göre oluşturdukları için, olay örgüsünde ister istemez normal bilincin her okumada farklı algılayabileceği daha karmaşık bir düzen meydana gelmektedir” (Emre, 2006, 167). Böylece metnin kurgusu rasyonel değil, çağrışıma dayalı hale gelmektedir. Bunun içindir ki postmodern anlatılarda mevcut bulunan olay örgüsüne mantık çerçevesinde bakıldığında neyin nerede, ne zaman, nasıl başladığı hakkında bir muammayla karşılaşılır. Olay örgüsü haddizatında modern metinlere özgü bir ifade olduğu için postmodern süreçte romanı oluşturan öteki öğelerde olduğu gibi öykülerde de olay örgüsü ya hiç yoktur ya da eklektiktir. Yani bir olayla öteki olay arasındaki bağıntılar kesintilidir. Küçürek öykü de postmodern ifade biçiminin ürettiği bir tür olduğu için bu türden de doğası gereği olay örgüsü taşıması beklenemez.

Bu bağlamda *Hikâyât, Saat Kulesi, Umursamaz Uykucu, Yakamoz, Avına Çıkmak, Nijinski Öyküleri, Do Sesi ve Muhtemel Menkıbeler* adlı eserlerdeki küçürek öykülerde, olay örgüsü yoktur. Çünkü bu öyküler, doğrudan doğruya bilinçaltı taşmaları, imgelerin dışı vurumu ya da serbest çağrışımla elde edilmiştir.

Postmodern anlatılarda yukarıda ifade edildiği gibi, birden fazla olay örgüsünün olması, anlatının çok anlamlı olmasına, yani anlatıları okuyan herkesin farklı algılamasına vesile olur. Vesile olur, çünkü nasıl ki modern dönem metinlerinde, dönemin zihniyeti gereği belli kurallar var ise postmodern dönem anlatılarında da dönemin zihniyeti gereği düzensizlik, karmaşıklık, parçalanmışlık vs. vardır. Aslında burada gaye, anlatı yazarının kimlik arayışıdır. Bir anlamda yazar bu tavrı ile *ben*’inin sürekliliğini sağlamaya çalışır.

Postmodern anlatılarda olay örgüsünün birden fazla ve parça parça olması, ilk defa J. Kristeva’nın ortaya koyduğu metinlerarasılık kavramıyla açıklanmaktadır. Metinlerarasılık, adından da çıkarım yapılabileceği üzere, elde mevcut anlatıya, kendinden önce her hangi bir alanda kaleme alınmış ürünlerin de dâhil edilmesi esasına dayanır. Anlatıda metinlerarasılığın kullanılması, olay örgülerinin birbiriyle birleşme noktalarının yok olmasına neden olur ki, bu da anlatının modern metinlerde olduğu gibi çizgiselliğini ortadan kaldırarak dairesel bir düzleme doğru yönelmesine vesile olur.

Postmodern anlatıların vazgeçilmezi olan metinlerarasılık, kendi bünyesinde kolaj, montaj, parodi, pastiş ve ironi gibi bazı alt teknik özellikler de barındırır. Yazar anlatısında bu teknik özellikleri kullanarak aslında anlatıya az da olsa bir gerçeklik katmak ister. Ancak bu teknik özellikler, anlatıdaki olaylar arasındaki kopukluğun müsebbibidirler.

Dolayısıyla, modern metinlerdeki olay örgüsü, postmodern dönem anlatılarında olay örgüleri şeklinde yer alırken bir başka teknik özellikten de faydalanır. O da *üstkurmacadır*. Üstkurmaca ile yazar, kaleme aldığı anlatısının içinde başka anlatılara da yer verir ki bu yolla, anlatının içinde başka bir anlatı ya da olayın içinde olay ortaya çıkar. Diğer bir ifadeyle olay örgüsü, olay örgüleri haline gelir.

Son olarak, postmodern anlatılardaki olayların/ olay örgülerinin iç içe geçmişliğine, dağınıklığına ve parçalanmışlığına bir başka neden de anlatıda kendine yer bulan, konuşan, dinleyen kişinin tam olarak kim olduğunun belli olmamasıdır. Bunun da tek sebebi, modern dönemde, önceden hazırlanmış kurallara göre hareket etmek zorunda olan ve kendine verilen büyük vaatlerin gerçekleşmediğini görüp algılayan insanın hayal kırıklığıdır. Postmodern yazar, hayal kırıklığı yaşayan anlatıdaki öznesinin, modern metinlerdeki gibi bilinçli hareket etmesine izin vermez. Bu durumdaki postmodern özne, artık bilinçaltına göre hareket eder hale gelir.

### **3.1.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu**

*Kuş Uykusu*'ndaki küçürek öykülerden *Yazısız*'da (s. 7) kentin ortamının insanları maneviyatsızlaştırması; *Gökyüzü*'nde (s. 11) yılanın güneşlenmek üzere güneşe çıkması ve sonrasında korkarak diliyle tıslaması, gökten bir kartalın yılanı kapıp gitmesi anlatılırken birden bire yazar tarafından konunun insan çerçevesinde anlatılmaya başlanması; *Yerin Kulağı*'nda (s. 14) rüya ile gerçek arasında sıkışıp kalan anlatı kişinin bütün merakının kule tarafından toprağa bulaştırılması; *Personel Müdürlüğü*'ne'de (s. 30) anlatı kişinin müdürüne dilekçe formatında yazdığı ve kendisinden, çevresinden duyduğu sıkıntıyı dile getirmesi; *Tırmanma Şeridi*'nde (s. 32) anlatı kişinin dağ, at, çeşme, su, tuz, ekmek, kadın, ruh, şemsiye gibi canlı ve cansızlarla varlık sorununu çözmeye çalışması; *Sani*'da (s. 33) adı belirsiz bir bakanlıkta müsteşarlığa getirilen bir adamın hem ailesi hem de çevresi tarafından dışlanması ve *Çehrengiz*'de (s. 41) anne ile oğlu arasında gerçeğin yeryüzünden kaldırıldığı bir zamanda ayın neden tutulduğunun irdelenmesi anlatılmaktadır. Dolayısıyla da bu küçürek öykülerdeki anlatı kişileri, postmodern yaşam tarzı içinde kendilerine dış dünyada yer bulamadıklarından yalnızlığa bürünmüşler ve yalnızlıklarıyla arkadaş olmuşlardır. Bu nedenledir ki kendi iç dünyalarında var olan düşünceleri yine kendi iç dünyalarında kalması şartıyla şizoid bir psikolojiyle parça parça, süreksiz, zaman ve mekânda anlık sıçramalarla dile getirmektedirler. Anlatıların ne başı ne de sonu vardır. Neredeyse her cümlemin aslında bir olay olması modern

dönem metinleriyle karıştırılabilir; ancak, cümleler arasındaki anlamsal bağ o kadar kopuktur ki -modern dönem metinlerinde böyle bir durum söz konusu bile değildir-okur bir an şaşkınlığa uğrar. Burada yazarın amacı da her cümleyi zaman, mekan ve kişi bağlamından oldukça çok kopartarak okurun kafasını karıştırmak; bu yolla da okuru metne çekerek boşlukları doldurmasını sağlamaktır. Postmodern metinlerin modern metinlerden ayrıldığı nokta işte tam da burasıdır.

### 3.1.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler

*Muhtemel Menkıbeler*'deki küçürek öykülerden *Dalgın*'da (s. 13) kentin karmaşasına tanıklık yapan birinin gözlemleri; *Evlilik Kararı*'nda (s. 15) anlatı kişinin prenseslere yaraşır bir düğün yapılanaya kadar evlenmemesi; *Kimin Annesi Kimin Çocuğu*'nda (s. 17) mahşer meydanında bir çocuğun kendi annesinden başka bir kadını kurtarmak istemesi; *Neden Saçların Beyaz*'da (s. 19) tek dizayle bir kedere değinmesi; *Serin Serviler*'de (s. 25) bir aşığın duasını sevdiğine anlatması; *Yağmur Yağıyordu*'da (s. 27) aşk acısı çeken birinin yağmurla gözyaşlarını özdeşleştirilmesi; *Yüzünü Unutan Adam*'da (s. 29) kırk yıl boyunca yüzünü görmeyen birinin aynadaki suretini bakar bakmaz bayılması; *Biz De Ali'yi Severiz*'de (s. 37) kapının zil sesiyle Hz. Ali'nin Hayber kapısını omuzladığında çıkan tokmak şingirtisinin özdeşleştirilmesi; *Çömez*'de (s. 39) betonarme bina yapmak için tarihi bir binanın yıkılması; *Günah Kokusu*'nda (s. 45) Kabil'in işlediği ilk cinayetin etkileri; *İntihar Eden Veli*'de (s. 47) ölümünü önceden bilen bir velinin kerametine değinilmesi; *Kentsel Dönüşüm Ya Da "Tevbeten Nasuha..."*'da (s. 49) günah işlediği mekânların kentsel dönüşümle yıkılmasıyla sevinen birisinin duyguları; *Sözü Çarenin Üçte Biri Görenle Sözü Çare Görenin Karşılaşması Ya Da Öykücünün Hikayesi*'nde (s. 51) doktora giden bir öykücünün derdini çok iyi anlatmasının doktor üzerinde yarattığı şaşkınlık; *Öyküyü Beklerken*'de (s. 53) bir yazarın ilham beklemesi; *Türklerin Felsefe Müktesebatı Üzerine Muhayyel Bir Konuşma*'da (s. 61) iki kişinin bir halk söylemi üzerine felsefi konuşmaları; *Aşk'ta* (s. 63) sevgilisinin adından başka her şeyini unutan bir âşık; *Eski Darıyla Taze Buğdayın Hikayesi*'nde (s. 67) buğday ile darının kişileştirilerek bir tecrübeye dikkat çekmeleri; *Hasbuğday İle Darının Konuşması*'nda (s. 69) kişileştirme yapılarak hacca giden Hasbuğday'ın Darı'ya yetkilerini bırakması üzerine darının baklava olma isteği; *Ahiyan-I Rum'dan Çarıkçı Hasan Usta'nın Çar-I Anasır Libasın Biraktığıdır*'da (s. 71) Çarıkçı Hasan Usta'nın ölüm döşeğine düşmesi ve beden elbisesini çıkarması; *Hızır Bulundu*'da (s. 85) anlatı kişinin Hızır gibi bastığı yerin yeşermesi anlatılmaktadır.

Yukarıda ifade edilen hususlar bir olay veya olay örgüsünden ziyade, birçok olay parçacığının birleşmesi olarak algılanmalıdır. Çünkü bu küçürek öykülerde anlatı kişi veya kişilerinin başlarından geçen veya şahit oldukları zaman ve mekân mefhumlarının devamlı yer değiştirmesinden dolayı kopuk ve karmaşık durumdadır. Zira söz konusu küçürek öykülerin her hangi bir başı, gelişmesi ve sonu da yoktur. Postmodern yazarların bilinçli bir şekilde başvurdukları olayın kopuk ve karmaşık olmasından gaye aslında, yapılan her kopukluğun okur tarafından tamamlanmasına yöneliktir.

Anlatıların bazılarında anlatı kişisi uhrevi veya rüya âleminde iken bazılarında ise somut âlem olan dünyadadır; ancak, somut ve soyut âlem arasında zaman, mekân ve kişiler bağlamında geçişler o kadar hızlı ve süreksizdir ki okur, anlatı kişisiyle bütünleşerek onun dünyası üzerinden kendi iç dünyasıyla kontak kurar hale gelir. Okurun anlatıya dâhil olmasıyla birlikte aslında anlatı bir kimlik sorunuyla baş başa kalır. Açıklanan özelliklerinden dolayı *Muhtemel Menkıbeler*'deki küçürek öyküler postmodern bir anlayışla kaleme alınmıştır.

### 3.1.3. Ferit Edgü/ Do Sesi

*Do Sesi*'ndeki küçürek öykülerden *Beklenti*'de (s. 14) ölümü bekleyen bir annenin çocuğuyla konuşmaları; *Adlar*'da (s. 17) bir çocuğun ileri yaşlarda babası gibi hayatı anlamaması; *İmdat*'ta (s. 18) anlatı kişinin denizde boğulmaktan kurtardığı kadınla diyalogu; *Acımasız*'da (s. 19) tanımadığı birini öldüren bir katilin vicdan azabı; *Arşivden*'de (s. 20) büyükbabasının ölüm şekli üzerine çelişkili belgelere ulaşması nedeniyle duyduğu şaşkınlık; *Kayıp*'ta (s. 21) elindeki zarfı ulaştıracağı adresi sormasına rağmen kimsenin bilmemesi nedeniyle son olarak onu karakola yönlendirmeleri üzerine zarfın üzerine KAYIP damgasını basması; *Düş*'te (s. 22) anlatıcının düşünde girdiği düelloda birini öldürmesi; *Sonumsu*'da (s. 25) ölüm döşeginde zamanın anlamsızlığı; *Durak*'ta (s. 26) durak üzerinden baba ve kızın yalnızlığının anlatılması; *Yürüyen*'de (s. 27) birbirini tanıyan insanların iletişimsizliği; *Düşüş*'te (s. 28) kentin düşmesinin adamın orada olmasına bağlanması; *Mezar*'da (s. 29) hayvan sadakatinin sahibi ölen at üzerinden anlatılması; *İnsanoğlu*'da (s. 30) avlanmak için ormanda bir hayvan arayan birisinin karşısına bir insanın çıkması ve kalbine bıçak saplanması; *Masum*'da (s. 31) bir savcı ile yargılanan birinin felsefi diyalogları; *Medetsiz*'de (s. 32) Medetsiz adındaki tepeye çıkıp oradan dünyayı izlemek isteyen



birinin belirsizliklerle dolu öyküsü; *Üşüyen*'de (s. 33) ölmeden mezarının alt bölümü hariç diğer yerlerini mermerle kaplayan kişinin altını kaplamamasının nedeni olarak üşüyeceğini belirtmesi; *Özet*'te (s. 38) anlatıcının hayatı aldatmak ve aldatılmak olarak görmesi; *Bir Garip Sürgün*'de (s. 40) yabancılarla tanıştıktan sonra hayatı değişen kahramanın yaşamı; *Köpek*'te (s. 42) insanların kendi hemcinsleri haricindeki bir olay ve bir canlıya bakış açıları anlatılmaktadır.

“*Bireyin kendisiyle ve dünyayla olan ilişkisinde, yalnızlığını, özgürlüğünü, bunaltısını, iletişimsizliğini, seçimlerini, yersiz-yurtsuzluğunu, edim ve edimsizliğini varoluş sorunu olarak ele alan (ve) bireysel olanı ön plâna çıkaran Ferit Edgü*”nün (Deveci , t.y., 181) bu eserindeki küçürek öykülerde gözle görünen her hangi bir olay örgüsüne rastlanılmaz. Bir iskeleti dahi olmayan bu anlatılarda, zaman, mekan ve olay örgüsü aramak nafiledir. Anlatıların çoğunda değişik ister edebi isterse de öğreti türlerden alıntılar vardır. Bu yolla yazar, anlatılarını kimliksizleştirmiş ve okuru anlatılara davet etmiştir. Bu yönüyle bu eserdeki küçürek öykülerde olay örgüsü postmodern bir anlayışla kaleme alınmıştır.

#### **3.1.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri**

*Nijinski Öyküleri*'ndeki küçürek öykülerden *Kış*'ta (s. 73) yaşlı bir kadının yaşam umudunu yitirmesi; *Doğum Günü*'nde (s. 83) birinin evde ölü bulunması; *Düzeltilen*'de (s. 84) yayınevinde çalışan bir düzeltmenin felsefi düşüncelerinden dolayı işine son verilmesi; *Kitaplar*'da (s. 85) anlatı kişinin dillerini bilmediği kitapları evine toplaması sonucu karısının evden kaçması; *Rastlantı*'da (s. 86) bir ölünün vasiyetinin yerine getirilmesi; *Kuzgun, Düşte*'de (s. 87) anlatı kişinin rüyasında gördüğü bir kuzgunun ölümüne üzülmesi; *Sorun*'da (s. 90) karnı aç olarak ölen çocuklar üzerinden tartışma yapılması; *Kurtuluş*'ta (s. 92) fırtına sonucu tekne batmadan önce anlatı kişinin Tanrı ve denizle baş başa kalması; *Garip Aile*'de (s. 93) bir ailenin bireyleri arasındaki iletişimsizlik; *Şanslı*'da (s. 94) anlatı kişinin mezarlıkta yaşadıklarını yaşlı amcasına anlatması ve *Aykırı*'da (s. 95) bir çocuğun oyun üzerinden hayatı tanımak istemesi gibi konular işlenmektedir. Genel olarak içinde bulunulan dünyanın mekan olarak seçilmesi, eserdeki küçürek öykülerde olay örgüsü var izlenimini uyandırır da, aslında somut mekanların soyut mekanları diğer bir ifadeyle adı bile belli olmayan insanların iç dünyalarında var olan düşünce ve hayallerinin anlatımını kolaylaştırmak içindir. Nevroz halindeki insanlarla normal insanların yaşadıkları zamanın birbirinden oldukça farklı olması, zamana bağlı bileşenler olan mekân ve olay örgüsünün de parçalı,

karmaşık ve hatta yokmuşçasınaymış gibi ele alınmasına sebep olur. Bu bağlamda *anı* yaşayan anlatı kişinin zaman ve mekân arasında devamlı ve birbiriyle alakasız şekilde yolculuk yapması hasebiyle öykülerde bir olay veya olay örgüsünden bahsedilemez. Anlatı kişinin zaman ve mekânda anlık yolculuklarda boş kalan yerleri okur kendince doldurur ki bu postmodern yazarların eserlerin kurgulama anlayışlarının bu küçürek öykülerde kullanıldığını bize gösterir.

### 3.1.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak

*Yakamoz Avına Çıkmak*'taki küçürek öykülerden *Acı Yağmur*'da (s. 3) anlatı kişinin hafızasını yitiren annesine karşı duyduğu üzüntü; *Gözlem*'de (s. 4) insan içine çıkınca onlardan gizlenmek için kara gözlükler takan anlatı kişisi; *Ceket Cebi*'nde (s. 7) anlatı kişinin cebine öğütler yazılı küçük kâğıtlar koyup onları çekmesi; *Şimdi*'de (s. 8) sevgilinin özlenen elleri; *Şenlik*'te (s. 9) elektrik kesilmesi karşısında anlatı kişinin tavrı; *Sessiz*'de (s. 16) hastalanıp bakıma muhtaç olmaktan korkan biri; *Zafer Sükan*'da (s. 17) anlatı kişinin hocasının cenaze törenindeki anıların depresmesi; *Vedat Günyol*'da (s. 18) Vedat Günyol'un yazarlığı ve hocalığına övgüler; *Dersimiz Deprem*'de (s. 19) bir çocuğun çizeceği çadırın özellikleri anlatılmaktadır.

Necati Tosuner, Behçet Çelik'le yaptığı bir röportajda küçürek öyküleri için “*Bu çok kısa öyküler, ilk bakışta kısacık bir an'ı duyuruyor, anlatıyor bize, ama bu sekiz on cümlelerin işaret ettiği, anlatmadan anlattığı daha geniş bir alan var ve... Derinliği de olan!*” ([www.ykykultur.com.tr](http://www.ykykultur.com.tr)) der. Yazarın bu ifadesinden yola çıkarak *Yakamoz Avına Çıkmak*'taki küçürek öykülerde her hangi bir olay örgüsünün olmadığı anlaşılır. Var olan anlık iç patlamaların ortaya konmasıdır. Anlık her iç patlama, ancak okur metne dahil olup kopuklukları onarmasıyla bir bütün olabilir. Başı ve sonu bile olmayan bir metni yazar değil, okur tamamlamalıdır ki anlatı anlaşılabilir. Postmodern anlatının istediği ise metnin anlaşılmasa ve bu eserdeki küçürek öykülerde olduğu gibi anlatıya okuru çekerek anlatıyı onun anlaşılır hale getirmesini sağlamaktır. Birbirinden kopukluğun, parça parçalığın, karmaşıklığın başarılı bir şekilde verildiği bu eserdeki küçürek öyküler anlatılan nedenlerden dolayı postmodern anlatıya örnektir.

### 3.1.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu

*Umursamaz Uykucu*'daki küçürek öykülerden *Atın Kuyruğu*'nda (s. 9) anlatı kişinin bir atın kuyruğuna tutunmak istemesi; *Hakikat*'te (s. 10) anlatı kişinin

kalabalık bir kentin meydanında hakikati anlatmaya çalışması; *Kuyu*'da (s. 11) kuyuya atlayan birinin kuyudakilere yukarıya çıkmak için yol göstermesi; *Sisyphos'un Kanalları*'nda (s. 12) mitolojik bir kahramanın yaşantısının güncelleştirilmesi; *Geceleyin*'de (s. 13) Kafka'nın *Geceleyin* adlı metninden yola çıkarak bir kadınla erkeğin cinsel hayatının anlatılması; *Bir Aşk Öyküsü*'nde (s. 14) anlatı kişinin kitaplarla özdeşleşmiş hayatı; *Çimenlerin İçindeki Karınca*'da (s. 15) iki sevgilinin çimenler üzerinde öpüşmeleri sırasında altlarında bir karıncanın ezilmesi; *Bir Kız ve Bir Oğlan*'da (s. 16) evlenmeyi düşünen iki kişinin asgari müştereklerde birleşmesi; *O Çok Geniş, Asphalt ve Bakımlı Bir Caddeydi*'de (s. 17) geniş, asphalt ve bakımlı bir caddede polislerin ihtiyar bir at arabası sürücüsünün atlarının dizginlerini kesmeleri; *Buluş*'ta (s. 18) dolmuşta parasını kaybeden birinin parasını bulması ve *Susun Çocuklar!*'da (s. 19) ara verilen bir müzik ziyafetinde bilge bir kadının düşünceleri anlatılırken olay örgüsünden ziyade olaycıkların zaman ve mekânda anlık sıçramalarla oluşturulduğu görülür. Bir veya birkaç anlatı kişinin başından kopuk ve karmaşık bir şekilde gerçekleşiyormuş gibi yapılmasının sebebi, okuru bir şokla karşılaştırmak ve onu gayr-i ihtiyari de olsa metne çekebilmek içindir. Tabii okurun metne çekebilmek için metinlerarasılık ve üstkurmaca gibi postmodernistlerin bolca başvurdukları teknikler de unutulmamalıdır. Bu yönüyle yazarın elinden metne girişiyle birlikte ipleri eline alan okur, istediği gibi boşlukları dolduracaktır. Kimliksiz bir vaziyette bulunan metin, okurun müdahalesiyle kimlikleşecektir. Postmodern yazarların anlatılarında yapmak istedikleri de anlatacaklarını birbirinden kopuk bir şekilde anlatarak okuru anlatıya çekmektir.

### 3.1.7. Refik Algan/ Saat Kulesi

*Saat Kulesi*'ndeki küçük öykülerden *Minnoş*'ta (s. 13) küçük kızın annesi tarafından dövülmesi ve dedesinin onu avutması; *Uygarlık Ya Da İki Yaşlının Yükselişi*'nde (s. 16) sapasağlam komşusu ölen kadının yatalak eşinin bakımının zorluğundan yakınması ve müteahhitlere eski evlerini daire karşılığı vermeleri; *Suskunluk*'ta (s. 17) Lale Müldür'e atfen onunla ilgili anıların anlatılması; *Bir Ayrılık*'ta (s. 18) ayrı olan anne ve babanın çocuğu ile diyalogu; *Eğreltiotu*'nda (s. 19) kocaman bir ağacın binlerce yıl sonra bir ota dönüşmesi; *Aphrodite*'de (s. 20) hayran kalınan bir kadına sahip olduktan sonra ona zarar verilmesi; *Dantel Örucüleri*'nde (s. 21) bir banka çalışanının kent hayatının zorluklarına maruz kalması; *7 Temmuz 1977*'de (s. 22) bir

sahilde yemek yiyen insanların halleri; *Şimdi Uzak Bir Dosta*'da (s. 23) plastikleşen çevreye karşı doğal bitkilerin sunulması ve *Eski Masal*'da (s. 24) bir horozun tavukla cinsel münasebeti anlatılmaktadır.

*Saat Kulesi*, genellikle anlatı kişilerinin başından geçen olumsuzlukların mekân olarak somut âlemde geçtiği, zaman bağlamında bazen cümlelerin bazen söz öbeklerinin bile birbiriyle uyuşmadığı, birbirinden kopuk, karmaşık yani düzensiz olarak verildiği küçürek öykülerden oluşur. Cinsel yaşanmışlıklar da dahil modern yaşamın olumsuzluklarını iç dünyalarında yaşayan anlatı kişileri, bu olumsuzlukları anlatırken ister istemez dış mekânların göstergelerinden yararlanmışlardır. Çünkü zihinlerindeki ancak bu şekilde ortaya serilebilmektedir. Zira şizoid yapıları bu şekilde davranmalarını gerektirir. *Saat Kulesi*'ndeki küçürek öykülerde olay örgüsünden ziyade olaycıklarla karşılaşıldığından bu durum eserin postmodern anlayışla kaleme alındığının bir göstergesidir.

### 3.1.8. Cemal Şakar/ Hikâyât

*Hikâyât*'taki küçürek öykülerden *Yolcu*'da (s. 59) bir yolcunun ayrıldığı yere olan özlemi; *Av*'da (s. 60) ava giden birinin av olması; *Hiç'te* (s. 61) hayatın anlamsızlığının bir diyalogla dile getirilmesi; *Lamba*'da (s. 62) gözünün kamaşmasını sokak lambalarına bağlayan birinin elindeki sopayla lambaları kırması sonucu karakola düşmesi ve yaptığının doğru olduğunu savunması; *Menzil*'de (s. 63) yüklerinden kurtulmak isteyen birinin yolculuğa çıkması; *Tezhip*'te (s. 64) bir Hilye-i Şerif tablosu üzerinden maneviyatın anlatılması; *Hicap*'ta (s. 69) işten dönen birinin evindeki hayatından bir kesit sunması; *Mijde*'de (s. 70) çocuk ve eşlerini yaklaşık 20 yıl önce kaybeden ailelerin bir toplu mezar bulunmasına sevinmeleri; *Kavuşma*'da (s. 71) uzun bir esaret sonunda evine dönen bir kadının evine girdiğinde evden silah sesi gelmesi; *Okul*'da (s. 72) ailelerin çocuklarını çevredeki olumsuzluklardan dolayı okula almaya gitmeleri; *Gül*'de (s. 73) cip taşlamayı oyun sanan bir çocuğun vurulması; *Dua*'da (s. 74) bir kul statüsünde olan anlatıcının duasından dolayı mahcubiyeti; *Toz*'da (s. 75) seksenli yaşlardaki anlatı kişinin dergâhın temizliği üzerinden maneviyata ulaşma çabası; *Şiir*'de (s. 76) yazdığı şiirin anonimleşmesi için dua eden bir şairin duyguları; *Dönüş*'te (s. 77) baba ocağından ayrı kalan bir çocuğun evine dönmesi esnasında kardeşinin baba ocağına artık sığmadığından gideceğini söylemesi ve *Bağlanma*'da (s. 78) ayrı kalan iki insanın birbirilerini seslerinden tanıyıp hasret gidermeye çalışmaları anlatılmaktadır.

Eserdeki küçürek öykülerin bazılarının olay örgüsü modern dönem öykülerini hatırlatsa da detaya inildiğinde bu öykülerde bir hikaye iskeletinin olmadığı, sadece öykülerdeki anlatı kişilerinin bilinç altlarındaki düşünce ve hayallerin nevroz halinde iken mekan ve zaman mefhumlarına bağlı kalınmadan anlık sıçramalarla dile getirilen olaycıklardan oluştuğu anlaşılır. Genel itibariyle eserdeki küçürek öykülerde yaşam sürülen somut âlem göstergeleri ile öznenin bilinçaltındaki duygulanmalar ifade edilmiştir. Dolayısı ile de bu eserdeki küçürek öykülerde olay örgüsü postmodern bir tavırla ele alınmıştır.

### 3.1.9. Sonuç ve Değerlendirme

İncelenen *Hikâyât*, *Saat Kulesi*, *Umursamaz Uykucu*, *Yakamoz*, *Avına Çıkmak*, *Nijinski Öyküleri*, *Do Sesi ve Muhtemel Menkıbeler* adlı eserlerdeki küçürek öykülerde, olay örgüsünden ziyade doğrudan doğruya bilinçaltı taşmaları, imgelerin dışı vurumu, serbest çağrışımla elde edilen olaycıklar vardır. Bu olaycıklar, anlatı kişinin hem zaman hem de mekanda geçmiş ile geleceğini şimdi’de anlık sıçrayışlarıyla birbirinden kopuk, parçalı ve irrasyoneldir. Bu şekilde kimiksizleştirilmiş haldeki anlatı, aslında yazarı tarafından bir kimlik arayışının havzası durumundadır. Burada yazara en büyük yardımı da hiç kuşkusuz bir süre sonra metne dahil olan okur yapar.

Eserlerdeki anlatılarda olaycıklar, postmodern anlatıların olmazsa olmazı olan üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi teknikler de kullanılarak oluşturulmaya çalışılmıştır. Aslına bakılırsa anlatılarda olay örgüsünün değil de, olaycıkların olmasının nedeni bu iki postmodern tekniktir. Bu teknikler nedeniyle anlatıdaki olaylar arasındaki bağ ortadan kaldırılmıştır.

Eserlerdeki küçürek öykülerde olay örgülerinin iç içe geçmişliğine, dağınıklığına ve parçalanmışlığına bir başka neden de anlatıda kendine yer bulan, konuşan, dinleyen kişinin tam olarak kim olduğunun belli olmamasıdır. Bunun da tek sebebi, modern dönemde, önceden hazırlanmış kurallara göre hareket etmek zorunda olan ve kendine verilen büyük vaatlerin gerçekleşmediğini görüp algılayan insanın hayal kırıklığıdır. Postmodern yazar, hayal kırıklığı yaşayan anlatıdaki öznesinin, modern metinlerdeki gibi bilinçli hareket etmesine izin vermez. Bu durumdaki postmodern özne, artık bilinçaltına göre hareket eder hale gelir. Dolayısıyla da kişi kadrosu bağlamında da düşünüldüğünde anlatılarda bir olay örgüsünden bahsedilemez. Bu yönüyle incelenen eserlerdeki küçürek öykülerin olay örgüsü, postmodernist bir tavırla kurgulanmıştır.

### 3.2. Zaman

Her dönemin zihni yapısının birbirinden farklı olması hasebiyle, modern ile postmodern dönem arasındaki zaman mefhumu da farklılık arz eder. Modern dönemde zamanın birbirini izler nitelikte kronolojik olması Newton fiziği ile açıklanırken, postmodern dönemde dairesel yani parçalı olması da Einstein'ın rölative kuramıyla açıklanır. Diğer bir ifadeyle postmodern anlatılarda modern metinlerdeki gibi mekanik, belirli, ölçülebilir, hesaba kitaba gelir kronofonist bir zaman anlayışı yoktur. Bunun yerine “... *dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik rasyonel düşüncenin belirlediği zaman anlayışının dışında*” (Emre, 2006, 170) bir zaman vardır. Bu yönüyle postmodernizmde *zaman*'ın bir görelilik kavramıyla hareket ettiği söylenebilir.

Postmodernistlere göre önceden olup bitmiş olaylar aslında geçmiş zamanda kaybolmuş olaylar değil, tersine önemini yitirmeye başlayan şimdidir. Bir diğer ifadeyle, zaman sadece düz bir çizgiden çok dairesel bir uzam halini almıştır. Bu haliyle ona ‘genişleyen şimdi’ demek mümkündür. O halde postmodern anlatılarda her zaman, bir şimdiler dizisi parçalı halde yer alır (Koçakoğlu, 2012, 134-135).

Modernistler kendilerine önder olarak seçtikleri rasyonaliteyle yani akılla, sadece yaşadıkları zaman dilimini değil, geleceklerini de düzene sokmak isterler; ancak, postmodernistler için böyle bir durum söz konusu değildir. Çünkü onlar için önemli olan *geçmiş*'i, *şimdi*'yi ve *geleceğ*'i iç içe geçirerek zamanın en küçük birimi olan *an* ile anlatmaktır.

Fredric Jameson, postmodernizmin zaman mefhumunu Jacques Lacan'ın şizofreni kuramıyla açıklamaya çalışır. Lacan, şizofreniyi bir dil bozukluğu olarak görür ve onların konuşma eylemini gerçekleştirirken gerçek manada dili kullanma yetilerine sahip olmadıklarını ileri sürer. Lacan'a göre insanoğlu zamana, yani geçmiş, şimdi ve geleceğe, dile hâkim olduğu oranda sahip olur. Bu şekilde kendi hayatını bir düzene sokar; ancak, şizoid kişilikler dili normal insanlar gibi kullanamazlar. Bu durum onların hastalıkları dolayısıyladır. Bu yönüyle de şizofrenlerin zihninde geçmiş ve gelecek zaman mefhumları değil, “şimdiki zaman” mefhumu, özelde ise “an” vardır. Geçmiş ve gelecek zaman algısının yerine şimdiki zaman algısına sahip şizofrenlerin “şimdiki zaman”ı ile normal insanların “şimdiki zaman”ı, hayatta her hangi bir hedefe kendilerini yönlendirmek gibi bir düşünceleri olmadığından olsa gerek, bir birinden oldukça farklıdır. Bu yönüyle şizofrenlerin şimdiki zamanının normal insanlarınkinden daha güçlü olduğu söylenebilir (Özot, 2012, 2282).

Postmodern anlatılarda, zamanın parçalanmışlığı olay örgüsü veya örgülerinin dağılmasına ve anlaşılabilirliğine neden olur. Bu da dünyevi ilimlerin araştırma konularını kronolojik zamana göre yapmalarına engel olur. Çünkü pozitivist ilimler, çizgisel zamana göre yani neden sonuç ilişkileriyle var olurlar. Bu yönüyle, postmodernistler *an*'ı benimseyerek gerçekliğin doğruluğunu en alt seviye düşürmüşlerdir.

Postmodernizm etkisi altında kaleme alınan küçürek öykülerde de geçmiş ve gelecek zaman mefhumları, “şimdiki zaman”da birleşir; ancak, buradaki şimdiki zaman, zamanın en küçük birimi olan “an” kelimesiyle ifade edilir. “*Entrik kurguyu oluşturan bu an, var oluşçu felsefenin ‘şimdi ve burada’lıktaki, şimdi’sidir*” (Korkmaz ve Deveci, 2011, 34). Çünkü küçürek öykünün yazılış amacı bellidir: Bir anda, çabucak okunmak.

### 3.2.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu

Tezin başında belirlenen bir sayfalık küçürek öyküler, *Kuş Uykusu*'nda sayıca yedi tanedir. Bu öyküler, zaman mefhumu yönünden incelendiğinde *Yazısız*'da (s. 7) “... kent de zaman ırmağında yıkanıyor, (...) ... köpüğü dağıtıp bakışını çözeceğim.” şeklinde şimdiki ve gelecek zaman; *Gökyüzü*'nde (s. 11) “... kartal inip yılanı kaptı. (...) ... dilini çıkarmış tıslıyordu.” şeklinde geçmiş zaman ve şimdiki zamanın hikâyesi; *Yerin Kulağı*'nda (s. 14) “... kelebek misali yalana koştum. (...) ... kuleye çıktım.”, *Tırmanma Şeridi*'nde (s. 32) “... gözüne esrik bir tül gerdi. (...) bir tufanın çıktığını gördü.” ve *Sanı*'da (s. 33) “damla damla tükettiğini ayımsayamadı. (...) ... Şemsiyesine dayanarak ayağa kalktı.” şeklinde geçmiş zaman, *Çehrengiz*'de (s. 41) ise “... bir zamanda ay tutulmuştu. (...) ... Yılan yutmuş olmalı, dedi.” şeklinde hem geçmiş zaman hem de geçmiş zamanın hikâyesinin kullanıldığı görülür. Adı geçen öykülerde zamanın bu şekilde düzenlenmesi, hem yansıtmacı (klasik) hem de modern dönemlerin öykülerine benzetilebilir; ancak, anlatılarda detaya inildiği zaman konunun böyle olmadığı anlaşılır. Şöyle ki, yukarıda da ifade edildiği gibi anlatılarda genel olarak geçmiş ve şimdiki zaman ile geçmiş ve şimdiki zamanın hikâyesi kullanılsa da, muhtevada çok geniş bir zamanda meydana gelen olayların sanki *az önce* ve *şimdi* tezahür ediyormuş gibi gösterilmesi postmodernizmin küçürek öyküdeki yansımasıdır. Zira bir vak'a geçmişte ve gelecekte olmuş olabilir. Önemli olan onun ne zaman görüldüğü, duyulduğu, öğrenildiğidir. İşte o zaman da *şimdi*'dir. Dolayısıyla da bu anlatılarda aslında *şimdi* anlatılmaktadır.

Kandil gibi donuk yüzüne yaklaştığımda, güneşlenmek üzere dışarı süzülen yılan, korkunun hafif dokunuşuyla dilini çıkarmış tıslıyordu. Gurbet türlerinin en çetiniyle gidenlerin, yeni bir cenneti getirmek üzere kaybolduklarına inanılan mevsimde, gökten süten beyaz bir kartal inip yılanı kaptı, uçup gitti. O zaman yüreğimdeki niyeti onayladığımı anladım. O zaman gerçeği söyledim (Yalsızuçanlar, 2010, 11).

*Gökyüzü* adlı küçürek öykü yukarıda yapılan açıklamaya oldukça uygun bir örnektir. Görüldüğü üzere küçürek öyküde zamansal farklar, kronoloji ortadan kaldırılarak birbirine dönüştürülebilmektedir. Bu uygulamayla birlikte ise anlatılardaki zamanın belirsizleşmesi ortaya çıkar.

### 3.2.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler

*Muhtemel Menkıbeler*'deki (Harmancı, 2011) anlatılar zaman yönünden incelendiğinde genel manada geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman kiplerinin kullanıldığı görülür. Bunun yanında zaman mefhumu bazen *40 yıl, bir yıl boyunca, on yıl boyunca, üç yıl boyunca* şeklinde yıl olarak, bazen *kar, kardan adam, serin servilerin altında bülbüllerin ötüştüğü vakit* şeklinde mevsim olarak, bazen *kırk gün, yedi gün* şeklinde gün olarak, bazen de *sabah ezanları, alaca karanlık, akşam vakti, güneş battı, akşam alacası, gördükçe, hacca gidecekti, Şeb-i Arus* şeklinde zamanı belirten ifadelerle ortaya konulmuştur. Bir anlamda yazar öykülerinde öyküleri yazma ve anlatma zamanı arasında gidip gelmiştir. Olaylar okurun bilgisi dışında başlamış, olgunlaşmış ve neticede de bitmiştir. İşte okura sunulan zaman, tam da buradan itibaren görünür hale getirilmiştir. Postmodern anlatı özelliklerinden biri olan zaman, bu öykülerde kendini zamanın en küçük birimi olan an'a çevirmiş şekilde gösterir ki, küçürek öykü ile postmodernizmin (postmodern anlatının) ilişkisi de buradan itibaren başlar. Küçürek öykülerde postmodernizmin en önemli unsurlarından biri olan zaman, öyküdeki öznenin *bilinçaltı sıçramalarıyla aynı zamanda birden fazla zamana* (Güzel, 2009, 123) yolculuğa çıkardığı zamandır.

“Elini cebine soktu. Bozukluklardan ve buruşuk bir kâğıt paradan başka hiçbir şeyinin olmadığını fark etti.

Evi barkı, çoluğu çocuğu, parası pulu, eşi dostu, akrabası tanıdığı, sevdiği seveni, işi aş, hiçbir şeyi ama hiçbir şeyi...” (Harmancı, 2011,11).

*Dalgin* (s. 11) başlıklı anlatıdan alınan cümlelerden de görüleceği gibi, okur, öyküde kendine yer bulan özneyi geçmişiyse değil, o andaki şekliyle görür. Yani özne, *burada*'dır. *Burada* geçmişin pek bir önemi yoktur. Önemli olan öznenin *şimdiki* durumudur. Bu örnekte de öznenin şimdiki durumu açıkça görülür. Zira anlatıda



öznenin cebinde ne olup olmadığını okur bilemez. Bunu bilebilmesi için yazarın veya öznenin okura tüyo/lar vermesi gerekir. Bu tüyo/lar da verilmiştir. Öznenin cebinde para vardır; ancak, okur, cebindeki paranın ne kadar olduğunu, daha doğrusu paradan başka hiçbir şey olmadığını, öznenin elini kendi cebine atması ile öğrenir. Öznenin hiçbir şeyinin olmadığını desteklemek için “*Evi barkı, çoluğu çocuğu, parası pulu, eşi dostu, akrabası tanıdığı, sevdiği seveni, işi aşu*” şeklinde eksilteli bir cümle kurulmuştur. Burada bir insanın yaşamı boyunca sahip olmak istediği şeyler verilerek -bir anlamda- öznenin bunlara bile sahip ol(a)madığı ifade edilmiştir. Tabii ki biz burada öznenin “Nesi var, nesi yok?” diye bir araştırmaya girecek değiliz. Bizim için önemli olan, öznenin sahip ol(a)madıklarını bilme zamanı ile okurun bunları öğrenme zamanıdır. Örnekte de görüleceği üzere, özne sahip ol(a)madıklarını önceden bilmekte iken, okur bunu öznenin cebinde paradan başka hiçbir şeyin olmadığını açıklanmasıyla öğrenir. Öykü okunmaya devam edildiğinde öznenin bir güz mevsiminde kaldırımında yüksek sesle şarkı söyleyerek yürürken kaldırımın insanla, araç yolunun da sarı renkli ticari taksilerle dolu olduğunun bir anda farkına vardığına şahit olunur. Aslında özne, genişleyen bir şimdiki zaman içindedir. Yani öznenin hayatının zamansal parçalanmışlığı, okura da parçalı, kesik kesik anlatılmaya çalışılmıştır.

### 3.2.3. Ferit Edgü/ Do Sesi

Ferit Edgü'nün *Do Sesi* adlı öykü kitabında bulunan toplam 59 küçürek öyküde zaman mefhumu genellikle şimdiki, geçmiş, geniş zaman ve hikâye kiplerinin kullanımıyla açıklığa kavuşturulmuştur.

Ferit Edgü'nün küçürek öykülerinde, zamansal ifadelerin anlatıcının anlatış biçimine göre şekillendiği ve kullanılan zaman kipleriyle belirginleştiği dikkat çeker. Öykü ve öyküleme zamanı, anlatıcının görüngü düzeylerine göre farklı şekillerde metne taşınır (Deveci, 2005, 57).

Bunun yanında zamanı belirten ifadelerle de karşılaşılır: “... *bahar günleri, her sabah, gün doğarken (...)* (s. 17), ... *yaz gelip geçmiş, denize düştüğünde (...)* (s. 18), ... *çocukluğumda, sonra, bir an (...)* (s. 40), ... *vaktim yok, gece yarıları, karanlık (...)* (s. 41)” gibi.

Ferit Edgü'nün öykücülüğünde önemli bir yere sahip olan zaman mefhumu, genel anlamda onun öykülerinde iki şekilde kullanılır: Öyküleme ve öykü zamanı.

Annem, hasta döşeğinde, kulağıma, Niçin ölemiyorum? diye inliyordu.  
Ben de onu avutmak için, Ölürsün anneciğim, biraz sabret, ölürsün diyordum.  
Bir akşam, iş dönüşünde, Artık sabrım kalmadı, dedi. Babamı özledim. Babama kavuşmak istiyorum.

Babamı mı özledin? dedim hınzırca.  
Yok be yavrum, diye inledi. Senin değil, kendi babamı.  
Nasıl olsa yakında göreceksin anneciğim, dedim.  
Kim bilir, dedi. Oraya gitmeden ne söylesem boş (Edgü, 2002, 14).

*Do Sesi*'ndeki *Beklenti* adlı öyküde, öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki fark apaçık ortadadır. Yazar, aslında geçmiş bir zamanda cereyan eden bir olayı bize, gelecekte yani geleceğin şimdisinde anlatmıştır. Bir anlamda zamanlar arasında ışık hızıyla yol almış ve bize annesiyle arasında geçmişte geçen bir olayı, anlık bir hatırlamayla şimdi anlatmaktadır.

Benzer bir zaman kullanımını *Düşüş* adlı öyküde de görürüz:

Kent düşecek, dedi kadın.  
Kent düşmek üzere, ded, erkek.  
Kent düşüyor, dedi, -bir başka- kadın.  
Ağzından yel alsın, dedi, -bir başka- erkek.  
Ağzından yel alamadı, dedi, -aynı- kadın.  
Kent çoktan düştü bile.  
Nereden çıkarıyorsun, şom ağızlı, dedi, -aynı- erkek.  
Senin burada olmandan. Bir de kulağıma gelen uğultulardan, dedi kadın (Edgü, 2002, 28).

Dikkat edilirse öyküde “*düşecek, düşmek üzere, düşüyor, çoktan düştü*” ifadeleriyle gelecekte şimdیه doğru hızlı bir yolculuk söz konusudur. Bu yönüyle de daha birçok örneğin verilebileceği zamanlar arasındaki bu yolculuk ya da zamanın paramparça edilmişliği, postmodern anlatının doğasında var olan bir özelliktir.

### 3.2.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri

*Nijinski Öyküleri*'nde yazar, birçok öyküsünde geçmişte olup bitmiş olaylar ile gelecekte olmasını istediği olayları, şimdi oluyormuş veya olmasını istiyormuş gibi anlatarak, yani öyküleme zamanı ile öykü zamanını birbirine karıştırarak üçüncü bir zaman aralığı açar. Bu zaman ise okur zamanıdır. Yüklemlerdeki zaman eklerine bakıldığında, geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman eklerinin bolca kullanıldığı görülür; ancak, anlatıların geneline bakıldığında geçmişte yaşananın -kesik kesik olsa da- şimdi yaşanıyormuş edasıyla ifade edildiği anlaşılır. “*Kış gelse de ölsek, demişti durduk yerde annem (s. 73), ... Anahtarı bana bırakmamışlardı. Dolayısıyla eve benim girmiş olmam söz konusu olamaz. (s. 83), ... Ne haliniz varsa görün. (s. 84), ...Bu kitapların hepsini okumuş değilim. (s. 85), ...Bir rastlantı sonucu yolum buraya düştü, diyor. Sizler gibi tatil için gelmiş değilim buraya (s. 86)*” gibi. Bir diğer ifadeyle, yazar, postmodern anlatıların olmazsa olmazlarından olan okurun metne dâhil edilmesini zaman mefhumunu parçalamak suretiyle gerçekleştirmiştir.

“Getirdiğim ölü buralardan biri değil, ama buraları severmiş, buraya gömülmek istemiş, yakınları da bu isteğini yerine getiriyorlar şimdi” (s. 86). Bu cümlede kullanılan zaman şimdiki zamandır. Anlatıda adı verilmeden silik şekilde *ölü* diye anılan kişinin ağzından, cenaze taşımakla geçimini sağlayan anlatı kişisi, ölünün memleketi başka bir yer olmasına rağmen, buraya gömülmek şeklindeki vasiyetinin şimdi gerçekleştirildiğini ifade eder. Dolayısıyla ölünün şimdi değil, geçmiş bir zamanda belirlediği vasiyeti, gelecekte, yani şimdi uygulanmaktadır.

Örneğin *Kuzgun, Düşte* (s. 87) başlıklı anlatıda anlatı figürü, dünya zamanından rüya zamanına geçiş yapar. Anlatı kişinin istemli veya istemsiz bir şekilde vuku bulan rüyası “*Düşümde Kuzgun’un ölümüne ağlıyorum./ Birden Kuzgun beliriyor; capcanlı./ Sarılıp, avutuyor beni./ Bu arada,/ Üzülme, diyor. Ben öldükten sonra da yaşıyorum./ İçimde olağanüstü bir mutluluk, uyanıyorum.*” şeklindeki 24 kelimeden oluşur ki anlatı kişisi, gerçekteki Kuzgun’un ölümünü rüyasında görür. Anlatı kişinin somut bir mekândan soyut bir mekâna geçmesi aslında içinde bulunduğu zamandan bir şekilde kaçmak istemesinden kaynaklanır. Mekân, kişinin isteğine göre değişebilen bir olgu iken zamanın böyle bir özelliği yoktur. Anlatı kişisi, gerçekteki zamandan rüya ile ondan kaçmış ve Kuzgun’un “*Ben öldükten sonra da yaşıyorum.*” ifadesiyle uykusundan uyanarak gerçek hayatına mutlu bir şekilde devam etmiştir. Bu anlatıda dikkat çeken diğer bir husus, rüya görme esnasında anlatı kişisiyle Kuzgun arasında geçen diyaloglardaki zamandır. Hem anlatı kişinin hem de Kuzgun’un geçmişiyle alakalı bilgilere yani kaç yaşında oldukları, rüya görmenin hangi zaman diliminde gerçekleştiğine dair bilgilerin verilmemesine rağmen, anlatıda kullanılan zaman “*ağlıyorum, birden, beliriyor, avutuyor, diyor, yaşıyorum, uyanıyorum*” ifadelerinde görüldüğü gibi şimdiki zamandır. Burada anlatı kişisi geçmişi ve geleceği şimdiye taşıyarak postmodern anlatılardaki zaman uygulamasının en güzel örneğini vermiştir. Netice itibarıyla, bu eserde zaman mefhumu, dairesel bir şekilde ele alınmış ve bir şekilde okura anlatı kişilerinin geçmişi, şimdi ve geleceğini oluşturma imkânı verilmiştir.

### 3.2.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak

“Yaşamın sanki düşleri andıran ve üstünden zaman geçtikten sonra düş gibi hatırlanan anılar”ın (Tosuner, 2012, Arka Kapak) bulunduğu bir öykü kitabıdır *Yakamoz Avına Çıkmak*. Dolayısıyla da Necip Tosuner’in küçürek, kısa ve uzun

öykü/lerinin harmanlandığı bu kitapta bulunan küçürek öykülerdeki zamanın geçmiş, şimdi ve gelecekle harmanlanarak dairesel bir formatta işlendiği görülür. Anlatılardaki figürler, “*Ah peki, o eskidendi.*” (s. 8) diyerek geçmişlerini yani anılarını, kendilerinin şimdi’inde anlatmaktadırlar. Öykü figürü, sevgilisinin ellerine karşı duyduğu özlemi hatırlamak suretiyle önce *şimdi*’leştirip, sonrasında da bunun geçmişte kaldığını bir an’lık heyecanla *eskidendi* diyerek öyküyü sonlandırır. Akabinde kendi şimdisine dönerek, “*Şimdi, yaşanılmışın sevinci..yitirilmişin üzüncü,- ellerin.*” (s. 8) cümlesini sarf eder. Cümlede yazar, “*sevinci...*” kelimesinden sonra üç adet nokta ile aslında zamanı durdurarak okurun da öyküye dâhil olmasını ister gibidir.

*Yakamoz Avına Çıkmak*’taki (Tosuner, 2012) küçürek öykülerde genel anlamda öykü figürlerinin içinde buldukları psikolojik zaman anlatılmakla kalınmamış, aktüel zamana da yer verilmiştir. “*Karanlık oluyor şenlik!*” cümlesinde karanlığın olması elektriğin kesilmesine aktüel bir zaman olarak bağlanırken, karanlığın şenliğe dönüşmesi figürün aktüel zamandan sıyrılıp psikolojik zamana geçtiğinin göstergesidir. Zira anlatının devamında anlatı figürü, “*Bakalım/ elektrik yarın da/ kesilecek mi?..*” diyerek aktüel zamandan çok, psikolojik olarak gelecek zamana karşı duyduğu özlemi/ isteği ortaya koyarak postmodernistlerin “*zamanı kırıp parçalama, eğip bükme ve öznelleştirme*” özelliğini layıkıyla kullanmıştır.

Netice itibariyle, elde mevcut eserdeki küçürek öykülerde, sayısız fiziki zaman örneği vardır: “*her gün, dün, sonra, yarın, gece, yarın, dört ayrı gün, yaz sıcağı, sabah*” gibi. Bu örneklerin hepsi modern dönem metinlerindeki çizgisel zaman gibi görünseler de kullandıkları bağlamlar farklı yani dairesel olduğu için, postmodern anlatıların özelliği gereği figürlerin zamanlar arasında psikolojik olarak seyahat etmesini sağlayan unsurlar olduğu görülür.

### **3.2.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu**

Refik Algan’ın *Umursamaz Uykucu* (Algan, 2007) adlı öykü kitabında diğer türdeki öyküler çıkartılırsa toplamda 10 adet küçürek öykü bulunmaktadır.

Bu küçürek öykülerde zaman geçmişte başlar: “*Bozkırda önümden bir at sürüsü geçiyordu. Bir tanesinin üzerine atlamak istedim*” (s. 9). Akabinde şimdiki zamana döner: “*Ürküp dörtlü kalkan atlar hızlandıkça, kuyruğa daha sıkı sıkıya sarılıyorum* (s. 9)”. Şimdiki zamandan sonra gelecek zaman da öyküde kendine yer bulur: “*Atın kuyruğunu bırakırsam arkadan gelenler beni ezecek*” (s. 9). Buraya kadar çizgisel bir

zaman kullanılmış gibidir; ancak, esas postmodern zaman uygulaması yukarıda belirtilen cümlelerden sonra gelmektedir: “*Bu yüzden, şimdilik, ne o durabilir ne de ben kuyruğu bırakabilirim*” (s. 9). Asıl itibariyle olay, atın durup durmaması ile figürün atın kuyruğunu tuttuğu şimdi’dir. Yani, şu an’dır. Bu son cümleden öncekiler, figürün şimdiki haline kadar olanları özetler nitelikte anlık bir şimşek çakmasıdır.

Kitaptaki bazı küçürek öykülerde tamamen geçmiş zaman anlatılır: *Sisyphos’un Kanalları*’nda (s. 12) “... uzun uzun tepeye bakardı (...), ... nesnelere gösterirdi (...), ... yerde çoktan derinleşmeye başlamış kanalları gösterdi”, *Bir Aşk Öyküsü*’nde (s. 14) “... ona bir soru sormuştu (...), ... merdivenin tepesine çıktı (...), ... yere düştü, öldü”, *Çimenlerin İçindeki Karınca*’da (s. 15) “... çimenlerin üzerine oturmuş (...), ... nasıl olmuşsa geç kalmış (...), ... altlarında ezildi kaldı.” gibi. Bu anlatılarda geçmiş zamanın şimdi’liği söz konusudur. Yani olaylar, okurun anlatıyı okuma zamanında değil, anlatıdaki kişilerin geçmişinde olmuştur; ancak, *Geceleyin* (s. 13) adlı küçürek öyküdeki “*O bir zamanlar ve sonraları olduğu gibi*” (s. 9) cümlesi postmodern anlatılarda kullanılan zaman mefhumunun dağınıklığına, zamanlar arasındaki geçişkenliğine ve en önemlisi de zamansızlığına en güzel örnektir.

### 3.2.7. Refik Algan/ Saat Kulesi

Kitabın ilk küçürek öyküsü olan *Minnoş* (s. 13), postmodern anlatı zamanına en uygun özellikte öyküdür. Bir baba ve kızı arasında geçen bir öyküyle karşılaşılır. *Baba* an itibariyle torunuyla oynamaktadır; ancak, *baba*, torununun annesi yani kızının küçüklüğünü okurla paylaşırken, *birden* ortaya torun çıkar ve torunla oynarken “*Dur, dur geliyorum kızım. Yemeğin altını söndürmeyi unutturdunuz bana, torun lafa tuttu da.*” diyerek bir anda aktüel zamana geçiş yapar; ancak, anlatı kişisi her ne kadar aktüel zamana geçiş yapsa da söz konusu zamanda modern döneme ait çağ, yıl, mevsim, ay, gün, saat, dakika gibi unsurlar olmadığı ve sadece şimdi yani an anlatıldığı için dairesel zamana en güzel örnektir. Bu anlatıdaki zaman mefhumu aslında sadece bazı şeylerin anlaşılması gerektiği oranda önemlidir.

Geçmiş, şimdi, geniş ve gelecek zamanın harmanlanarak verildiği ve çizgisel bir formatla kaleme alınmış hissi veren *Uygarlık ya da İki Yaşlının Yükselişi*’nde (s. 16) yazar, öykü zamanı ile öyküleme arasında gidip gelmelerle, anlatı figürlerinin yaşlılıklarında yaşadıklarını, hızlandırılmış bir film şeridi gibi okurlara gösterir:

Yaşlı, kamburu çıkmış bir adamdı (...), Karşı komşunun sapasağlam kocası durup dururken öl(dü) (...), Bir yandan adam yaşadı, bir yandan da yoldan geçenler çoğaldı. Yol genişletildi, asfaltlandı, cadde oldu (...), Önce ağaçlar kesildi. Sonra, çok yaşlı koca ve yaşlı karısı yeni yapılmış bir apartman dairesine taşındılar (...).

Benzer bir durum *Eğrelti Otu* (s. 19) başlıklı küçürek öyküde vardır. Binlerce yıl önce tabiatta bulunan ve “*Bugünkü ağaçların hemen hepsinden büyük*” olan ağaç neslinin binlerce yıl sonra yani şu anda “*bir ot.*” olması, sanki göz açıp kapama zamanına eş değer bir sürede olmuş gibi anlatılmaktadır. Burada yazarın zamanı an’laştırdığını, diğer bir ifadeyle kırıp parçaladığını görürüz.

İncelenen küçürek öykülerde “*Bin yıl önce, sabaha karşı, bir haftadır, hala, bugünkü, yavaş yavaş, binlerce yıl, ilk gecesinde, akşamları, sonra, eskiden, bütün gün, saat de tam yedi, beş dakika, 7 Temmuz 1977, gece, yaz*” gibi zaman bildiren ifadeler kullanılmasına rağmen, bu örneklerin hepsi aslında zamanlar arasında bazen bir başlangıç bazen bir sonuç bazen de periyodik zamanı yavaşlatarak okurun da dışarıdan anlatıya dahil edilmelerini sağlayan unsurlardır, demek postmodern anlatıda zaman mefhumunun doğası gereğidir.

### 3.2.8. Cemal Şakar/ Hikâyât

Cemal Şakar *Hikâyât*’taki (Şakar, 2010) küçürek öykülerinin tamamında geçmiş ile şimdiki mukayeseli bir şekilde okurların takdirine sunmuştur. Yani şu anda yaşayan bir insan, içinde bulunduğu durumu, onlara hitaben “*Sizin atalarınız da böyle yapıyordu.*” der gibidir. Dolayısıyla bu öykülerde kullanılan zamanlar genel olarak geçmiş, şimdi ve gelecek zamana aittir. Bunun yanında *gece, gündüz, tam o an, aniden, bir süre, yıl, hemen, on gün, bir gün, daha önceleri, o gün, kaç gündür, her daim, yirmi yıl, aylarca* gibi zaman anlamı içeren birçok kelimeyle öykülerde karşılaşılır.

İki bölümden oluşan *Hikâyât*’ın 2. bölümündeki anlatılarda artık aktüel zaman yani şimdi, zaman bildiren kelimeler ve eklerle kullanılmıştır. Cemal Şakar, küçürek öykünün doğası gereği, zaman mefhumunu takdire şayan bir şekilde bu eserinde kullanmıştır. Örnek olarak *Av* adlı küçürek öykü verilebilir:

Av tam karşısında duruyordu.  
Göz göze geldiler.  
İkisi de ne zamandır bu anı bekliyordu.  
Biri izlemekten bıkmıştı; diğeri izlenmekten.  
Avcı tüfeğini doğrulttu; göz, gez, arpacık... Hepsini de avın tam kalbine odaklamıştı.  
Önce tetiği çeken elinde bir kasılma hissetti. Sonra kalbinde acı veren bir ılıklik.  
Yere yığılıp kaldı.  
Çorak toprak akan kanı yutmaya başlamıştı bile (Şakar, 2010, 60).

Bir avcı ile bir avın avlama ve avlanma anının anlatıldığı bu küçürek öykü örneğinde yaşananlar 10 saniyeden daha azdır. Özellikle avın yere yığılması ile çorak toprağın avdan akan kanı hemencecik yutmaya başlaması, cümlenin sonundaki “bile” kelimesiyle pekiştirilmiştir. Yazar, bu yaşananları bir anda olup bitmiş gibi anlatmıştır. Tam da küçürek öykünün ruhuna uygun bir şekilde. Artık okur, anlatılmayan yerleri zihninde canlandırmaya hazır hale getirilmiştir yazar tarafından.

### 3.2.9. Sonuç ve Değerlendirme

Sadık Yalsızuçanlar’ın *Kuş Uykusu* adlı eserindeki küçürek öykülerde, geçmiş, şimdiki, geniş ve gelecek zaman kiplerinin bazen hikâyeleriyle birlikte kullanıldığı; tarih, mevsim, ay, gün, saat gibi zamanı gösteren diğer ifadelerin ise kullanılmadığı görülür. Öykülerde zamanın bu şekilde düzenlenmesi, hem yansıtmacı hem de modern dönem öykülerine benzetilebilir; ancak, detayda, çok geniş bir zamanda meydana gelen olayların sanki *az önce* ve *şimdi* tezahür ediyormuş gibi gösterildiği anlaşılır. Diğer bir ifadeyle zamanlar birbirine girmiş biçimde anlık hatırlamalarla kendini gösterir. Bu durum postmodernizmin küçürek öyküdeki yansımasıdır.

Mehmet Harmancı’nın *Muhtemel Menkıbeler*’deki küçürek öykülerde geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman kipleri ile zaman ifade eden 40 yıl, bir yıl boyunca, on yıl boyunca, üç yıl boyunca, kar, kardan adam, serin servilerin altında bülbüllerin ötüştüğü vakit, kırk gün, yedi gün, sabah ezanları, alaca karanlık, akşam vakti, güneş battı, akşam alacası, gördükçe, hacca gidecekti, Şeb-i Arus gibi yıl, ay, gün ve günün belirli bölümlerini gösteren zaman ifadelerinin kullanıldığı görülür. Bu zaman ifadeleri genel olarak modern dönem eserlerindeki kronolojik zamanla benzerlik gösteriyor gibi dursa da aslında durum öyle değildir. Zira yazarın öyküleri yazma ve anlatma zamanı arasında gidip geldiği görülmektedir. Olaylar okurun bilgisi dışında başlamış, olgunlaşmış ve neticede de bitmiştir. Bu yönüyle *bilinçaltı sıçramalarıyla aynı zamanda birden fazla zamana* parçalanarak zamanın en küçük birimi olan *an*’a çevirmiş şekilde bu öykülerde kendini gösterir. Dolayısıyla bu eserdeki küçürek öykülerde zaman postmodernist özellikler göstermektedir.

Ferit Edgü’nün *Do Sesi* adlı adlı eserinde bulunan küçürek öykülerde zaman mefhumu geçmiş, şimdiki, geniş zaman ve hikâye kipleri ile bahar günleri, her sabah, gün doğarken, yaz gelip geçmiş, denize düştüğünde, çocukluğumda, sonra, bir an, vaktim yok, gece yarıları, karanlık gibi zamanı gösteren ifadelerin kullanılmasıyla

açıklığa kavuşturulmuştur. Öyküleme zamanı ile öykü zamanının birbirinden süreksiz, uzak, kopuk ama anlık oluşu postmodern zamana uygunluk göstermektedir.

Ferit Edgü *Nijnski Öyküleri*'nde, geçmişte olup bitmiş olaylar ile gelecekte olmasını istediği olayları, şimdi oluyormuş veya olmasını istiyormuş gibi anlatarak üçüncü bir zaman aralığı açmıştır. Bu zaman, okur zamanıdır. Amaç ise okuru metne dahil etmektir. Bunun yanında öykülerde geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman kipleri ile her gün, dün, sonra, yarın, gece, yarın, dört ayrı gün, yaz sıcağı, sabah gibi fiziki zaman ifadelerinin geçmişte yaşanılanın -kesik kesik de olsa- şimdi yaşanıyormuş edasıyla ifade edilmesini sağlama göreviyle kullanıldıkları görülür. Bazı öykülerde ise yaşanılan dünyevi zamandan soyut zaman olan rüya zamanına kaçışın da yazar tarafından işlenen diğer bir zaman unsuru olduğudur. Netice itibariyle, bu eserde zaman mefhumu, postmodernist bir tavırla dairesel bir şekilde ele alınmış ve bir şekilde okura anlatı kişilerinin geçmiş, şimdi ve geleceğini oluşturma imkânı verilmiştir.

Necati Tosuner'in *Yakamoz Avına Çıkmak* adlı eserinde bulunan küçürek öykülerdeki zamanın geçmiş, şimdi ve gelecekle harmanlanarak dairesel bir formatta işlendiği görülür. Anlatılardaki figürler, geçmişlerini yani anılarını, kendilerinin *şimdi*'sinde anlatmaktadırlar. Eserdeki öykülerde öykü figürleri içinde buldukları psikolojik zaman ile aktüel zaman arasında gidip gelmişlerdir; ancak, öykülerin genelinde aktüel zamandan çok, psikolojik olarak gelecek zamana karşı duyulan özlem ile aslında postmodernistlerin zamanı kırıp parçalama, eğip bükme ve öznelleştirme özelliği layıkıyla kullanılmıştır.

Refik Algan'ın *Umursamaz Uykucu* adlı eserindeki küçürek öykülerde zaman geçmişte başlar, şimdi'ye gelir ve daha sonra gelecek zamana bir *anda* geçer. Bu belirsizlik kaotik bir zaman algısı oluşturur ki bu, postmodern anlatılarda kullanılan zaman mefhumunun dağınıklığına, zamanlar arasındaki geçişkenliğine ve en önemlisi de zamansızlığa en güzel örnektir.

Refik Algan'ın *Saat Kulesi* adlı eseri, geçmiş, şimdi, geniş ve gelecek zamanın harmanlanarak verildiği ve bu yönüyle çizgisel bir formatla kaleme alınmış hissi uyandıran; aktüel zamandan hayali zamana geçişlerin sıkça yapıldığı küçürek öykülerden meydana gelmiştir; ancak, öykülerde anlatı kişileri her ne kadar aktüel zamana geçiş yapsalar da söz konusu zamanda modern döneme ait çağ, yıl, mevsim, ay, gün, saat, dakika gibi unsurlar olmadığı ve sadece *şimdi* yani *an* anlatıldığı için dairesel zamana, dolayısıyla da postmodernistlerin zaman uygulamalarına en güzel örneklerdir.



Cemal Şakar, *Hikâyât*'taki küçürek öykülerinin tamamında geçmiş ile şimdiki mukayeseli bir şekilde okurların takdirine sunmuştur. Yani şu anda yaşayan bir insan, içinde bulunduğu durumu, onlara hitaben “Sizin atalarınız da böyle yapıyordu.” der gibidir. Dolayısıyla bu öykülerde kullanılan zamanlar genel olarak geçmiş, şimdiki ve gelecek zamana aittir. Bunun yanında gece, gündüz, tam o an, aniden, bir süre, yıl, hemen, on gün, bir gün, daha önceleri, o gün, kaç gündür, her daim, yirmi yıl, aylarca gibi zaman anlamı içeren birçok kelimeyle de öykülerde karşılaşılır. Yazar postmodernist bir tavırla, zaman ifadelerini birbirinden kopararak belirsizleştirmiş kaotik bir hale sokmuş ve yaşananları bir anda olup bitmiş gibi anlatmıştır. Tam da küçürek öykünün ruhuna uygun bir şekilde. Bu yönüyle artık okur, yazar tarafından anlatılmayan yerleri zihninde canlandırmaya hazır hale getirilmiştir.

### 3.3. Mekân Kurgusu

Modernizm için mekân, bakılanın görüldüğü ve görülene inanılmasını sağlayan en önemli unsurlardan bir tanesidir. Bunun içindir ki modernistler, gözle görülen ve dolayısıyla da algılanan dış dünyayı derinlemesine işlemişlerdir. Bu işleme eylemi/ ya da olgusu, modernistlerce mekânın sınırlarını istedikleri gibi çizmeleri sonucunu doğurmuştur. Yani, bir kişinin sahip olduğu taşınmazlar tapu dairesinde nasıl kayıt altındaysa ve burası için başka kişiler hak talep edemiyorsa, modern metinler için de durum aynıdır. Netice itibariyle ise modernizmdeki “mekânın neredeyse matematiksel kesinlikle devlet ve insanlar tarafından paylaşılıp kendi başına hiçbir somutluğun bırakılmamış olması bireye mekân içinde hiçbir özgürlük alanı bırak”madığı görülür (Emre, 2006, 182).

Özgür yaşama isteğiyle diğer canlılardan ayrılan insan için artık, içinde yaşanılan değil, kafesteki kuş misali yaşanılmaya çalışılan bir yer haline gelir mekân. Postmodernistler tam da bu noktada isyan bayrağını çekerler. Onlar modernistlerin sınırlarını keskin çizgilerle çizdikleri mekânları parçalayarak silik bir duruma sokarlar (Güzel, 2009, 50). İsmet Emre'nin ifadesiyle “*Postmodern metinlerde mekân yer değiştirir, renkten renge girer, biçim değiştirir, akışkan, şeffaf, ele avuca sığmaz bir görüntü olarak belirir.*” (Emre, 2006, 183) ve neticede göreceli bir kavram haline gelir.

Yukarıda da ifade dildiği gibi evrende mekânlar hareket halindedir. Dünyada yer çekiminden dolayı mekân birliği vardır; ancak, postmodern metinlerde mekân birlikteliği yoktur; evler, parklar taşınır, şehirler yer değiştirir. Yani mekân dağılır.

Artık heryerde bulunabilirlik yani heterotopya haline gelen mekân, modernizmdeki aksine her hangi bir zaman ve mekândan bağımsız durumdadır ki bu yolla “*öznenin bakışı, bakılan yerden bağımsızlaşmış ve özne-merkezcilik ortadan kalk(ar)*” (Özgiraz, 2007, 125).

Mutlak bir imitasyon üzerine kurulduğu için postmodernizmde gerçek mekânlarla onların taklidi olan mekânlar birbiriyle karıştırılır. Örneğin bir arkadaşla yemeğe gidildiğinde masanın üzerinde duran çiçeğin gerçek mi yapay mı olduğu hususunda muallâkta kalınabilir; ancak, söz konusu çiçek incelediğinde gerçek bir çiçek gibi iyi taklit edilmiş yapay bir çiçek olduğu anlaşılır. “Böyle bir durumda da okur, neyin gerçek, neyin kurmaca olduğunu devamlı sorgulama içine girer. Esasen buradaki gaye bellidir: Okurun anlatıyı yeniden yazmasını sağlamak. Durum böyle olunca da hem zaman hem de mekân mefhumu karmakarışık, fulu şekle bürünür. Bu safhadan sonra anlatıyı okuyan için olayların nerede cereyan ettiğinin bir önemi kalmaz. Böylece anlatının ipi okurun eline geçtiği için, artık okur anlatıyı istediği mekânda kurgulama yoluna gider” (Koçakoğlu, 2012, 136).

Modern dünyada, tıpkı resim ve edebiyatta kullanılan mekân betimlemelerinde olduğu gibi mekâna özgü her türlü görsellik ayrıntılı bir şekilde verildiği için postmodern sürecin anti-mekân kurgusundan dolayı bu mekânlar;

- a) İnsan psikolojisinden dolayı flu,
- b) Hareketli,
- c) Postmodernizmin evren kurgusu hareketli bir zemine dayandığı için yapay şekilde ortaya çıkar.

Postmodern metin içinde mekânla muhatap olan insanlar şizoid olarak düşünüldükleri için dış dünyayı olduğu gibi görmezler. Zihinleri dağınık olduğu için mekân da onlara dağınık görünür. Dikkatsizlikten dolayı, kendi içlerine yöneldikleri ve kendileriyle diyaloga geçtikleri yani zihin kurguları kaotik olduğu için dış dünyayı ister istemez unutmuşlardır. “Bu yönüyle varoluşsallığın anlatıldığı yerler küçürek öykünün ana matrisini oluşturur. Küçürek öyküde genel olarak yazar, mekânın içtenlik değeri taşıyan algısal tarafını kapalı ve dar mekânları seçerek işler. Mekânın kapalı ve dar olması aslına bakılırsa insanın içinde bulunduğu ruhi durumu anlatmak için özellikle seçilmiş yerlerdir. Kişi, bu mekân/lar sayesinde kendiliğini ispat etmeye, şimdi ve burada’lığını göstermeye çalışır” (Korkmaz ve Deveci, 2011, 45-46).

### 3.3.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu

Sadık Yalsızuçanlar, *Kuş Uykusu* (Yalsızuçanlar, 2010) adlı eserinde “*kent, bahçe, gökyüzü, yürek, gözetleme kulesi, kum denizi, harabeler, ev, duvar, Karadağ ormanı, çeşme, dünya, dar bir çukur* gibi somut mekânların yanında, bağdaştırma yapmak suretiyle *zaman ırmağı, melekler gibi tanınmak için edinilen yeni yüz, cennet, karanlık yeryüzü, yüzdeki ışık, gözlerin şeytana yuva olması, kıyasız, dipsiz öğütler, geçmişin dereleri, varlık çölü, geleceğin yüksek yerleri* gibi soyut mekânlar da kullanmıştır. Yazarın somut mekânların yanında soyut mekânlara yer vermesi –diğer bir ifadeyle somuttan soyuta; soyuttan somuta yönelmesi- herkese yetip de artacak kadar geniş bu dünyada, kendini mengeneyle sıkıştırılmış bir varlık olarak görmesindedir.

Modern dönemde insanlar, büyük kentlerde yaşarlar. Ama o büyük kentler onları, somut mekânlardan soyut mekânlara yani iç dünyalarına doğru iter. Dolayısıyla da kent ortamı bireyi her zaman daraltır, ona zarar verir. Yazarın, “*Hayatın her gün büyülenmiş bir şenlikle değiştiği bu kent de zaman ırmağında yıkılıyor* (Yalsızuçanlar, 2010, 7).” ifadesi de zaman ilerledikçe kent/ lerin ve insanların nasıl bir değişime uğrattığını anlatır.

Özellikle “*Gözetleme kulesinden, taşların nasıl da hedeflerini bularak bedenimi ağır ağır çürüttüklerini seyrettim.*” (Yalsızuçanlar, 2010, 14) cümlesinde somut bir mekân vardır: Gözetleme kulesi. Söz konusu cümlenin yüklemi durumunda olan *seyrettim* kelimesinde kişi ekinin 1. tekil olduğu görülür. Bir kişi hem gözetleme kulesinde hem de taşlanan biri durumunda olabilir mi? Modernizme göre olamaz. Ama postmodernizme göre olur. Çünkü “*Postmodernistlerce ‘hyper mekân’ diye tabir edilen mekân postmodern anlatılarda değişken, kabına sığmaz bir durumdadır; belirgin bir duruş sergilemez* (Özot, 2012, 2284)”. Bu bağlamda burada kullanılan mekân da, *mekân-insan ilişkisi* (Korkmaz ve Deveci, 2011, 51) bağlamında düşünüldüğünde, bireyin iç dünyasını aydınlatmak için kullanılan dekoratif bir unsur olan mezardır. Yani bireyin içerdeki dışarılığıdır.

### 3.3.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler

Mekânın algısal yönünün incelendiği eserlerden biri de Muhtemel Menkıbeler’dir (Harmancı, 2011, 11). Eserdeki küçürek öykülerde *caddeler ve buralardaki kaldırım taşları, meydan-ı mahşer, dünya, dere kenarı, Hayber kapısı, Yemen elleri, yıkılan ev, binalar, yer yüzü, yöre, günah işlenen yerler, raflı duvarlar,*

*Bağdat, köy değirmeni, Rum, alem, dükkan, gökler* mekân olarak düşünülmüştür. Bu mekânlara postmodernizm bağlamında bakıldığında, kullanım gayelerinin bir yeri tasvir etmekten ziyade, bireyin içinde bulunduğu durumu ortaya koymaya çalışan göstergeler dizini olduğu görülür. Örneğin, Dalgın başlıklı küçürek öyküde, elini cebine sokmasıyla hayatta hiçbir şeyinin olmadığını anlayan bireyin kaldırım taşlarına düşünceli düşünceli bakarken aynı anda keşkeli cümleler kurarak yürümesi; caddelerin insan kalabalığına benzer bir şekilde ticari taksilerle dolu olması ile sonbahar mevsiminden dolayı ağaçların yapraklarının sarıya dönmesi arasında mekânsal bir benzerlik kurulmaya çalışılmıştır. Zira yazar, yapılan bu yorumu anlatısında “*O da her şeyini yitirmiş güzel ağaç örneğine benzetirdi kendisini...*” diyerek açıklığa kavuşturur.

*Dalgın* başlıklı anlatıda ifade edilen somut mekânın aksine *Kimin Annesi Kimin Çocuğu* adlı anlatıda soyut bir mekânla karşılaşılır: Meydan-ı Mahşer. Mahşer Meydan’ı dini bir fon olarak bu anlatıda kullanıma sunulmuştur. Artık kutsal kitaplarda anlatıldığı gibi insanlar hesaplaşmaya hazırdır bu mekânda. Yazar, postmodernist bir tavırla zaman mefhumunu şu an itibarıyla algılamakta zorlanılabilecek bir hızla ileri götürmüş ve bize zamanın önemli olmadığı bir mekândan seslenmektedir. Dolayısıyla yazar mekânlar arasında bir kayganlık sağlayarak okuru mekânlar arasında düşünmeye sevk etmektedir. Bu Meydan’da birey artık yalnızdır. Aynı geldiği yer olan dünya gibi. Birey artık kendi sahnesinde kendini oynayacaktır.

*Kentsel Dönüşüm Ya Da “Tevbeten Nasuha...”* (Harmancı, 2011, 49) adlı anlatıda yazar; öykü figürünün yaşadığı yer olan dünyada, tövbe etmesiyle birlikte günah işlediği yerlerin yıkıldığına şahitlik eder; ancak, buradaki yıkılma eylemi, gerçek manada kullanılmamıştır. Aksine bireyin tövbe etmesiyle birlikte yüreğinde ortaya çıkan manevi hissiyat kastedilmiştir. Arapça “Nasuha” kelimesinin burada kullanılması özellikle dikkat çekicidir. Çünkü anlatı figürü tövbe etmekle kalmamış, artık günah işlememesi yönünden kendine öğüt verir duruma gelmiştir.

### **3.3.3. Ferit Edgü/ Do Sesi**

*Do Sesi* (Edgü, 2002) adlı öykü kitabında, *dünya, ahiret, köşedeki bakkal, çarşıdaki fırın, karakol, avlu, durak, sokak, kent, çayır, mezar, orman, çalılık, ev, ırmak, göl kıyısı, havuz başı, Afrika, Berlin Sokakları* gibi somut dünyaya ait olan mekânlar, öykülerin her birinin içinde eritilerek bireyin iç dünyasını somutlaştırmak için tasvir

edilen yerler olarak kullanılmışlardır. Bu yönüyle söz konusu mekânlar, birbirleri arasında geçişkenliğin hat safhada olduğu bir anlatım unsuru olarak tezahür eder.

Örneğin *Beklenti* adlı küçürek öyküde hasta döşeğinde yatan bir anne ile oğlu arasında ölüm üzerine kurulmuş diyaloglar geçer. Buradaki hasta döşeğinden kasıt mekânsal bağlamda yataktır; ancak, annenin özlemine duyduğu esas mekân, ölümüyle beraber gitmeyi çok arzuladığı ve babasının da orada olduğunu düşündüğü ahirettir; ancak, orada kendi babasını göreceğini uman anne için mekân, mekânsal bağlamda var olsa da oğlu için söz konusu mekân belli değildir. Bu yönüyle mekânın görünür olan değil, algısal yönünün bu öyküde önemli olduğu anlaşılır. Hasta döşeğinde yatan bir kadın için o yatağında yalnız yatması nasıl bir şey ise aslında oğlu için bu dünyada yaşamak da odur: Yurtsuzluk, yalnızlık. Burada dikkat çeken bir başka husus da tiyatro sahneleri arasında geçişi sağlayan perdenin üstü kapalı bir şekilde yaşam-ölüm kavramları üzerinden verilmeye çalışılmasıdır. Anne için dünya adlı birinci sahne sona ermekte –ki oğlunu burada bırakma pahasına-, ikinci perdeye yani ahirete hazırlık yapmaktadır.

*Medetsiz* adlı bir küçürek öykü daha vardır ki adının verildiği tepeye gidip de geri dönen olmamıştır. Aynen insanların öldükten sonra ahirete gidip geri dönememeleri gibi. Yazar bir anlamda ahiret kelimesini kaldırarak onun yerine *Medetsiz Tepesi*'ni (Edgü, 2002, 32) kullanarak “*Burada kimseden medet umulmaz.*” der gibidir.

Bir başka öykü olan *Az*'da (Edgü, 2002, 77) bireyin yaşadıkları bir bahçeye benzetilmiştir. Bu bahçede dolaşmak tehlikelidir. Çünkü bu bahçe dolambaçlıdır. Bırakın bahçeye inmeyi ses bile çıkartmak her an olumsuz bir durumla karşı karşıya kalınmasına sebep olabilir. Zaten yazar sonraki cümlelerde bizi destekler mahiyette “*Senin bilmediğin bir şey var, yaşamın dört ana yönü değil binbir bilinmez yönü var*” (Edgü, 2002, 77) demektedir. Dolayısıyla normalde iç açıcı bir mekân olan bahçe, bir anda boğucu, karanlık, sıkıntı verici bir yer olarak tarif ve tasvir edilerek bireyin kendi içindeki sıkıntıları dışarı vurmasına vesile olmuştur.

### 3.3.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri

Ferit Edgü'nün Vaslav Nijinski'den ilhamla yazdığı öykü kitabının ikinci bölümündeki anlatılarda yazarın kullanmış olduğu mekânların algısal yönünün ön planda tutulduğu yerler olduğu anlaşılır. Zira *Hak* (s. 71) başlıklı anlatının girişindeki “*N'nin anısına. Gözlerini bu dünyaya kapadığı gün. 28.06.06*” şeklindeki epigrafta,

gözlerin, adına dünya denilen mekândan başka bir mekâna geçiş için bu tarihte kapatılması, postmodern tavrın en güzel örneklerinden biridir. Öyle ki anlatı kişinin “*başını koyduğu yastık (...), yattığı yatak (...), içinde yaşadığı ev (...), suladığı çiçekler onun değildi(τ)*”. Çünkü postmodern anlatılarda mekânın bir önemi yoktur.

Somut bağlamda mekânın zihin bulanıklığına yol açtığı *Doğum Günü* (s. 83) başlıklı anlatıda halasının *100. doğum gününü kutlamak için* onun evine giden anlatı kişinin katil zanlısı olması anlatılmaktadır. Mekânın bir ev olduğu ve yaşlı bir kadın olan halasının evine polisten önce anlatı kişinin girip girmediği yönünde oluşan sorular, modernizmin insanları *ev*'e kapayarak onları nasıl ölüme terk ettiğini anlatması yönünden dikkat çekicidir. Anlatı kişisi halasının evinin kapı zilini üç defa çaldı diye, komşu olarak anlatıda kendine yer bulan figüratif kişi “... *kapıyı çalıp kafamı şişirmeyin*” diyecek kadar müsamahası olmayan bir karakterdir. Modernizmin bu hale soktuğu insanlar, kendiliklerini yani benliklerini kaybetmiş biçimde postmodern dönemde yaşam savaşı vermektedirler.

Anlatı kişisi yönünden dış/ geniş, ölen kadın yönünden iç/ dar ve komşu yönünden de hem iç/ dar hem de dış/ geniş olma özelliği gösteren anlatıdaki yerler, anlatı kişinin “*anahtarı bana bırakmamışlardı (...), dolayısıyla eve ben girmiş olamam (...), yalnız kapı yok a, pencere de var. (...), pencerelerin hepsi içerden sürgülüydü. (...), dolayısıyla elinde anahtar olan biri girdi eve (...), ben kapıyı üç kez çaldım açan olmadı.*” şeklindeki ifadeleri, modernizmin akla, mantığa, deneye verdiği önem yönünden, halasının ölüm haberiyle eve gelen polislerin ondan şüphelenmeleriyle oluşan psikolojik algı durumunu gösteren “*Bu kişi ben olabilir miyim?*” cümlesi ise postmodernist bir izdüşüm olarak önemlidir. Bu olaydan sonra anlatı kişisi modern yaşamın olumsuzluklarını fiilen gördüğünden bir zihin yarılmasıyla baş başa kalmıştır.

Görüldüğü gibi bu örneklerde mekân mefhumu yok edilmiş, ortadan kaldırılmıştır. Bu mekânlar sadece öykü kişisine mahsus değil, bütün insanlara has mekânlardır. Yazar kahramanlarını bir mekân içinde yaşatırken bir anda başka bir mekâna geçiş sağlamış ve bunda da herhangi bir zorlukla karşılaşmamıştır. Buradaki mekânlar arasında var olan başka başka mekânlar yazar tarafından dile getirilmeyerek okura bırakılmıştır.

### 3.3.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak

Şiir formatına benzer bir tavırla yazılan *Yakamoz Avına Çıkmak*'taki (Tosuner, 2012) küçürek öykülerde mekân sayısal manada azdır; ancak, kullanılan her mekânın imgesel düzlemde çok geniş mekânları anımsattığını ifade etmek gerekir. Şöyle ki, *Acı Yağmur*'da (s. 3) kafayı üşüttüğü söylenen yaşlı bir kadının bulunduğu *ev*, zorlukların olduğu bir mekân olarak tasvir edilirken, dışarıda yağan yağmur ise, bu sıkıntılardan belirli bir süre için de olsa kurtulmaya işaret eder.

Sadece insanların beş duyu organıyla algıladıkları ve algıladıkça da ona göre tavır aldıkları yerler mekân olarak kabul edilmez; aynı şekilde insan vücudu da ruhun mekânı olarak görebilir. Amaç eğer algılamak ve etkilemek/ etkilenmekse. Örneğin, *Şimdi* adlı anlatıda mekân bir insanın *sırtıdır*. “*Sırtımın güzelliğinde dolaşan ellerini. Onu tutan.. okşayan..sabunlayan, yıkayan, kurulayan, şaplaklayan ellerini... Derdimi benden alan ellerini* (s. 8)”. Görüldüğü gibi yazar postmodernist bir tavırla hareket ederek tasavvur edilen mekân mefhumunun yerini, şeklini değiştirmiştir. Çünkü okur için artık olayın nerede geçtiğinin bir önemi yoktur. İsteddiği yerde zihnindeki olayları kurgulayabilmektedir (Koçakoğlu, 2012, 136). Zira önemli olan bir simge olarak kullanılan mekânın algısal yönüdür.

### 3.3.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu

*Bozkır, kentin kalabalık meydanı, oda, kuyu, Sisyphos'un kanalları, ev, büyük ve pahalı binaların olduğu geniş ve bakımlı cadde, minibüs gibi yerler, Umursamaz Uykucu* (Algan, 2007) adlı eserde kendine yer bulan mekânlardır. Bu mekânların çoğunda anlatı figürü olarak birey, var oluşsal sıkıntılarını ortaya koyar. Bozkırda bir at sürüsünü görüp bunlardan bir tanesinin ancak kuyruğundan yakalayabilen birey, buna pişman olur. Çünkü birey, atın kuyruğundan tutmuş ve orada durmanın ne kadar zor olduğunu, o anı yaşarken öğrenmiştir. Kuyruğu bıraksa yere düşecek ve arkadan gelenler onu ezecek ve belki de ölümüne sebep olacaklardır. En iyisi atın durmasını beklemektir; ancak, bu sefer at durduğu zaman sürüden kopacak ve yalnız kalacaktır. Dolayısıyla at, kendi evinde, yani bozkırda mutludur. Diğer atların duracağı da olmadığına göre, ona uymak gerekmektedir. Görüldüğü gibi mekân, geniş olarak düşünüldüğünde bozkır olmasına rağmen, dar manada atın kuyruğudur. Yansıtmacı (klasik) ve modern metinlerde, öykü figürünün bir atın kuyruğunda olması mümkün

değildir; ancak, yazar, Postmodernist bir tavırla, bir atın kuyruğunu bireyin yalnızlığını göstermek için çok güzel bir mekân olarak kullanmıştır.

*O Çok Geniş, Asfalt ve Bakımlı Bir Caddeydi*'de (Algan, 2007, 17) modernizmin göstergeleri anlatının başlığına kadar işlemiştir. Modern caddeler geniştir, asfalttır bir o kadar da bakımlıdır. Bu caddelerin sağında ve solunda zenginlerin oturduğu binalar vardır. Bu geniş ve asfalt caddede sadece varlıklı insanlar en lüks arabalarıyla dolaşabilir. Bir at arabası o caddeye giremez. Girerse dışlanır, yalnızlığa terk edilir. Anlatıda tasvir edilen mekân modern metinlerde bolca bulunabilecek yerlerdir; ancak,, modernizmin büyüü, bu mekânda olmaması gereken yaşlı bir adam ve onun sahip olduğu at arabasının sahneye çıkmasıyla bozulur. Belki bu yönüyle de yansıtmacı (klasik) metinlere benzetilebilir; ancak,, asıl postmodern durum ya da mekânın işlevi buradan itibaren başlar. Modernizmde insanları yalnız başka insanların değil, mekânların bile terk ettiği, yalnızlığa ittiği; sosyal boyutuyla düşünüldüğünde toplumda kopukluğun baş gösterdiği anlaşılır.

### **3.3.7. Refik Algan/ Saat Kulesi**

Refik Algan, *Saat Kulesi*'ndeki (Algan, 2009) küçürek öykülerde birçok mekânla okurun karşısına çıkar. Ağaçlı bahçesi olan tek katlı evin balkonu, geniş ve yeni asfaltlanmış yol, cadde, apartman dairesi, tapınak, kumsal, gemiler, camın yanı, ev, tren, banka, lokanta, deniz kıyısı, gök altı vs. Bu mekânların çoğu anlatı kişinin içinde bulunduğu ruhi duruma göre şekillenmiş yerler olarak değerlendirilebilir. *Suskunluk* başlıklı anlatıdaki “*yüreğime yuva yapmıştı (...), yaşlı bir tapınağın gölgesine doğru (...), gemilere binip denizlere açılıyoruz.*” (s. 17) gibi ifadelerde geçen mekânlar, insanın yaşadığı dış dünyada gerçekleştirmek isteyip de gerçekleştiremediklerini, iç dünyasında yani hayalinde gerçekleştirmeye yönelmesini simgeler niteliktedir. Çünkü modern dönemdeki birey tasavvur ettiklerini gerçekleştiremediğinden içine kapanarak yersiz-yurtsuzlaşmıştır. Yersiz- yurtsuzlaşarak postmodern dönemde özne olarak ortaya çıkan bu kişi için artık yerin bir önemi kalmamıştır. Onun için önemli olan şimdinin buradakiliğidir.

Somut olarak dış âlemde baktıklarını buğulanmış bir camın arkasından görmeye çalışan özne, aslında tam da böyle bir yaşamı tasavvur etmektedir. Çünkü akli ile önce bakıp sonra gördükleri onu dış dünyadan iç dünyaya iterek toplum içinde yalnızlaşmasına sebep olmuştur. *Bir Ayrılık* (s. 18) başlıklı anlatıda anne ve babası



ayrılmış bir çocuğun yalnızlığı kapalı bir mekân olan evin dış dünyaya açılan gözleri yani buğulanmış penceresi üzerinden “*Camın yanına geç sen; cam da buğulanmış, görebiliyor musun?*” denilerek verilmektedir.

### 3.3.8. Cemal Şakar/ Hikâyât

*Hikâyât* adlı öykü kitabındaki anlatılarda mekân ögesi silikleştirilmiş durumdadır. Örneğin *Av* (Şakar, 2010, 60) anlatısında bir avcı ile avın bir mekânda anlık karşılaşmaları verilir. Ama karşılaşmanın vuku bulduğu mekân ad bağlamında belirsizdir. Avcı-av ve “*Çorak toprak...*” ifadeleri bağlamında düşünüldüğünde mekânın açık bir mekân olduğu aşikârdır. Buna göre anlatıdaki mekân yorumlanırsa her ne kadar avcı ile avın karşılaştığı mekân açık bir mekân olsa da silahın ateşlenmesiyle birlikte kurşunun muhatap olduğu av için –bu da tam belli değildir.- mekânın algısal bağlamda daraldığı ve akabinde de ölümle birlikte soyutlaştığı görülecektir. Bu yönüyle ise postmodern anlatıların en önemli özelliklerinden biri olan dar mekânların seçilmesi özelliği ortaya çıkar.

Geniş mekândan dar mekâna zorunlu bir geçişin örneği de *Lamba* (s. 62) başlıklı anlatıda görülür. Elindeki sapanla geniş bir mekân olan sokaktaki sokak lambalarını kıran anlatı kişisi, son işinde polise yakalanır ve dar bir mekân olan karakola götürülür. Yazar bu anlatısında da modernizmin insanlar üzerindeki olumsuzluklarını geniş mekândan dar mekâna geçmek suretiyle vermiştir. Bu yönüyle postmodern anlatıların mekân algısı zihinlerde belirginleşmiştir.

*Menzil* (63) başlıklı anlatıda önce *ev* dar bir mekân olarak belirir. Anlatı kişisi, varacağı bir yer olmamasına rağmen, her şeyi, bütün yüklerini geride bırakarak *yalnızlaşmak* ister. Bu anlatıda anlatı kişisi yalnızlığını yok etmek için dar/ kapalı bir mekândan *yolculuk* yapmak suretiyle geniş bir mekâna geçmeye çalışır.

### 3.3.9. Sonuç ve Değerlendirme

Sadık Yalsızuçanlar’ın *Kuş Uykusu* adlı eserinde somut mekânların bulunması eserin modernist bir tavırla kaleme alındığı izlenimini uyandırır da; bağdaştırma yapmak suretiyle soyut mekânların kullanılması eserin modern değil, postmodern özellik taşıdığı bir kanıtı niteliğindedir. Modern dönemde insanlar, büyük kentlerde yaşarlar. Ama o büyük kentler onları, somut mekânlardan soyut mekânlara yani iç dünyalarına doğru iter. Dolayısıyla da kent ortamı bireyi her zaman daraltır, ona zarar

verir. Yazarın somut mekânların yanında soyut mekânlara yer vermesi -diğer bir ifadeyle somuttan soyuta yönelmesi- herkese yetip de artacak kadar geniş olan bu dünyada, kendini mengeneye sıkıştırılmış bir varlık olarak görmesindedir. Bu yönüyle burada kullanılan mekân, *mekân-insan ilişkisi* bağlamında düşünüldüğünde, bireyin iç dünyasını aydınlatmak için kullanılan dekoratif bir unsurdur. Yani bireyin içerdeki dışarılığıdır. Bu yönüyle eserin postmodern mekan anlayışına uygun olduğu tespitine ulaşılır.

Mehmet Harmanlı'nın *Muhtemel Menkıbeler* adlı eseri mekânın algısal yönünün incelendiği eserlerden biridir. Bu mekânlar modern mekan gibi görünse de bu mekanlara postmodernizm bağlamında bakıldığında, kullanım gayelerinin bir yeri tasvir etmekten ziyade, bireyin içinde bulunduğu durumu ortaya koymaya çalışan göstergeler dizini olduğu görülür. Bunun yanında somut mekandan soyut mekana geçişlerin olduğu küçürek öyküler de mevcuttur. Yazar, bu tür öykülerde postmodernist bir tavırla zaman mefhumunu şu an itibariyle algılamakta zorlanılabilecek bir hızla ileri götürmüş ve bize zamanın önemli olmadığı bir mekândan seslenmiştir. Dolayısıyla yazar mekânlar arasında bir kayganlık sağlayarak okuru mekânlar arasında düşünmeye sevk etmiştir. Netice itibariyle bu eserdeki küçürek öykülerde mekan, postmodern bir anlayışla işlenmiştir.

Ferit Edgü'nün *Do Sesi* adlı eserinde somut dünyaya ait olan mekânlar, öykülerin her birinin içinde eritilerek bireyin iç dünyasını somutlaştırmak ve postmodernistlerin gerçeklikten uzaklaşmak için tasvir ettikleri yerler olarak kullanılmışlardır. Bu yönüyle söz konusu mekânlar, birbirleri arasında geçişkenliğin hat safhada olduğu bir anlatım unsuru olarak tezahür eder. Netice itibariyle eserdeki mekan unsuru postmodern anlatılarla uygunluk sağlar.

Ferit Edgü, diğer bir eseri olan *Nijinski Öyküleri* 'nde mekânları algısal yönün ön planda tutulduğu yerler olarak kullanır. Somut mekandan soyut mekana geçme isteğiyle oluşturulan bu mekanlar ile küçük, sıkıcı ve dar mekanların seçilmesi postmodern tavrın en güzel örneklerindedir. Postmodernistler, olan kuvvetleriyle somut mekandan kaçmak isterler. Çünkü postmodernistler için mekânın bir önemi yoktur.

Necati Tosuner'in *Yakamoz Avına Çıkmak* adlı eserindeki küçürek öykülerde mekân sayısal manada azdır; ancak, kullanılan her mekânın imgesel düzlemde çok geniş mekânları anımsattığını ifade etmek gerekir. Genel olarak dar ve küçük mekanların seçilmesi, anlatı kişilerinin somut mekanlardan kaçarak soyut mekana yani iç dünyaya

dönmelerini sağlaması yönünden eserde mekanın postmodernist bir anlayışla kaleme alındığının göstergesidir.

Refik Algan'ın *Umursamaz Uykucu* adlı eserinde Bozkır, kentin kalabalık meydanı, oda, kuyu, Sisyphos'un kanalları, ev, büyük ve pahalı binaların olduğu geniş ve bakımlı cadde, minibüs gibi yerler, mekan olarak kullanılmıştır. İlk bakışta modern mekanlar gibi görünen bu mekanlar, kullanıldıkları bağlamlar yönünden anlatı kişilerinin kendilerine fantastik bir alem yaratmak için oluşturdukları postmodern mekanlardır.

Refik Algan, *Saat Kulesi*'ndeki küçürek öykülerinde birçok mekânla okurun karşısına çıkar. Söz konusu bu mekânların çoğu, anlatı kişinin içinde bulunduğu ruhi duruma göre şekillenmiş yerlerdir. Yani bu mekânlar, insanın yaşadığı dış dünyada gerçekleştirmek isteyip de gerçekleştiremediklerini, iç dünyalarında yani hayallerinde gerçekleştirmeye yönelmelerini simgeler nitelikteki mekanlardır. Çünkü modern dönemdeki birey, tasavvur ettiklerini gerçekleştiremediğinden içine kapanarak yersiz-yurtsuzlaşmıştır. Yersiz- yurtsuzlaşarak postmodern dönemde özne olarak ortaya çıkan bu kişiler için artık yerin bir önemi kalmamıştır. Bunun içindir ki önemli olan şimdinin buradakiliğidir. Netice itibariyle eserdeki küçürek öykülerde mekan postmodern bir anlayışla kaleme alınmıştır.

Cemal Şakar, *Hikâyât* adlı eserindeki öykülerde mekanı, modernizmin insanlar üzerindeki olumsuzluklarını geniş mekândan dar mekâna geçişlerini işlemek suretiyle vermiştir. Diğer bir ifadeyle öykülerde mekân ögesi silikleştirilerek mekânın algısal bağlamda daraltılması söz konusudur. Eser bu yönüyle mekan bağlamında postmodern bir tavırla yazılmıştır.

### **3.4. Kişiler**

Yansıtmacı (klasik) dönem edebi metinlerinde kişi çok önemli bir yere sahiptir. Kendisinden çok şey beklenen, her hangi bir ihtiyaç hissedildiğinde ona başvuru bir kahraman figürüdür bu kişi. Bu dönem edebi ürünlerinde kişi, bazen hayvan, bitki vs. olmakla beraber çoğunlukla insandır. Bir kahraman özelliği olması nedeniyle metnin merkezi konumundadır. Modern dönem edebi ürünlerinde de, yansıtmacı (klasik) dönem metinlerdeki gibi kişi, metnin olmazsa olmazlarından iken bu özelliklere modern metinlerde kişinin, duyguları eklenir.

Figürün dışında kalan unsurlar, onları açıklamada o kadar yardımcı olmazlar. Sözgelisi figürün servet sahibi oluşu ya da olmayışı, köylü ya da kentli, işçi ya da memur oluşu gibi özellikleri onun duygu, düşünüş ve davranışlarını yönlendirici, biçimlendirici nitelikte olmayabilir (Çetin, 2003, 178).

Postmodern dönemde kaleme alınan anlatılarda ise yansıtmacı (klasik) metinlerdeki gibi kişiyi kahramanlaştırma kaygısı yoktur. Çünkü postmodern dönemde artık kahraman değil, özne vardır. Dolayısıyla da bu dönem anlatılarında kişi, özneye dönüştürülerek merkezsizleştirilmiştir. Bu kişilere, onların yaratıcısı durumunda olan anlatı yazarı pek iyi bir gözle bakmaz. Çünkü bu özneler, anormal bir yapıya/ karaktere sahiptirler. Bu insanların karakter yapılarının temelinde nihilist ve anarşist bir düşünce saklıdır. Bu konuda İsmet Emre *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı eserinde konuya şu şekilde açıklık getirir:

Postmodernistler, kahraman merkezli bir olay örgüsü yapılanmasını yok edip hemen hemen tümüyle ortadan kaldırdıkları gibi, şahıs kadrosundaki bireyleri, -modernizme göre- anormal bir şekilde döndürmüşlerdir. Söz ve davranışlarında sınırsız bir özgürlük, vurdumduymazlık olan, içinde yaşadığı ya da yaşamaya çalıştığı toplumun örfi kurallarına riayet etmeyen, çelişki içinde ve hayatını belirsiz bir akışa bırakmış, doğru ve yanlış arasında tercih yapma durumu ve kaygısı olmayan ancak bütün bunları ironik bir dille sorgulayarak ifade etmeyi bilen bir özneye muhatap olunur. Bu yönüyle postmodern anlatılarda karşılaşılan bu özne/ler, düşünceleri bakımından nihilist ve anarşist bireylere benzer/ler (Emre, 2004, 184-186).

Bu yönüyle düşünüldüğünde postmodern yazarlar anlatılarında; “... ne bireylere odaklanırlar ne de kahramanlar yaratırlar. Birçok postmodernist öznenin sonundan yazarın ölümünden bahseder.” (Rosenau,1992, 15) ki, “Yazarın ölmesi demek; anlatıcının hâkimiyeti figüre bırakması ve yer yer figürün anlatılanla beraber metnin yazılış sürecine dâhil olması demektir. Özne, aslında kendi kurmacalığının farkındadır ve zaman zaman yazarın otoritesini tanımayı reddeder” (Koçakoğlu, 2012, 129).

Yazar tarafından yaratılan anlatı kişisi/ öznesinin bir serseri gibi yaratıcısını dışlaması, bütün varlığıyla okuru, anlatıya dâhil etmek için başvurduğu bir yoldur.

Postmodern anlatılarda tek kişilik bir hücreye kapatılmış gibi duran öznenin yansıtmacı (klasik) ve modern dönem metnilerindeki gibi bir kahraman olma yeterliliği yoktur. Bu yönüyle anlatıda var olan öznenin bir düşünceye, amaca, duyguya sahip olacağı düşünülemez. Bilinçli bir şekilde anlatı yaratıcısı tarafından kurgulanan bu özne tipi ile aslında yapılmak istenen, güçlü-güçsüz, zengin-fakir herkesin anlatıda kendine yer bulabilmesidir. Bir anlamda anlatıda kendine yer bulan özne asıl itibarıyla, her hangi bir kimliğe sahip değildir. Kimliksiz bir birey olarak ortada dolaşan özne, modern dönemdeki gibi normal bir yapıya, yani hedefleri, amaçları, prensipleri olan bir birey

değildir. Dolayısıyla da böyle kimlik problemi olan öznenen normal bir davranış beklemek yanlış olacaktır.

Netice itibariyle, postmodern dönem anlatılarında kişiler, nasıl davranacağı önceden kestirilemeyen, bazen bir adı bile verilmezken, öbür tarafta başka bir adla ortaya çıkabilen, kimliksiz, silikleştirilmiş, şizoid bir kişiliğe sahip olduklarından dış dünya ile iç dünyayı aynı anda yaşayan, söz dinlemez figürlerdir. Bu açıklamalardan anlaşılacağı üzere postmodern anlatılarda kendine yer bulan kişi/ ler, postmodern dünyanın ortaya çıkardığı özne/lerdir.

Küçürek öykülerdeki kişiler, postmodernizm gereği bir an'da ortaya çıkıp giden özne durumundadırlar. Onlar geçmiş ve gelecekleriyle değil, şimdiki halleriyle bilinir ve görülür. Çünkü onlar içinde bulunulan anda lazımdırlar. Bu kısacık zamanda, belli sayıdaki mekânda, oldukları gibi ortaya çıkar, görevlerini yapar ve giderler. Kişiler, genel manada insan olabileceği gibi, insan dışındaki diğer canlı ve cansız varlıklardan da olabilir. Özne, ister insan isterse de diğer canlı ve cansız varlıklardan olsun, sayıları küçürek öykünün küçüklüğü gereği oldukça azdır. Küçürek öykü, bu yönüyle edebi türlerden biri olan fabla benzer.

Anlatının başkişisi olan ve genellikle varlık sancısı çeken bu kişiler, kendi mutsuzluklarını içselleştirmiş ve karakterlerinin bir parçası yapmışlardır. Kahraman anlatıcı bakış açısıyla da tanık anlatıcı bakış açısıyla da konuşan, genellikle dünyayı kendinde deneyimleyendir; yaşadığı/ gördüğü yoğun durumları, bir çığlık süresince anlatmaya/ göstermeye çalışandır (Korkmaz ve Devci, 2011, 31-32).

Küçürek öykülerde, genellikle küçürek öykünün doğası gereği az sayıda özne bulunması hasebiyle kahraman/ben anlatıcı ve bakış açısı bulunmakla birlikte, aynı öznenin birden fazla kişiliğe bürünmesiyle bu anlatıcı ve bakış açılarının da değişiklik gösterdiğine şahit olunur.

### **3.4.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu**

Kuş Uykusu adlı öykü kitabındaki anlatılar kişiler bağlamında incelendiğinde aşağıda gösterilen özellikleri taşıdıkları görülmüştür:

**3.4.1.1. Ben Anlatıcı:** *Gökyüzü*'nde (s. 11) “ben”; *Personel Müdürlüğü*'ne'de (s. 30-31) “ben (*Laedri*)”.

**3.4.1.2. Figüratif Kişiler:** *Gökyüzü*'nde (s. 11) “yeni bir cennet getirmek için kaybolanlar”; *Personel Müdürlüğü*'ne'de (s. 30-31) “müdür, paradan söz

*edenler*”; *Tırmanma Şeridi*’nde (s. 32) “kadın”; *Sanı*’da (s. 33) “ziyaretçiler, ufak tefek adamlar, neşeli ve ciddi delikanlılar, buyruk bekleyen görevliler, yol gözetleyen kadınlar, oğul, dostlar, şeytanını susturmuş bir adam”; *Çehrengiz*’de (s. 41) “anne”.

**3.4.1.3. İnsan Dışındaki Varlıklar (hayvanlar):** *Gökyüzü*’nde (s. 11) “yılan, kartal”; *Tırmanma Şeridi*’nde (s. 32) “at”; *Çehrengiz*’de (s. 41) “yılan”.

**3.4.1.4. Temiz/ Saf Kalpli Karakterler:** *Sanı*’da (s. 33) “Güneşgibiherşeydenuzak-biradam”.

**3.4.1.5. Yalnızlar:** *Tırmanma Şeridi*’nde (s. 32) “o”.

**3.4.1.6. Dindar:** *Fer*’de (s. 39-40) “o”.

**3.4.1.7. Romantik:** *Çehrengiz*’de (s. 41) “o”.

**3.4.1.8. Platonik Aşk:** *Yazısız*’da (s. 7) âşık durumunda olan “ben” kişisi, adı belirtilmeyen ve öyküde “sen” diye hitap edilen sevgili için acı çekmeyi göze almaktadır.

**3.4.1.9. Maddeciler:** *Fer*’de (s. 39-40) “doktor, o”.

*Sadık Yalsızuçanlar*’ın *Kuş Uykusu* adlı öykü kitabında bulunan anlatılarda kişiler, özel isimler yerine çoğunlukla şahıs zamirleri kullanılarak silik birer özneye çevrilmiştir. İncelenen anlatıların hiçbirinde özel bir isme rastlanmaması, postmodernistlerin bireye önem vermeyerek özneyi baş tacı yapmaları, asıl olarak okuru anlatıya çekmek ve neticede okurun yazar platformuna geçerek kendi anlatısını oluşturmalarını sağlamaya yönelik bir tekniktir.

Bunun yanında anlatılardaki kimi isimler de *ufak tefek adamlar, neşeli ve ciddi delikanlılar* gibi kelime grubu şeklindedir. Yazarın kimi zaman maddeci karakterlerle dindarları aynı karede buluşturduğu; kimi anlatılarında da *Personel Müdür*’ü gibi unvanları kullanarak bu unvanlar üzerinden eleştirel bir yaklaşım sergileme çabasında olduğu anlaşılmaktadır. Zira postmodern yazarlar, modern dönem anlayışlarına kökten karşıdırlar. Söz konusu örnek unvan da modern döneme ait bir unvandır. Bu unvanı elinde bulunduran kişi, dünyada kendi kişiliğiyle, düşünceleriyle var olmaya çalışan

insanlara müdürlük yapmakta, bir anlamda onların modern dönemin önceden belirlenmiş ilkelerine/ kurallarına göre davranıp davranmadığını gözlemlemektedir. Bu yönüyle birey, postmodern dönemde kendisinin değil, başkasının istediği şekilde yaşam süren bir “*Laedri*” yani adsız bir özne olmuş olacaktır.

Anlatılarda göze çarpan diğer bir özellik de insanlarla hayvan ve bitkilerin bir arada olmasıdır. Postmodern anlatılarda yansıtmacı (klasik) ve modern dönem metinlerinin baş tacı olan kahramanlar yoktur. Bunların yerine kimliksiz, başıboş, ne yaptığını bilmeyen özneler vardır. Bu özneler çoğunlukla insan olmakla beraber, bazen insan dışı varlıklar da olabilmektedir.

Yazarın anlatılarında görülen diğer bir özellik aşk konusudur. Daha doğrusu *aşk* çerçevesinde gelişen romantizmdir; ancak, yazar, çoğu kez aşkı dini kelime ve kavramlarla birlikte vermiştir. Bir anlamda yazar, anlatı kişilerinin içinde bulunduğu ve buna modern hayatın sebep olduğu çıkmazları, yalnızlığı, bunalımları din üzerinden açıklamaya çalışmıştır. Kısacası anlatılara bütüncül gözle bakıldığında anlatılar saf kalpli yalnız karakterlerden, dindarlara, âşıklara ve hayvan karakterlere kadar birçok farklı figür kadrosuyla harmanlanmış haldedir.

### 3.4.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler

Muhtemel Menkıbeler adlı öykü kitabındaki anlatılar kişiler bağlamında incelendiğinde aşağıda gösterilen özellikleri taşıdıkları görülmüştür:

**3.4.2.1. Ben Anlatıcı:** *Neden Saçların Beyaz*’da (s.19) “*ben*”; *Biz de Ali’yi Severiz Hem de Nasıl*’da (s. 37) “*ben*”; *Öyküyü Beklerken*’de (s. 53) “*ben*”; *Türkler Bant Der Kasete*’de (s. 59) “*ben, o*”.

**3.4.2.2. Figüratif Kişiler:** *Kimin Annesi Kimin Çocuğu*’nda (s. 17) “*herkes, izin verilmiş ve dünyadan sağlam azıkla yollananlar, görevliler*”; *Biz de Ali’yi Severiz Hem de Nasıl*’da (s. 37); “*Abi*”; *Çömez*’de (s. 39) “*çömez*”; *Öyküyü Beklerken*’de (s. 53) “*bir ses*”.

**3.4.2.3. Tanrı:** *Serin Serviler*’de (s.25) “*Tanrı*”; “*Hz. Ali*”; *Günah Kokusu*’nda (s. 45) “*Tanrı*”; *Aşk*’ta (s. 63) “*Allah*”.

**3.4.2.4. Dini muhtevalı kahramanlar:** *Biz de Ali’yi Severiz Hem de Nasıl*’da (s. 37); “*Hz. Ali*”; *Günah Kokusu*’nda (s. 45) “*Âdem babamız*”; *İntihar Eden Veli*’de (s. 47) “*o*”; *Hızır Bulundu*’da (s. 85) “*Hızır*”.

- 3.4.2.5. Dindar:** *Kentsel Dönüşüm Ya Da “Tevbeten Nasuha...”*da (s. 49) “o”.
- 3.4.2.6. Bilge Kişiler:** *Çömez’de* (s. 39) “*evi yıkılan ihtiyar bilge ve yanındaki çömezi*”; *Türklerin Felsefe Müktesebatı Üzerine Muhayyel Bir Konuşma*’da (s. 61) “*Eflatun Nuri, Sakallı Celal*”.
- 3.4.2.7. Kullar:** *Aşk’ta* (s. 63) “o”.
- 3.4.2.8. İnsan Dışındaki Varlıklar (hayvanlar):** *Günah Kokusu*’nda (s. 45) “*karga*”.
- 3.4.2.9. İnsan Dışındaki Varlıklar (bitkiler):** *Eskidarı ile Tazebuğdayın Hikayesi*’nde (s. 67) “*darı, buğday*”; *Has Buğday ile Darı*’da (s. 69) “*darı, buğday*”.
- 3.4.2.10. Geleneksel Yaşamı Sürdürenler:** *Ahiyan-ı Rum’dan Çarıkçı Hasan Usta’nın Çar-Anasır Libasın Bıraktığıdır*’da (s. 71) “*Çarıkçı Hasan Usta*”.
- 3.4.2.11. Mükemmeliyetçiler:** *Evlilik Kararı* (s. 15) “o”.
- 3.4.2.12. Doktorlar:** *Sözü Çarenin Üçte Biri Görenle Sözü Çare Görenin Karşılaşması ya da Öykücünün Hikâyesi*’nde (s. 51) “*hekim*”.
- 3.4.2.13. Şoför:** *Dalgın* (s. 11)“o”.
- 3.4.2.14. Temiz/ Saf Kalpliler:** *Kimin Annesi Kimin Çocuğu*’nda (s. 17) “*bir çocuk*”.
- 3.4.2.15. Şehit:** *Kimin Annesi Kimin Çocuğu*’nda (s. 17) “*kadın*”.
- 3.4.2.16. Âşıklar:** *Serin Serviler’de* (s.25) “*genç kız, Cemal (delikanlı)*”; *Yağmur Yağyordu* (s. 27) “o”.
- 3.4.2.17. Maşuk:** *Neden Saçların Beyaz*’da (s.19) “*sen*”.
- 3.4.2.18. Soğukkanlılar:** *Yağmur Yağyordu*’da (s. 27) “*ben*”.
- 3.4.2.19. Şizoidler:** *Yüzünü Unutan Adam*’da (s. 29) “*adam*”.
- 3.4.2.20. Katiller:** *Günah Kokusu*’nda (s. 45) “*Kabil*”.



**3.4.2.21. Öykücüler:** *Sözü Çarenin Üçte Biri Görenle Sözü Çare Görenin Karşılılaşması ya da Öykücünün Hikâyesi*’nde (s. 51) “adam”.

**3.4.2.22. Milliyetler:** *Türkler Bant Der Kasete*’de (s. 59) “İngilizler, Araplar, Türkler”.

Mehmet Harmancı’nın kimi anlatılarında kahramanlar dünyaya sürülen kişiler olarak hayatın yükünü omuzlamakta zorluk çeken, manevi bağlamları doğrultusunda ontolojik sıkıntılar yaşayan öznelerdir. Sözü edilen düşünsel çerçeve içerisinde kimi zaman *Eskidarı ile Tazebuğdayın Hikâyesi* (s. 67) ile *Has Buğday ile Darı*’da (s. 69) “darı, buğday” gibi insan dışındaki varlıklar da ele alınmıştır. Edebi türlerden biri olan fabl gibi anlatı formundan yararlanarak onlara kişilik verilerek konuşdurulmuştur. Çünkü iletişimsizliğin son haddinde olduğu postmodern dönemde yazarlar anlatılarında insan dışı varlıkları konuşturarak öznenin içinde bulunduğu sıkıntıyı farklı bir şekilde ele almak isterler.

Anlatılarda Mahşer Meydanı’ndan meleklerden tutun da katillere kadar çok çeşitli özelliklere sahip kişiler, insan gerçekliği bakımından yer almaktadırlar. Fakat hangi alanla ilgili olursa olsun Mehmet Harmancı, insanın Allah tarafından her türlü donanıma sahip olarak yaratıldığını belirtmektedir. Örneğin *Hızır Bulundu* adlı anlatıda, “*Hızır sensin!*” denilerek insanın dünyada ontolojik olarak Allah’tan başka yardım alabileceği ne canlı ne de cansız bir varlık olduğunu, Allah’ın kendisine vermiş olduğu akıl mefhumuyla ölüm hariç her şeyi yapmaya muktedir bir varlık olduğunu belirtmektedir.

Anlatılarda bazen Hz. Ali, Kabil, Eflatun Nuri, Sakallı Celal, Hızır, Çarıklı Hasan Usta gibi özel isimler kullanılmakla beraber, *ben, sen, o* şahıslarının da kullanıldığı görülmektedir. Bu şekilde özel isimlerin kullanılması postmodern anlatılarda yazarlar tarafından metinlerarasılık bağlamında başvurulan yollardan biridir. Postmodern yazarlar bu yola başvururken söz konusu kişileri ya günümüzle bağlantısını kurmak ya da kendi kişilik özelliklerinin tersini vererek okura bir şeyler ima etmek/ anlatmak gayesini taşırlar.

Yazar, *Sözü Çarenin Üçte Biri Görenle Sözü Çare Görenin Karşılılaşması ya da Öykücünün Hikâyesi*’nde hekime muayene olmaya giden hastaya kendini sözcüklerle çok iyi bir şekilde rahatsızlığını anlattırır. Görevi *muayene, teşhis* ve *tedavi* etmek olan hekim ise hastasının rahatsızlığını çok iyi anlatması karşısında, ona mesleğini sorar. Adam da öykücü olduğunu ifade eder. Burada hekim, mesleği gereği insanın somut yani

dışsal özelliklerinde uzman iken, karşındaki hasta adam ise insanların iç dünyalarını dile getiren bir öykücüdür. Postmodern yazarlar, anlatılarında kendi yarattıkları kişiler tarafından bazen bir kenara itilirler. Çünkü postmodern anlatılardaki kişiler yani özneler, ele avuca sığmaz bir kişiliğe sahiptirler. Onların nerede, ne zaman nasıl davranacakları yansıtmacı (klasik) ve modern dönem metinlerindeki gibi belli değildir. Bu anlatıda yazar, kolaj tekniğini çok güzel bir şekilde kullanarak kendi yarattığı anlatı kişinin, anlatının ipini eline almasına ve onun okurla birlikte anlatıyı tamamlamalarını ister bir tavrıdadır.

### 3.4.3. Ferit Edgü/ Do Sesi

Do Sesi adlı öykü kitabındaki anlatılar kişiler bağlamında incelendiğinde aşağıda gösterilen özellikleri taşıdıkları görülmüştür:

**3.4.3.1. Ben Anlatıcı:** *Beklenti*'de (s. 14) "ben"; *Adlar*'da (s. 17) "ben"; *İmdat*'ta (s. 18) "ben", *Acımasız*'da (s. 19) "ben"; *Arşivden*'de (s. 20) "ben"; *Kayıp*'ta (s. 21) "ben"; *Düş*'te (s. 22) "ben"; *Sonumsu*'da (s. 25) "ben"; *Yürüyen*'de (s. 27) "ben"; *Üşüyen*'de (s. 33) "ben"; *Dil*'de (s. 37) "ben"; *Özet*'te (s. 38) "ben", *Şanslı*'da (s. 39) "ben"; *Bir Garip Sürgün*'de (s. 40) "ben"; *Köpek*'te (s. 42) "ben"; *Artı. Eksi.*'de (s. 44) "ben"; *Yeterli*'de (s. 46) "ben"; *Garip Aile*'de (s. 47) "ben"; *Koşucu*'da (s. 48) "ben"; *Belki*'de (s. 49) "o"; *Konuşma*'da (s. 52) "ben"; *Bir Öykü*'de (s. 53) "ben"; *İz*'de (s. 57) "ben"; *Şerbetli*'de (s. 58) "ben"; *Çöl*'de (s. 59) "ben"; *Kilit*'te (s. 60) "ben"; *Kaçış*'ta (s. 61) "ben"; *Rastlantı*'da (s. 64) "ben"; *Özellikle*'de (s. 67) "ben"; *Ardından*'da (s. 68) "ben"; *Erteleme*'de (s. 69) "ben"; *Hiç*'te (s. 70) "ben, sen, hiç"; *Karakış*'ta (s. 71) "ben"; *Işık*'ta (s. 73) "ben"; *Kaf*'ta (s. 76) "ben"; *Az*'da (s. 77) "ben".

**3.4.3.2. Figüratif Kişiler:** *İmdat*'da (s. 18) "denize düşen sıska bir kadın", *Kayıp*'ta (s. 21) "bakkal, fırıncı, muhtar"; *Düş*'te (s. 22) "o, düellonun tanıkları"; *Düşüş*'te (s. 28) "kadın, erkek, başka kadın, başka erkek"; *Mezar*'da (s. 29) "biz, üç beş dost"; *İnsanoğlu*'nda (s. 30) "çalılıkların arasından çıkan insankardeş"; *Medetsiz*'de (s. 32) "o"; *Üşüyen*'de (s. 33) "o, mezarıcı"; *Özet*'te (s. 38) "kırk yıllık dost"; *Şanslı*'da (s. 39) "yaşlı amca, çingene kızları"; *Bir Garip Sürgün*'de (s. 40) "o, yabancı"; *Köpek*'te (s. 42) "sen"; *Artı. Eksi.*'te (s. 44) "o"; *Yol*'da (s. 45) "o"; *Garip Aile*'de (s. 47) "onlar"; *Koşucu*'da (s. 48) "o"; *Belki*'de (s. 49) "o"; *Sessizlik*'te (s. 50) "kadın, adam"; *İtiraf*'ta (s. 51) "o"; *Konuşma*'da (s. 52) "sen"; *Bir Öykü*'de (s. 53) "koca, iki

*kadın, yedi çocuk, onlar, fotoğraf çekenler*”; *İz*’de (s. 57) “onlar”; *Şerbetli*’de (s. 58) “onlar”; *Ayrılış*’ta (s. 63) “adam, çocuk”; *Başlangıç*’ta (s. 65) “biz, biri, hiçbirimiz”; *Karakış*’ta (s. 71) “sen”; *İlenç*’te (s. 72) “ben, sen, biz”; *Işık*’ta (s. 73) “o”; *İkili*’de (s. 75) “ben, sen”; *Yürekli*’de (s. 78) “sen, o”.

**3.4.3.3. Gerçek Karakterler:** *Kendiliğinden*’de (s. 43) “Kant, Spinoza”; *Kaf*’ta (s. 76) “Kafka”.

**3.4.3.4. Büyükbaba:** *Arşivden*’de (s. 20) “büyükbaba”.

**3.4.3.5. Baba:** *Adlar*’da (s. 17) “baba”.

**3.4.3.6. Anne:** *Beklenti*’de (s. 14) “anne”; *Durak*’ta (s. 26) “kadın”; *Masum*’da (s. 31) “ben”, *Aykırı*’da (s. 41) “ana”; *Bir Öykü*’de (s. 53) “kadın”.

**3.4.3.7. Ağabeyler:** *Aykırı*’da (s. 41) “ağabey”.

**3.4.3.8. Çocuklar:** *Durak*’ta (s. 26) “kız”; *Aykırı*’da (s. 41) “velet”.

**3.4.3.9. Katil:** *Acımasız*’da (s. 19) “o”; *Ardından*’da (s. 68) “o”.

**3.4.3.10. Askeri Birim:** *Kayıp*’ta (s. 21) “karakol”.

**3.4.3.11. Ölüm Döşğinde Olanlar:** *Sonumsu*’da (s. 25) “o”.

**3.4.3.12. Yalnızlar:** *Durak*’ta (s. 26) “adam”; *Çaresiz*’de (s. 79) “o”.

**3.4.3.13. Serseriler:** *Yürüyen*’de (s. 27) “o”.

**3.4.3.14. Ölmüş Karakter:** *Mezar*’da (s. 29) “o”.

**3.4.3.15. İnsan Dışındaki Varlıklar (hayvanlar):** *Mezar*’da (s. 29) “atlar”; *Köpek*’te (s. 42) “köpek”; *Yol*’da (s. 45) “kuşlar”; *Kaçış*’ta (s. 61) “çakallar, köpekler”; *Çaresiz*’de (s. 79) “o”.

**3.4.3.16. Avcılar:** *İnsanoğlu*’nda (s. 30) “o”.

**3.4.3.17. Kanun Adamları:** *Masum*’da (s. 31) “savcı”.

**3.4.3.18. Öykücüler:** *Dil*’de (s. 37) “siz”.

**3.4.3.19. Dışlanan Karakterler:** *Kendiliğinden*’de (s. 43) “ben”.

**3.4.3.20. Dervişler:** *Yol*'da (s. 45) “*ben*”.

**3.4.3.21. Yolcular:** *Kaçış*'ta (s. 61) “*biz*”.

**3.4.3.22. Engelliler:** *Rastlantı*'da (s. 64) “*adam*”.

**3.4.3.23. İç ses:** *Özellikle*'de (s. 67) “*yazar*”; *Az*'da (s. 77) “*yazar*”.

**3.4.3.24. İyimserler:** *Gün*'de (s. 74) “*sen*”.

**3.4.3.25. Karamsarlar:** *Gün*'de (s. 74) “*ben*”.

**3.4.3.26. Sarhoşlar:** *Sohbet*'te (s. 66) “*ben, o*”.

Postmodern anlatıların önemli bir özelliği olan sıradan kişilerin anlatılarda etkin rol oynaması, Ferit Edgü'nün anlatılarında kendine oldukça yer bulmaktadır. Küçürek öykü tarzının Türk edebiyatındaki öncülerinden olan yazar, postmodern hayatta silikleşmiş durumda olan insanları, ad vererek anlatmaktan/ anmaktansa onlara bir “*herkes, herhangi biri*” elbisesi giydirerek okurun karşısına çıkarır. Zira postmodern dönemin insanları, kendi nesli olanları değil, bir köpeği evlat edinecek kadar yalnız kalmışlardır. Dolayısıyla hemcinsleri ile anlaşmakta büyük sorunlar yaşayan postmodern dönem insanları, kendilerini doğaya atarak onunla bütünleşme yoluna gitmişlerdir. Örneğin *Mezar* başlıklı anlatıda kendine yer bulan insan dışı varlıklardan at, bir insanmış hissiyle hareket ederek sahibinin ölümüne dayanamayıp ölür. Anlatının duyguları galeyana getiren yeri de bu safhadan sonra kendini gösterir. Çünkü at, bir insan olan sahibine, onun hemcinsleri olan insan/ lardan daha bağlıdır. Netice itibariyle bir hayvan olan, ancak yazar tarafından insan-insan arasındaki çelişkiye dikkat çekmek için at öldürülmüş ve sahibinin yanına gömülmüştür.

Yazarın anlatılarında yer alan bir diğer özellik de anlatı kişilerinin nesne karşısında aldıkları tavırlardan ortaya çıkan ironidir. Yazar, ironiyi çoğu anlatısında “*ben*” anlatıcısı üzerinden yapmaktadır. Çünkü “*ben*” anlatıcısı var olan olayın fiilen içinde olan ve olay/ ya da olaylara yön verir niteliğe sahip kişidir. Örneğin *Arşivden* (s. 20) başlıklı anlatıda, anlatı kişisi, büyükbabasının nasıl, nerede ve ne zaman öldüğüne dair yaptığı araştırmada üç adet belge ortaya çıkarır. Anlatı kişisi olan “*ben*”in araştırmaları sonucu ulaştığı bu belgelerde dikkat çeken ve bir o kadar da zihin bunalmasına yol açan husus büyükbabasının “...ölüm yeri ve tarihinin aynı olması”na rağmen, nasıl öldüğüne dair bilgi kayıtlarının birbirinden farklı olmasıdır. Bu bir ironidir ki postmodern çağda

birakın insanların birbirine güvenmelerini, devletin elinde bulunan doğruluğu su götürmez olan resmi belgelerin bile artık güvenilmez olduğuna anlatıda işaret edilmek istenmiştir.

Anlatılarda kendine yer bulan figürlerin fiziki ve psikolojik yönleri hakkında detaylı bilgi verilmediği görülmüştür. Verilmemesi de anlatıların kurgulanma tekniğine yani postmodern anlatıya uygundur. Çünkü bu dönem anlatılarında birey özneleştirilmiştir. Özneleşen insanın ne fiziği ne de psikolojisi önem arz eder. Yazarlar tarafından bilinçli bir şekilde yapılan bu uygulama asıl itibariyle, tuğla fabrikasına hammadde olarak giren toprağın belli işlemlerden sonra tuğla olarak çıkması gibi, okurun karşısına ne fiziği ne de psikoloji belli olan bir özne çıkartıp onu istediği gibi şekillendirmesi içindir. Bu yolla anlatının birinci elden yaratıcısı olan yazar ortadan kaybolmuş ve yerini okura vermiş olacaktır.

Anlatılarda buldukları konuma göre kişiler için genel bir düşünüş yapıldığında “ben” ve “figüranlar”ın kendileri başta olmak üzere gerçek yaşamda da mevcut bulunan büyükbaba, baba, anne, ağabeyler, çocuklardan oluşan aileleri; katil olan serseriler ve onları yakalayıp yargılayan askeri birim ve kanun adamları; iyisiyle kötüsüyle dünyadaki görevini tamamlayarak uhrevi âleme yolculuğa çıkmak üzere ölüm döşeğinde olanlar; bir tarafın aç kalmamak diğer tarafın da ölmek için çaba sarf ettiği hayvanlar ve onları avlayan avcılar arasındaki çekişme; toplumdan dışlanarak yalnızlaşan insanlar gibi birçok kişi ile anlatılarda karşılaşılır.

#### 3.4.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri

*Nijinski Öyküleri* adlı öykü kitabındaki anlatılar kişiler bağlamında incelendiğinde aşağıda gösterilen özellikleri taşıdıkları görülmüştür:

**3.4.4.1. Ben Anlatıcı:** *Kış*'ta (s. 73) “ben”; *Doğum Günü*'nde (s. 83) “ben”; *Düzeltilmen*'de (s. 84) “ben”; *Kitaplar*'da (s. 85) “ben”; *Rastlantı*'da (s. 86) “ben”; *Kuzgun, Düşte*'de (s. 87) “ben”; *Sorun*'da (s. 90) “ben”; *Soğuk Su*'da (s. 91) “ben”.

**3.4.4.2. Figüratif Kişiler:** *Doğum Günü*'nde (s. 83) “onlar, yandaki komşu, kurban(ölen kişi)”; *Kitaplar*'da (s. 85) “babam, anam, karım”, *Rastlantı*'da (s. 86) “karısı, sizler”; *Soğuk Su*'da (s. 91) “o, başkaları”; *Kurtuluş*'ta (s. 92) “ben, sen, tayfalar”.

**3.4.4.3. Tanrı:** *Kurtuluş*'ta (s. 92) “*Tanrı*”.

**3.4.4.4. Gerçek Kişilikler:** *Düzeltilmen*'de (s. 84) “*Kafka, Beckett, Shakespeare*”.

**3.4.4.5. Anne:** *Kış*'ta (s. 73) “*o (annesi)*”.

**3.4.4.6. Maddecî:** *Düzeltilmen*'de (s. 84) “*patron*”.

**3.4.4.7. Acımasızlar:** *Sorun*'da (s. 90) “*karşımdaki*”.

**3.4.4.8. Ölümler:** *Rastlantı*'da (s. 86) “*cenaze*”; *Sorun*'da (s. 90) “*çocuklar*”.

**3.4.4.9. Emniyet Mensubu:** *Doğum Günü*'nde (s. 83) “*polis*”.

**3.4.4.10. İnsan Dışındaki Varlıklar (hayvanlar):** *Rastlantı*'da (s. 86) “*köpek*”; *Kuzgun, Düşte*'de (s. 87) “*Kuzgun*”.

Anlatılarda özellikle *ben, sen, o, onlar* gibi şahıs zamirlerinin yanında sayısı az olmakla beraber gerçekte yaşamış özel isimlere de yer verildiği görülür; ancak, özellikle anlatılarda aktif durumda olan kişiler, şahıs zamirleriyle ortaya çıkarlar. Bunlar “*Yaşamda doğrular yoktur. Bu her şey yanlış anlamına gelmez. Yaşamda kurallar yoktur.*” (s. 84) anlayışına sahip, *sessizliğe, kimsesizliğe* (s. 73) özlem duyan, *güllerin, karanfillerin bile leş koktuğunu* (s. 73) ifade eden yersiz-yurtsuzlaşmış şizoid *ben*'ler yani öznelerdir. Çünkü yansıtmacı (klasik) eserlerdeki kahraman ile modern dönem eserlerinde var olan insan merkezli şahıs kadrosu, postmodern dönem anlatılarında kendini *şeyler* karşısında gardını alan özneye çevirmiştir.

Söz konusu özneler, somut bir varlık olarak kendilerini, soyut bağlamda Tanrı'yı ve yine somut olarak insan dışındaki herhangi bir canlı veya cansızla baş başa kaldıklarından yaşamda yalnızlıklarını gidermeye çalışırlar. Öyle ki anlatılarda hayvanlarla insanların bir arada mutlu bir şekilde yaşam sürdükleri görülür. Çünkü yazar, geleneksel hayattaki gibi insanların doğayla iç içe olmaları arzulamaktadır. Zira modern dönemde insanlara ait olmasına rağmen, zaman, mekân, akıl vs. her şey başkaları tarafından oluşturulan kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmekteydi. Bütün bu olumsuzlukların farkına varan insan, kabuğuna çekilerek modern dönem öncesindeki gibi doğayla yaşamak istemektedir.

### 3.4.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak

*Yakamoz Avına Çıkmak* adlı öykü kitabındaki anlatılar kişiler bağlamında incelendiğinde aşağıda gösterilen özellikleri taşıdıkları görülmüştür:

**3.4.5.1. Ben Anlatıcı:** *Acı Yağmur*'da (s. 3) “ben”; *Gözlem*'de (s. 4) “ben”; *Ceket Gibi*'de (s.7), “ben”; *Şenlik*'te (s. 9) “ben”; *Sessiz*'de (s. 16) “ben”; *Zafer Sükan*'da (s. 17) “ben”.

**3.4.5.1. Figüratif Kişiler:** *Acı Yağmur*'da (s. 3) “abla”; *Şenlik*'te (s. 9) “biri”.

**3.4.5.2. Gerçek Kişilikler:** *Zafer Sükan*'da (s. 17) “Zafer Hanım”.

**3.4.5.3. Anne:** *Acı Yağmur*'da (s. 3) “hafizasını yitirmiş yaşlı kadın (annesini)”.

**3.4.5.4. Kaçış Sendromu Yaşayanlar:** *Gözlem*'de (s. 4) “ben”.

**3.4.5.5. Fetişistler:** *Şimdi*'de (s. 8) “ben”.

Ablasıyla beraber yaşayan annesinin hastalığından duyduğu üzüntüyü, kendi gibi bir insanla değil, dışarıda yağan yağmura kaçarak dinginleştiren bir özne vardır. Yazar, anlatı kişinin içinde bulunduğu zihin bulanıklığını gözyaşına çevirmek ister. Ama ne ölüm döşeğinde bunamış bir şekilde yatarak ölümü bekleyen annesini –ki zihni ve bedenî yetersizliği, yaşlı kadını artık özneleştirmiştir- ne de ablasını üzme taraftarıdır. Gözyaşını en iyi benzetebileceği şey olan yağmurla anlatma yoluna gitmiştir. Çünkü bir evlat, annesinin maruz kaldığı bu duruma ne psikolojik ne de bedenî olarak kayıtsız kalır. Dökülecek olan gözyaşının miktarı insandan insana değişmekle birlikte sınırlıdır. Ama söz konusu öznenin gerçekte dökmek istediği gözyaşı dışarıda sağanak bir şekilde yağan yağmurla özdeşleştirilmiştir. Çünkü postmodern dönemde özneler, diğer dönemlerdeki gibi sağlam bir zihin ve bedene sahip değildirler. Bundan dolayıdır ki postmodern dönem anlatılarında görülen insanlar/ özneler, kendi aile bireyleriyle de olsalar kendilerini yalnız hissetmekte ve bu yalnızlıklarını hemcinsleri dışındaki varlıklarla paylaşmaktadırlar.

Yazarın kaleme aldığı anlatılarda genel olarak “ben” anlatıcısını kullandığı görülür. Anlatılarda postmodern dönemden önceki yansıtmacı (klasik) ve modern dönemlerin aksine ad verilmeden “ben”in kullanılması, kimliksiz kalan insanın özne halini alması okuru anlatının içine çekmek amacıyla. Zira “ben”i anlatılarda bulan

okur, belli bir safhadan sonra “ben”le bütünleşir. Dolayısıyla da yazarın elinden anlatıyı alır ve yola kendi “ben”iyle devam eder.

Postmodern dönemde özneler insan içine çıkmak istediklerinde tanınmamak için *kapkara gözlükler* takarlar. Çünkü yersiz-yurtsuzlaşan insanlar, dalgakıranın dalgaların şiddetini kırması gibi her şeye kafa takar hale gelmiş ve kendilerinin içinde buldukları psikolojik durumu, *kim kimi seviyor duvarı* gibi nesnelere bulunduğu yerlere giderek anlatmaya/ ima etmeye başlamışlardır.

Anlatılarda genel eğilim diğerlerinde olduğu gibi şahıs zamirlerinin çokça kullanımı yönündedir. Bu yönüyle söz konusu anlatılarda geçen kişi kadrosunun da kimliksizlik problemi dolayısıyla postmodern özellik taşıdığı söylenebilir. Yazar kimi anlatılarında da gerçek kişilere yer vererek onlarla özdeşleşir, onların adına düşünür, konuşur ve hareket eder. Bir anlamda –belki de- yaşarken değeri bilinmemiş Zafer Sükan’a bir kimlik vermek amacını gütmüş olabilir.

#### **3.4.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu**

*Umursamaz Uykucu* adlı öykü kitabındaki anlatılar kişiler bağlamında incelendiğinde aşağıda gösterilen özellikleri taşır:

**3.4.6.1. Ben Anlatıcı:** *Atın Kuyruğu*’nda (s. 9) “ben”; *Kuyu*’da (s. 11) “ben”; *Sisyphos’un Kanalları*’nda (s. 12) “ben”.

**3.4.6.1. İnsan Dışındaki Varlıklar (hayvanlar):** *Atın Kuyruğu*’nda (s. 9) “at sürüsü”; *Çimenlerin İçindeki Karınca*’da (s. 15) “karınca”.

**3.4.6.1. Bilge:** *Hakikat*’te (s. 10) “birisi (o)”.

**3.4.6.1. Figüratif Kişiler:** *Hakikat*’te (s. 10) “herkes”; *Kuyu*’da (s. 11) “onlar”; *Sisyphos’un Kanalları*’nda (s. 12) “herkes, biri, öteki”; *Geceleyin*’de (s. 13) “bir erkek”; *Bir Aşk Öyküsü*’nde (s. 14) “kız, damat”; *O Çok Geniş, Asfalt ve Bakımlı Bir Caddeydi*’de (s. 17) “zengin insanlar, oğlan, kızlar, ihtiyar sürücü”; *Buluş*’ta (s. 18) “o, sürücü, herkes”; *Susun Çocuklar*’da (s. 19) “birileri, müzisyenler”.

**3.4.6.1. Tarihi Kişilikler:** *Sisyphos’un Kanalları*’nda (s. 12) “Sisyphos”.

**3.4.6.2. Kadın:** *Geceleyin*’de (s. 13) “kadın”.

**3.4.6.3. Maşuk:** *Bir Aşk Öyküsü*’nde (s. 14) “ilk aşkı”.



**3.4.6.4. Yaşlılar:** *Bir Aşk Öyküsü*'nde (s. 14) “o”.

**3.4.6.5. Meslek:** *Bir Aşk Öyküsü*'nde (s. 14) “doktor”.

**3.4.6.6. Sevgililer:** *Çimenlerin İçindeki Karınca*'da (s. 15) “oğlan, kız”; *Bir Kız ve Bir Oğlan*'da (s. 16) “bir kız, bir oğlan”.

**3.4.6.7. Aile:** *Bir Kız ve Bir Oğlan*'da (s. 16) “anne, baba”.

**3.4.6.8. Bilge:** *Susun Çocuklar*'da (s. 19) “yaşlı bayan”.

Sürü psikolojisiyle hareket etmek zorunda kalan, sokaklarda “*Hakikat!*” diye bağırıp insanlara hakikati anlatmaya çalışan, bir zamanlar çıktığı kuyuya yeniden girip orada kalanları çıkarmaya çalışan, bazen olanları sorgulayabilen ve cinselliği önemseyen bir kişiler kadrosuyla karşılaşılır.

Toplumda var olan gencinden yaşlısına, zengininden fakirine, gelininden damadına, kız çocuğundan erkek çocuğuna, doktorundan müzisyenine ve hatta Sisypnos adındaki mitolojik kahramanına kadar birçok anlatı unsuru “ben”in algısına göre anlatılarda anlatılmıştır; ancak, bu anlatma eylemi yansıtmacı (klasik) ve modern dönem metinlerindeki kahramanlar veya bireyler gibi detaylı bir şekilde değil, aralarında mekânsal ve zamansal bir bağlantı olmadan yüzeysel bir biçimde figüran olarak kullanılmışlardır. Buradaki gaye, söz konusu kişilerin yersiz-yurtsuzluğunu diğer ifadeyle kimliksizliğini ortaya çıkarmak içindir.

Özellikle *O Çok Geniş, Asfalt ve Bakımlı Bir Caddeydi* (s. 17) başlıklı anlatıdaki özneleşmiş anlatı kişinin, nesne karşısında, ateş gören bir mumun erimesi gibi eriyip gittiği görülür. Şöyle ki geniş, asfaltlı ve dolayısıyla bakımlı olduğu her halinden anlaşılın, iki tarafında modern yaşam tarzının unsurlarından çok katlı binaların olduğu bir caddede akşamları zengin çocukları son model arabalarıyla gezmektedirler. Yazar anlatıcının bakış açısıyla tasviri yapılan bu caddeye, bir şekilde ihtiyar bir adamın sahibi olduğu at arabası girer; ancak, polis, ihtiyar adamın konuştuklarından herhangi bir şey anlamadığı için –belki anlamak istemediği için- arabasından atları ayırır. Modern dönemin akla ve dolayısıyla da paraya verdiği önemin, zengin olmayanları nasıl ötekileştirdiğinin anlatıldığı bu anlatıda, ihtiyar adamın güçlü karşısındaki zayıflığı yani çaresizliği, bir sonuç cümlesiyle “... geniş kaldırım boyunca ağlayarak uzaklaştı gitti.” şeklinde ortaya konur. Çünkü ortaya çıkan ağlama eylemi aslında çaresizliğin bedendeki tezahüründen başka bir şey değildir. Yazarın, ihtiyar adamın gidişini, geniş kaldırımlar

ifadesiyle vermesi boşuna değildir. Majör kitlenin karşısında minör kalmış birisinin gidişi, majörün kullanma hakkı olan geniş kaldırımlarda sadece ihtiyar adamın görünmesi hasebiyle okura *geniş* ifadesiyle verilir. Herkesin dolaşma özgürlüğünün olduğu cadde üzerinden genç-ihtiyar, zengin-fakir, otomobil-at arabası gibi zıtlıklar dile getirilerek, hem ihtiyar hem de fakir olana yer olmadığı ima edilmiştir.

Benzer bir durum *Çimenlerin İçindeki Karınca* (s. 15) başlıklı anlatıda da insan dışı varlıklardan biri olup insanoğlu gibi yaşama hakkı olan karınca üzerinden verilmiştir. İlahi bakış açısıyla olan bitenin anlatıldığı bu anlatıda, bir *oğlan* ile bir *kız*'ın çimenlerin üzerinde fütursuzca sevişmeleri ve akabinde cinsel ilişkiye girmeleri esnasında altlarında kalan ve canını zar zor kurtaran karıncanın durumu dile getirilir.

*Umursamaz Uykucu*'da hayatın tek düzeliği ontolojik bir düzlemde okura sunulur. Örneğin *Sisyphos'un Kanalları* adlı anlatıda mitolojideki cezalandırılmış kralın sürekli aynı kayayı, aynı tepeye çıkarıp aşağıya yuvarlamasını önemli bir izlek olarak düşünmüş ve bu şekilde kendi belirlediği özneler aracılığıyla okura sunmuştur.

### 3.4.7. Refik Algan/ Saat Kulesi

*Saat Kulesi* adlı öykü kitabındaki anlatılar kişiler bağlamında incelendiğinde aşağıda gösterilen özellikleri taşıdıkları görülmüştür:

**3.4.7.1. Ben Anlatıcı:** *Minnoş*'ta (s. 13) "*ben (adam)*"; *Suskunluk*'ta (s. 17) "*ben*"; *7 Temmuz 1977*'de (s. 22) "*ben*"; *Şimdi Uzak Bir Dosta*'da (s. 23) "*ben*"; *15 Kasım 1975*'te (s. 25) "*ben*".

**3.4.7.2. Figüratif Kişiler:** *Minnoş*'ta (s. 13) "*cici kız, anne, dede*"; *Suskunluk*'ta (s. 17) "*gemiciler*"; *Eğreltiotu*'nda (s. 19) "*çocuklar, karpuzcular*"; *Dantel Örücüler*'de (s. 21) "*anne*"; *Şimdi Uzak Bir Dosta*'da (s. 23) "*siz*".

**3.4.7.3. Yaşlılar:** *Uygarlık ya da İki Yaşlının Yükselişi*'nde (s. 16) "*yaşlı adam, komşu adam, komşu kadın*".

**3.4.7.4. Gerçek Kişiler:** *Suskunluk*'ta (s. 17) "*Lale Müldür*".

**3.4.7.5. Baba:** *Bir Ayrılık*'ta (s. 18) "*baba*".

**3.4.7.6. Anne:** *Bir Ayrılık*'ta (s. 18) "*ben*"; *Dantel Örücüler*'de (s. 21) "*anne*".

**3.4.7.7. Ölenler:** *Uygarlık ya da İki Yaşlının Yükselişi*'nde (s. 16) “komşu adam”.

**3.4.7.8. Meslekler:** *Uygarlık ya da İki Yaşlının Yükselişi*'nde (s. 16) “müteahhit”; *Dantel Örücüler*'de (s. 21) “bankacı”; 7 Temmuz 1977'de (s. 22) “garson”.

**3.4.7.9. İnsan Dışındaki Varlıklar (hayvanlar):** *Suskunluk*'ta (s. 17) “kırlangıç”; *Eski Masal*'da (s. 24) “horoz, tavuk”; 15 Kasım 1975'te (s. 25) “civciv”.

**3.4.7.10. İnsan Dışı Varlıklar (bitkiler):** *Eğreltiotu*'nda (s. 19) “ağaç”.

**3.4.7.11. Uygarlıklar:** *Suskunluk*'ta (s. 17) “Fenikeliler”.

**3.4.7.12. Mitolojik Unsurlar:** *Aphrodite*'de (s. 20) “Aphrodite”.

**3.4.7.13. Katiller:** *Aphrodite*'de (s. 20) “o”.

**3.4.7.14. Maktul:** *Aphrodite*'de (s. 20) “karısı”.

Modern hayatla birlikte yok olan küçük girişimcilerin yerine daha büyük, sistemli çalışan, bünyesinde sayıca çok işçi çalıştıran bir müteahhitlik sistemi, kendine *Uygarlık ya da İki Yaşlının Yükselişi*'nde (s. 16) başlıklı anlatıda yer bulur. Modern hayat, geleneksel hayatın içini boşaltmış bir anlamda ne varsa götürmüştür. İlk zamanlar insanlar tarafından olumlu karşılanan modern olmak, sonraki zamanlarda olumsuz tarafları görüldükçe eleştirilir hale gelmiştir. Anlatının başlığında geçen “*Uygarlık*” ifadesiyle esas itibariyle yazarın modernizme eleştirel yönde baktığı anlaşılmaktadır. Çünkü uygarlık, modernizmle birlikte ortaya çıkan bir olgu değildir. Yazar burada modernizm kisvesi altında hâkim güçlerin, öteki milletlerin uygarlıklarına ait ne varsa yok ettiklerini anlatmak istemiştir. Yazar bu düşüncelerini yaşlı karı koca ve komşuları üzerinden verir. “*Evin balkonunda gün boyunca gelip geçenleri seyrederdi. Değişmez bakışlarla; bir elinde de hiç oynamayan bastonu.*” şeklinde geleneksel yaşamın anlatımıyla başlayan anlatı belirli bir zaman sonra “*Yol genişletildi, asfaltlandı, cadde oldu, Saygısız şoförler geceleri korna öttürüyorlar.*” şeklinde modern yaşam tarzının göstergelerine bırakır kendini. Tabii yolların, caddelerin yapılması ile neticelenmez anlatı. Sahneye yol ve caddelerden sonra bina yapan kişiler olan müteahhitler çıkar. Müteahhitler yaşlı adamın evini yıkıp ona ikinci kattan bir daire verirler. Tek katlı, bahçeli bir evden, çok katlı bir binaya taşınmak, mekânsal bağlamda anlatı kişilerini

boğar. İşte tam da burada postmodern özellikler anlatıda kendini kişiler üzerinden göstermeye başlar. Çünkü çok katlı bina demek, eski tek katlı evlerin sanki üst üste konmuş şeklidir. Komşuluk ilişkilerinin minimum dereceye inmesi demektir. Dolayısıyla da insanların önce ruhsal sonra da bedeni bağlamda değişik sağlık problemleri yaşamaları demektir. Bu yönüyle düşünüldüğünde bu anlatı kendine yer bulan anlatı kişileri insan-birey-özne düzleminde değişikliğe uğramış postmodern yaşamla başa başa kalmış öznelerdir.

“Ben” kişinin hâkim olduğu *Minnoş*’ta (s. 13) *ben*, torunuyla oyun oynarken bilinçaltında kızı üzerinden torunuyla diyaloga giren bir özne vardır. Anlatının başından beri ben’in bakış açısıyla verilen anlatıda, ben’in karşısında küçük bir kız çocuğunun olduğu düşünülür; ancak, “*Dur, dur geliyorum kızım. Yemeğin altını söndürmeyi unutturdunuz bana, torun lafa tuttu da.*” şeklindeki anlatının son iki cümlesi, anlatının bir anda seyrini değiştirir. Çünkü bu son iki cümle anlatı kişinin içinde bulunduğu ruh halini aydınlatmada oldukça önemlidir. Aslında anlatının bu bölümüne kadar, ben’in bilinçaltında şu anda evli ve çocuğu olan kendi öz kızı hakkında, kızı küçükken düşündükleri, torunu ile oyun oynaması esnasında yarı uykulu yarı uyanıklık arasındaki bir dönemde ortaya çıkar. Bilinçaltının en önemli özelliklerinden biri bu anlatıda kendini göstermiştir: Hayal kurma. Zira “*Bilinçaltı zihnin hayal kuran bölümüdür. Hayaller hayata yön verir, hayaller doğrultusunda davranışlar ortaya çıkar*” (www.ayseduman.com). Anlatıdaki ben’in, kızı küçükken onun hakkında düşündüklerini, hayallerini gerçekleştirememesi, bilinçaltında saklanmış ve gelecek zamanda yani şimdide torunuyla oyun oynarken ortaya çıkmıştır. Böylelikle postmodern anlatılardaki kişilerin diğer ifadeyle öznelerin, bastırılmış duygulara sahip oldukları anlaşılır.

Refik Algan mitolojik unsurları kullanarak geçmişi güncel olaylar üzerinden birleştirerek günümüz insanlarına yaşatmaktadır. *Aphrodite* (s. 20) adlı anlatıda, Afrodit gibi güzel bir kadınla evlenmek isteyen anlatı kişisi, evliliklerinin ilk gecesinde karısının kollarını, aynı Afrodit yontusunda olduğu gibi keser. Yani yazar, günümüz kadın cinayetlerine doğrudan sosyal bir mesaj vermiş, aynı zamanda günümüz insanların nesne karşısındaki duygularıyla insan karşısındaki duyguları arasındaki sınır tanımaz aykırılığa dikkat çekmiştir. Diğer bir ifadeyle, yaşamlarında hiç kimseye güvenmemeyi bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde öğrenen günümüz insanının bilinçaltında hayallerini süsleyen kadın olan Afrodit ile anlatıdaki adamın karısına bir

nesneymiş gibi bakması dile getirilmiştir. Anlatıda kendine yer bulan bu öznenin postmodern anlatılardaki şizoid bir kişiliğe sahip olduğu aşikârdır.

### 3.4.8. Cemal Şakar/ Hikâyât

*Hikâyât* adlı öykü kitabındaki anlatılar kişiler bağlamında incelendiğinde aşağıda gösterilen özellikleri taşıdıkları görülmüştür:

**3.4.8.1. Ben Anlatıcı:** *Yolcu*'da (s. 59) “ben”; *Hiç*'te (s. 61) “ben”; *Okul*'da (s. 72) “çocuk”; *Şiir*'de (s. 76) “o”; *Bağlanma*'da (s. 78) “ben”; *Cevap*'ta (s. 79) “ben”; *Ateş*'te (s. 80) “ben”; *Kuyu*'da (s. 81) “o, diğeri”; *Hikaye*'de (s. 82) “o”; *Kuşlar*'da (s. 83) “o”.

**3.4.8.2. Figüranlar:** *Yolcu*'da (s. 59) “delikanlı”; *Hiç*'te (s. 61) “sen”; *Tezhip*'te (64) “diğeri”; *Zenginlik*'te (s. 65) “kadın, adam, baba, çocuk”; *Müjde*'de (s. 70) “herkes”; *Kavuşma*'da (s. 71) “ahali, kimse”; *Bağlanma*'da (s. 78) “sen”; *Ateş*'te (s. 80) “o”, *Su*'da (s. 84) “onlar”; *Bozkır*'da (s. 85) “turistler”; *Televizyon*'da (s. 86) “o, diğeri”; *Denk*'te (s. 87) “o, diğeri”.

**3.4.8.3. Tanrı:** *Zenginlik*'te (s. 65) “Allah”; *Dua*'da (s. 74) “Allah”.

**3.4.8.4. Dindar Kişiler:** *Dua*'da (s. 74) “o”.

**3.4.8.5. Aile:** *Hicap*'ta (s. 69) “o, kadın (eşi), çocuklar”; *Kavuşma*'da (s. 71) “kocası”; *Dönüş*'te (s. 77) “o (oğlan), baba, anne, abi”; *Kar*'da (s. 88) “baba, Memo, Reşo”.

**3.4.8.6. Yaşlılar:** *Toz*'da (s. 75) “80'li yaşlarda biri”.

**3.4.8.7. Anne:** *Okul*'da (s. 72) “anneler”.

**3.4.8.8. Çocuklar:** *Gül*'de (s. 73) “çocuk”.

**3.4.8.9. Hamileler:** *Kavuşma*'da (s. 71) “hamile”.

**3.4.8.10. Yolcular:** *Bozkır*'da (s. 85) “o”.

**3.4.8.11. Bilge:** *Su*'da (s. 84) “ağlayan adam”.

**3.4.8.12. Avcılar:** *Av*'da (s. 60) “o (avcı)”.

**3.4.8.13. İnsan Dışındaki Varlıklar (hayvanlar):** *Av*'da (s. 60) “*av*”.

**3.4.8.14. Emniyet Mensubu:** *Lamba*'da (s. 62) “*polisler*”.

**3.4.8.15. Kanun Adamı:** *Lamba*'da (s. 62) “*nöbetçi savcı*”.

**3.4.8.16. Hakikat Arayıcıları:** *Lamba*'da (s. 62) “*o*”; *Yolcu*'da (s. 59) “*ben*”; *Menzil*'de (63) “*o*”.

**3.4.8.17. Meslekler:** *Tezhip*'te (s. 64) “*müzehhep*”; *Zenginlik*'te (s. 65) “*sıvacı*”; *Bozkır*'da (s. 85) “*otel sahibi*”.

**3.4.8.18. Ölmüş Kişiler:** *Müjde*'de (s. 70) “*çocuklar, kocalar*”; *Okul*'da (s. 72) “*cesetler*”.

Cemal Şakar'ın Hikâyât adlı eserin ikinci bölümündeki anlatılarda aile bireylerinin ruh halleri, ilişkileri önemli bir yer tutmaktadır. Yazar kimi kahramanlarla da modern araçlara itiraz etmektedir. Örneğin *Bağlanma* (s. 78) adlı anlatıda anlatı kişinin yalnızlığı şehrin kalabalığıyla birlikte verilerek yabancılaşan bireyin yalnızlığına değinilmektedir. Ayrıca *Televizyon* (s. 86) adlı anlatıda televizyondaki soykırım görüntülerini izleyen anlatı kişisi, “*iyi ki şu televizyon var.*” diyerek çelişkiye dikkat çekmektedir. Yazarın kimi anlatıları ise sıradan gibi görünen ilişkilerin öyküleştirilerek önemsendiğinin ifadesidir.

Modern yaşam tarzının insanlar üzerinde bıraktığı en önemli durum mutsuzluk olmuştur. Modernizmin vaat ettiklerini gerçekleştirememiş olması insanları hayal kırıklığına uğratmıştır. Bilinçaltı sistemi bozulan insanlar artık Polyannacılık oynamaktadırlar. *Bozkır* (s. 85) başlıklı anlatıda ilahi bakış açısıyla anlatı kişinin içinde bulunduğu durum gözler önüne serilir. Dış görüntüsü verilmeyen anlatı kişisi, içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için kendini doğaya atmıştır. Çünkü bu yılki izninde “*turistler için hazırlanmış sahnelerde mutluluk oyunları oynamak*” istememektedir. “*Doğada, doğal bir uyumla kendini dengelemenin peşindedir*”. Dikkat edileceği gibi anlatı kişisi, modern yaşamın problemlerini fiilen *kendi* üzerinde yaptığı olumsuz değişimi görmüş ve bunu düzeltmek için çıkış noktası olarak kendini doğaya atmıştır; ancak, anlatı kişinin modernizmin olumsuzluklarını görmesi, kendi için erken olsa da kaldığı motel sahibine göre geçtir. Anlatı kişinin tedirginliğinin ve gerginliğinin farkına varan motel sahibi yola çıkmak için hareketlenen kişiye “*Buradan öte, daha iyi, daha güzel yerler yok.*” der. Diğer bir ifadeyle anlatı kişisine geç kaldığını

söylemek ister. Postmodern anlatılardaki insanların özneleşme sürecinin net bir şekilde anlatıldığı bu anlatıda, söz konusu öznenin adından, ailesinden vs. özelinden bahsedilmemesi, yazarın okuru, anlatıya çekerek onu özneyle beraber yazma edimini devam ettirmek gayesiyledir.

Modernizmin insanı, insanlıktan çıkaramadığına en güzel örnek *Zenginlik* (s. 65-66) adlı anlatıdır. Maddi olarak yaşamlarını zor bir şekilde idame ettiren aile reisi adam, aldığı yevmiyeyi evine kahvaltılık bir şeyler götürmek için harcar. Evdeki hanımı kocasına buzdolabında ne var ne yoksa birkaç gün önce kocası ölen bir kadına gönderdiğini korkuyla karışık bir ses tonuyla söylediğinde adam “*Allah kabul etsin.*” der. Anlatının can alıcı noktası baba ile çocuğu arasında geçen;

“*-Baba, dedi, çocuk; biz zengin miyiz?/ -Zengin olan Allah'tır. Bize ihtiyacımız olanı, ihtiyacı olanlarla paylaşmak yakışır. Bu da bizim zenginliğimizdir.*” diyaloguyla başlar ve biter. Cemal Şakar, modernizmin toplumun genelini maddi anlamda derinden etkilese de, insanların içinde buldukları bunalım halinde bile Allah'ı anmaktan geri kalmadıklarını ifade eder. Burada dış görünüşü verilmemesine rağmen, mesleği inşaat ustalığı olan anlatı kişisi her hâlükârda anlatının merkezsizleştirmiş bir öznesi durumundadır. Çünkü postmodern anlatılarda merkezden uzaklaşmış durumda bulunan söz konusu bu öznelere nerede, nasıl davranacağı önceden kestirilemez. Anlatıda, buzdolabında ne varsa komşuya veren kadının bu durumu kocasına söylerkenki korku dolu hali ile kocasının olumlu yaklaşımı buna örnektir. Çünkü kadın, önceki yaşam tecrübelerine göre kocasının olumsuz bir tavır sergileyeceğini düşünmüş ama bunun tam tersi olmuştur. Dolayısıyla da evin reisi durumunda olan inşaat ustası adamın bu halini Dilek Doltaş *Postmodernizm ve Eleştirisi* adlı kitabında postmodernistlerce “... *insan sürekli oluşum halindedir. O hem her an çevresini yorumlayarak algıarken ondan etkilenir ve bu etki sonucu değişir, hem de çevresini kendi eylem, tavır ve görüşleriyle etkiler ve onu bir ölçüde değiştirir.*” (Doltaş, 2003, 24) şeklinde açıklar. Anlatıda da kadının kocası hakkındaki düşüncesi, kocasının olumlu davranışıyla, adamın ise çocuğunun “*biz zengin miyiz?*” soru cümlesiyle değişmiştir. Asıl itibarıyla anlatıda patronu tarafından ezilen, itilen ve ötekileştirilen adam, çocuğunun kendine yönelttiği sorudaki zengin kelimesini dünyadaki maddi zenginlik bağlamında değil, manevi zenginlik bağlamında anlayarak, modernizmin insanları *ayrıştırıcı* yönüne başkaldırı yapmıştır.

Cemal Şakar'ın anlatılarındaki kişilerin farklı özelliklere sahip olmaları ve ikinci bölümde anlatılar arasında bir bağın olmaması postmodern küçürek öykülerin en önemli unsuru olarak düşünülmektedir.

### 3.4.9. Sonuç ve Değerlendirme

Sadık Yalsızuçanlar'ın *Kuş Uykusu* adlı eserindeki kişiler, özel isimler yerine çoğunlukla şahıs zamirleri kullanılarak silik birer özne olarak vardılar. Anlatılardaki kimi isimler ufak tefek adamlar, neşeli ve ciddi delikanlılar gibi kelime grubu şeklindedir. Yazarın kimi zaman maddeci karakterlerle dindarları aynı karede buluşturduğu; kimi anlatılarında da *Personel Müdür*'ü gibi unvanları kullanarak bu unvanlar üzerinden eleştirel bir yaklaşım sergileme çabasında olduğu anlaşılmaktadır; ancak, postmodern yazarlar, modern dönem anlayışlarına kökten karşıdırlar. Söz konusu örnek unvan da modern döneme ait bir unvandır. Bu yönüyle birey, postmodern dönemde kendisinin değil, başkasının istediği şekilde yaşam süren adsız bir özne olmuştur. Dolayısıyla eserde kişi kadrosu bakımından postmodern metinlere paralel bir tutum benimsenmiştir.

Mehmet Harmancı'nın *Muhtemel Menkıbeler* adlı eserindeki küçürek öykülerinde kişiler, dünyaya sürülen, hayatın yükünü omuzlamakta zorluk çeken, manevi bağlamları doğrultusunda ontolojik sıkıntılar yaşayan özneler durumundadırlar. Sözü edilen düşünsel çerçeve içerisinde kimi zaman insan dışındaki varlıklara da yer verildiği görülür. Yazar, fabl formundan yararlanarak onlara kişilik vermiş ve onları konuşturmuştur. Çünkü iletişimsizliğin son haddinde olduğu postmodern dönemde yazarlar, anlatılarında insan dışı varlıkları konuşturarak öznenin içinde bulunduğu sıkıntıyı farklı bir şekilde ele almak isterler. Bunun yanında öykülerde bazen Hz. Ali, Kabil, Eflatun Nuri, Sakallı Celal, Hızır, Çarıkcı Hasan Usta gibi özel isimler, geçmişteki olumlu ve önemli kişilik özellikleriyle fiilen değil, dini ve efsanevi yönden kendilerine yer bulurlar. Bu şekilde özel isimlerin kullanılması postmodern anlatılarda yazarlar tarafından metinlerarasılık bağlamında başvurulan yollardan biridir. Postmodern yazarlar bu yola başvururken söz konusu kişileri, ya günümüzle bağlantı kurmak ya da kendi kişilik özelliklerinin tersini vererek okura bir şeyler ima etmek/ anlatmak gayesini taşırlar. Dolayısıyla söz konusu eserde kişiler postmodern bir anlayışla ele alınmışlardır.



Postmodern anlatıların önemli bir özelliği olan sıradan kişilerin anlatılarda etkin rol oynaması, Ferit Edgü'nün anlatılarında kendine oldukça yer bulmaktadır. Küçürek öykü tarzının Türk edebiyatındaki öncülerinden olan yazar, *Do Sesi*'nde postmodern hayatta silikleşmiş durumda olan insanları, ad vererek anlatmaktan/ anmaktansa onlara bir "herkes, herhangi biri" elbisesi giydirecek okurun karşısına çıkarır. Zira postmodern dönemin insanları, kendi nesli olanları değil, bir köpeği evlat edinecek kadar yalnız kalmışlardır. Dolayısıyla hemcinsleri ile anlaşmakta büyük sorunlar yaşayan postmodern dönem insanları, kendilerini doğaya atarak onunla bütünleşme yoluna gitmişlerdir. Yazarın anlatılarında yer alan bir diğer özellik de anlatı kişilerinin nesne karşısında aldıkları tavırlardan ortaya çıkan ironidir. Yazar, ironiyi çoğu anlatısında "ben" anlatıcı üzerinden yapmaktadır. Çünkü "ben" anlatıcısı vuku bulan olayın fiilen içinde olan ve olay ya da olaylara yön verir niteliğe sahip öznedir. Bunun yanında öykülerde kendine yer bulan figürlerin fiziki ve psikolojik yönleri hakkında detaylı bilgi verilmemiştir. Verilmemesi öykülerin kurgulanma tekniğine yani postmodern anlatıya uygundur. Çünkü bu dönem anlatılarında birey özneleştirilmiştir. Özneleşen insanın ne fiziği ne de psikolojisi önem arz eder. Yazarlar tarafından bilinçli bir şekilde yapılan bu uygulama asıl itibarıyla, okurun karşısına ne fiziği ne de psikoloji belli olan bir özne çıkartıp onu istediği gibi şekillendirmesi içindir. Bu yolla yazar devreden çıkarak yerini okura vermiş olacaktır. Netice itibarıyla *Do Sesi*'ndeki kişiler postmodern özellikler göstermektedir.

Ferit Edgü'nün *Nijinski Öyküleri* adlı eserindeki öykülerde özellikle ben, sen, o, onlar gibi şahıs zamirlerinin yanında sayısı az olmakla beraber gerçekte yaşamış özel isimlere de yer verildiği görülür; ancak, özellikle anlatılarda aktif durumda olan kişiler, şahıs zamirleriyle ortaya çıkarlar. Bunlar yaşamda doğrulara inanmayan, sessizliğe, kimsesizliğe özlem duyan, güllerin, karanfillerin bile leş gibi koktuğunu düşünüp bu düşüncelerini kelimelere ve davranışlara dökebilen yersiz-yurtsuzlaşmış şizoid ben'ler yani öznelerdir. Çünkü yansıtmacı eserlerdeki kahraman ile modern dönem eserlerinde var olan insan merkezli şahıs kadrosu, postmodern dönem anlatılarında kendini *şeyler* karşısında gardını alan özneye çevirmiştir. Söz konusu öznelere, somut bir varlık olarak kendilerini, soyut bağlamda Tanrı'yı ve yine somut olarak insan dışındaki herhangi bir canlı veya cansızla baş başa kaldıklarından yaşamda yalnızlıklarını gidermeye çalışırlar. Öyle ki anlatılarda hayvanlarla insanların bir arada mutlu bir şekilde yaşam sürdükleri görülür. Çünkü yazar, geleneksel hayattaki gibi insanların doğayla iç içe olmaları arzulamaktadır. Zira modern dönemde insanlara ait olmasına rağmen, zaman, mekân,

akıl vs. her şey başkaları tarafından oluşturulan kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmekteydi. Bütün bu olumsuzlukların farkına varan insan, kabuğuna çekilerek modern dönem öncesindeki gibi doğayla yaşamak istemektedir. Netice itibariyle eserdeki kişi kadrosu postmodernist bir anlayışla ele alınmıştır.

Necati Tosuner'in *Yakamoz Avına Çıkmak*'taki öykülerinde genel anlamda şahıs zamirlerinin çokça kullanımı yönündedir. Bu yönüyle söz konusu anlatılarda geçen kişi kadrosunun da kimliksizlik problemi dolayısıyla postmodern özellik taşıdığı söylenebilir. Kimliksiz kalan insanın özne halini alması okuru anlatının içine çekmek amacıyla. Çünkü "ben"i anlatılarda bulan okur, belli bir yerden sonra "ben"le bütünleşir. Dolayısıyla da yazarın elinden anlatıyı alır ve yola kendi "ben"iyle devam eder. Dolayısıyla da öykülerdeki kişi kadrosu postmodern özellik gösterir.

Refik Algan, *Umursamaz Uykucu*'da genç-yaşlı, zengin-fakir, gelin-damat, kız-erkek çocuğu, doktor, müzisyen ile Sisyphos adındaki mitolojik kahramana varıncaya kadar birçok özne ile okurun karşısına çıkar. "Ben" in algısına göre anlatılan öyküler, de bu anlatma eylemi yansıtmacı ve modern dönem eserlerindeki kahramanlar ve bireyler gibi ayrıntılı şekilde değil, yüzeysel bir biçimde figüran olarak kullanılmışlardır. Buradaki gaye, söz konusu kişilerin yersiz-yurtsuzluğunu diğer ifadeyle kimliksizliğini ortaya çıkarmak içindir. Dolayısıyla eserdeki kendine yer bulan kişi kadrosu postmodern özellik sergilemektedir.

Refik Algan, *Saat Kulesi'nde* modern hayatla birlikte, geleneksel hayatın içinin boşalmasını isim zikretmeden dar bir çevreye sıkışıp kalmış ve özneleşmiş kişiler üzerinden verir. Bu yönüyle düşünüldüğünde eserdeki küçürek öykülerde kendine yer bulan anlatı kişileri insan-birey-özne düzleminde hem bedeni hem de psikolojik yönden değişikliğe uğrayarak postmodern yaşamla başa başa kalmış öznelerdir.

Cemal Şakar, *Hikâyâ*'ta aile bireylerinin ruh halleri ile birbirleriyle olan ilişkilerini bazen kahramanları vasıtasıyla modern dönemin ürünlerine itiraz ederek dile getirmiştir. İnsanların nesne karşısında nasıl yalnızlaştığı, mutsuz oldukları, silikleştiği, içine kapandığının asıl sebebinin modern dönem olduğu ve bu durumdan kurtulmak için Polyannacılık oynadıkları isim yerine kullanılan zamirlerle sağlanmıştır. Bu yolla yazarın, okuru öykülerin içine çekmeye çalıştığı görülür. Dolayısıyla bu eserdeki kişiler, ifade edilen özellikleriyle postmodern özne olarak düşünülmektedir.

### 3.5. Postmodernizmin Öykü Türüne Getirdiği Bazı Yenilikler

#### 3.5.1. Üstkurmaca (Metafiction)

İster yansıtmacı (klasik) isterse de modern dönemlerde sanatçılar tarafından kaleme alınan eserlerde işlenen konular genel manada gerçekliğin kurmaca ile itibari hale getirilmesiyle oluşmuşlardır. Okur, yazar tarafından insanlarla tanışırılır, değişik mekânlarda gezdirilir. Yani “*Yansıtmacı yazar tanıdık olduğu hayatın caddelerinde elinde bir ayna ile dolaştırır okurunu*” (Sazyek, 2002, 494). Fakat yansıtmacı (klasik) ve modern dönemlerden sonra ortaya çıkarak Türk edebiyatını da derinden etkileyen postmodernizmle birlikte *yazar-eser-okur* arasındaki bağ değişime uğrar. Şöyle ki, postmodern yazarlar, edebiyatı bir oyun olarak algıladıklarından bazı durumları okura anlatmaktan çok, zihinlerinde kurdukları kurmaca dünyanın oluşum safhalarını, anlattıkları konudan ziyade, onu nasıl kurduklarının öyküsünü sunarlar. Gürsel Aytaç’ın deyişiyle “*kurmaca içinde kurmaca*” (Aytaç, 2003, 373) yani üstkurmaca yöntemiyle ortaya koyarlar.

Kurmacanın örtülü veya açıkça bozulup (mesela figürlerin olay alanını terk edip anlatı çerçevesinde ortaya çıkarak anlatıcıya ya da yazara hitap edilmesiyle veya anlatıcının hikâyeyi nasıl kurguladığını anlatmasıyla) başka bir kurmacaya yer vermesiyle oluşan kurmaca içinde kurmaca (Aytaç, 2003, 373).

Bu konuda Gürsel Aytaç gibi düşünen Yıldız Ecevit de şöyle der:

Yazarın yazma edimini kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmesi, nasıl yazdığını anlatması ve romanın içinde yazma edimi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi, yazın biliminde üstkurmaca” (Metafiktion/ metafiction/ surfiction) diye tanımlanır. Yazma ediminin öykülenmesi demektir üstkurmaca, kurmacanın kurmacasıdır (Ecevit, 2008, 38).

Öykünün bu “*özelliği, Batı’da kısmen, modern düşünün getirdiği gerçeklik krizinden kaynaklanır. (...) Aslında, gerçeklik bellediğimiz şey de, bir bakıma kurmacadır*” (Moran, 1994, 116-117). Bu görüşlerden yola çıkılarak, postmodern anlatılarda kullanılan üstkurmaca tekniği için çekimi yapılan bir sinema filminin seyirci tarafından görülmeyen arka tarafı ya da kamera arkasında olan bitenlerin anlatılması şeklinde bir açıklama yapılabilir. Bir metnin hazırlık aşamasını, arada verilen dinlenme sürelerini ve yazma edimi sonrasında yaşanan durumları anlatır. Bu yönüyle edebi metin, sadece eseri yaratan yazar tarafından değil, kendini var eden bütün unsurlarıyla ortaya çıkar. Bir anlamda edebi metin kendi kendini meydana getirir.

Postmodern anlayışla kaleme alınan anlatılarda, anlatının ilk elden yaratıcısı durumunda olan yazar, yeri geldikçe anlatının bir kurgudan ibaret olduğunu tekrarlar.

Gerçek dünyadan kurmaca bir dünyaya belli bir zaman için seyahate çıkan okura sorular sorarak onu konuşTURUR; anlatıdaki diğER insanlarla diyaloga sokar. Bütün bu yapılanların gayesi bellidir: Okuru anlatının içine sokmak. Anlatının içine bazen yazar bazen de bir kişi olarak giren okur, artık gerçEkle kurmaca arasında yaşam sürer, anlatıya kendisince yön verir.

### 3.5.1.1. Kolaj

Postmodern anlatının oluşturulma safhasında kolaj, montaj, pastiş, parodi ve ironi gibi birçOK teknikten yararlanılır. Bu sayılan tekniklerden kolaj, bazen metinlerarasılık başlığı altında incelenebilmektedir. şÖyle ki kolaj, yazın hayatı süresince özellikle roman türünde birçOK örneği görölmEkle beraber 1970'leden itibaren postmodern anlatı tarzının olmazsa olmazlarından biri olacak olan üstkurmaca başlığı altında varlığını sürdürmüştür. Modern dönem eserlerinde de kullanılan üstkurmaca, yazarın kaleme aldığı eserdeki kurmacalığı ortadan kaldırmak için ele alınırken, postmodern dönem anlatılarında ise yazarın anlatısında anlattıklarının sadece bir kurmacadan ibaret olduğunu okura beyan etmek için kullanılmıştır. Modern dönem eserlerinde elden geldikçe yazarlar tarafından ortadan kaldırılan gerçEklilik, postmodern dönem anlatılarında üstkurmacanın kolaj tekniğiyle yadsınır hale getirilir. DiğER bir ifadeyle, postmodern yazar anlatısında gerçEkliliği kaleme aldığı metni merkeze yerleştirerek kurmaca haline getirir; ancak, bu kurmacalık modern dönem eserlerinin önemli özelliklerinden biri olan *etkilemek* şeklinde tezahür etmez. Postmodern anlatı yazarı, üstkurmaca tekniğiyle, anlatının kendisi tarafından nasıl kurgulandığını devamlı okura anlatır. Bu yolla okur, gerçEklilik-kurmaca arasında gidip gelir ve netice itibariyle anlatıda dile getirilenlere kendini kaptırmaz. Üstkurmaca tekniğiyle yazar tarafından bir oyun haline bürünen anlatı, bundan sonraki safhada kolaj tekniğini kullanmaya başlar. Postmodern anlatıların muhtevasına her hangi bir şey kazandırmayan kolaj, sadece yazarın anlatısını oluştururken yaşadıklarının okura anlatmasını sağlayan bir tekniktir. Kolaj, metinlerarasılığın alt tekniklerinden biri olarak da kabul edilmektedir; ancak, adından da anlaşılacağı üzere metinlerarasılık, yazarın an itibariyle vücuda getirmeye başladığı anlatısına daha önceden yazılmış eserleri, bu eserlerden pasajları, gerçEkte yaşamış kişileri, atasözlerini, deyimleri vs. alarak bunları anlatısında *eritmesidir*. Dolayısıyla yukarıda da ifade edildiği gibi, kolajın an itibariyle kaleme alınan anlatının içinde başka metinlere ait olan bölümleri alarak kendi içinde eritmesi özelliği yoktur;

ancak, başka metinlerden aynen alınıp anlatı içinde eritilmeden bir fon gibi duran bölümlerin kolaj tekniğinin ikinci özelliği olduğunu ve bu durumda da metinlerarasılığın alt tekniği olarak kabul gördüğünü belirtmek gerekir (Sazyek, 2006, 92-99).

Netice itibariyle, “Gerçekliğin dönüştürülerek yansıtılması; yani sanat eserinin kurmaca bir şey olduğunun olabildiğince gizlenmesi tutumunun tersine, eserin yapıntılığını ön plana çıkaran” (Koçakoğlu, 2012, 105) hem üstkurmaca hem de metinlerarası bir anlatı tekniğidir.

#### **3.5.1.1.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu**

Sadık Yalsızuçanlar’ın *Kuş Uykusu* adlı öykü kitabındaki “*Personel Müdürlüğü’ne*” başlıklı anlatı,

*“Personel Müdürlüğü’ne*

*Sayı: 1996/ 30*

*Konu: Paylaşılmış sözcükler hk.” (s. 30-31)*

şeklinde resmi yazı formatında olması yönüyle dikkati çekmektedir. Anlatı içerik yönünden incelendiğinde “*bir isteğin olduğu*” anlaşılmaktadır. İnsanlar sosyal hayatlarında ister resmi kurumlarla isterse de özel kuruluşlarla olan ilişkilerini dilekçe yazarak yerine getirirler; ancak, burada yazar, mektup türlerinden biri olan dilekçenin içine anlatıyı koymuş ve anlatısının kurmaca yönünü açık bir şekilde resmi yazı formatında somutlaştırmıştır. Dolayısıyla bu anlatı postmodern anlatı unsurlarından biri olan kolaja örnektir.

#### **3.5.1.1.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler**

Kolaj, “*Sözü Çarenin Üçte Biri Görenle Sözü Çare Görenin Karşılaşması ya da Öykücünün Hikâyesi*” (s. 51) adlı anlatının önce başlığında ortaya çıkar. Hekim, sözü çarenin üçte biri olarak görmektedir. Çünkü kesme, biçme, neşter vurma, müdahale etme, kanı durdurma vs. hekim için, hastanın tedavisinde önemli olan unsurlardır; ancak, hekimler için önemli olan bir başka unsur hastayı sözlü olarak dinlemektir. Bu yönüyle düşünüldüğünde söz, hasta olanın hastalığının çaresi, hekimin tedaviye giden yolda tedavi aşamalarından biri iken, bir öykücü için ise çarenin ta kendisidir.

Anlatının devamında anlatı kişilerinden biri olan “adam”, mide rahatsızlığından dolayı hekime gider. Derdini hekime öyle güzel anlatır ki hekim bu duruma şaşırarak

adamın mesleğini sorma ihtiyacı hisseder. Derdini çok güzel anlatan “*Adam öykücüyüm.*” der. Yani burada iki durum söz konusudur. Bunlardan birincisi, gerçek veya kurmaca bağlamında insan hekime gider ve muayene olur. Tıbbi olarak hekimler, gerekeni yaparlar. Bu yapılanlar (muayene, teşhis, tedavi) somut unsurlardır; ancak, bir öykücü için muayene, teşhis, tedavi sadece söz ile yapılabilir. Çünkü öykücü, sözcükler ile ruhları sağaltır.

*Öyküyü Beklerken* (s. 53) adlı anlatı başlı başına edebi türlerden biri olan öykünün, yaratıcı tarafından ortaya çıkarılma safhasını anlatmaktadır. Sanatçıların iki tane dünyaları vardır: Biri içinde somut olarak yaşadıkları, nefes alıp verdikleri, yiyip içtikleri, ameliyat oldukları vs. dış dünya; diğeri de soyut olarak yaşam sürdükleri iç dünyadır. Anlatının hemen ilk cümlelerinde öykü yazarı, bir öykü kaleme almak için çalışma masasına geçer ve “*öyküyü*” beklemeye başlar. Öykü yazmak için somut olarak dış etkenlerin hepsi düşünülmüştür: “*dımdızlak bir masa, kafamı karıştırmamın diye üstü sadeleştirilmiş okuma lambasının ışığı doğrudan ve sadece yazı makinesine odaklı.*” Ancak yazarın kaleme almayı düşündüğü için gerekli olan dış dünya unsurları her ne kadar tamam olsa da, iç dünya ile ilgili sorun vardır: İlham gelmemektedir. Yazar, uzaklardan gelecek bir arkadaşını otobüs terminalinde bekler gibi masada “*Oturmuş öyküyü bekl(emektedir)*”. O sıra “*Boşuna bekleme, diye bir ses*” duyar ve bunun üzerine “*donakal(ır)*”. Aynı ses tekrardan “*Boşuna bekleme, öykü gelmeyecek!*” demektedir. Burada bir gerçek vardır: Yazarın ifadesiyle “*öykü gelmez; çünkü hep oradadır*”.

Bu anlatı, öykü yazımı için bir ilhamın, hazır bulunuşluğun şart olduğunu dile getirmektedir. Genel manada düşündüğümüzde bu anlatıda, bir öykü yazarının öykü yazma serüveni öyküleştirilerek kolaj yapılmıştır.

*Dolmuş Müziğinde Sade Bir Yaşam* (s. 13-14) başlıklı anlatıda bir dolmuşta şoförün duraklardan aldığı yolculara göre kasetçalara kaset koyması veya kasetçalarda çalan müziğe uygun yolcuların dolmuşu binmesi anlatılır:

...bir kaset sürdü kasetçalara... Adam ilk durakta durdu. Aldığı ilk yolcu çalan ilk şarkıdan fırlamış gibiydi. Adamın kendisi zaten çalan kasette söyleyen şarkıcının aynısı... Adam bu sefer ikinci duruşunda ikinci şarkıdaki kıızı almıştı dolmuşu. Sonraki durakta bi kalabalık bindi dolmuşu. 3.şarkı da bundan bahsetmekteydi.

Aslında anlatıda anlatı yaratıcısı tarafından gerçekliğin dönüştürülerek yansıtılması yani anlatıda dile getirilenlerin kurmaca bir şey olduğunun olabildiğince gizlenmesi söz konusudur. Bu yönüyle bu anlatıda ifade edilen unsurlar kolaj olarak değerlendirilmektedir.

Türklerin Felsefe Müktesebatı Üzerine Muhayyel Bir Konuşma (s.61) adlı anlatıda, yer alan Eflatun Nuri ile Sakallı Celal adlı tiplerin diyalogları, bir tiyatro metni gibi düzenlenmiştir. Bu yönüyle de türler arasında ilgi kurularak kolaj yapılmıştır.

### 3.5.1.1.3. Ferit Edgü/ Do Sesi

*Arşivden* (s. 20) başlıklı anlatıda anlatı kişinin büyükbabasının nasıl, nerede ve ne zaman öldüğüne dair üç tane belgeden söz edilmektedir. Bu belgelerden birincisine göre anlatı kişinin büyükbabası “*Büyük Savaşta şehit düşmüş.*”, ikincisine göre “... *savaş sırasında askerden kaçtığı için kurşuna dizilmiş.*”, üçüncüsüne göre ise büyükbabasının “...*döşğinde öldüğü...*” yazmaktadır. Dikkat çeken durum ise arşivdeki her üç belgede de anlatı kişinin büyükbabasının “...*ölüm yeri ve tarihinin aynı olması*”dır; *ancak*, anlatı yazarı, büyükbabanın ölüm yeri ile tarihinin aynı olduğunu ifade ederek bir çelişkiye düşmüştür. Zira büyükbabanın resmi belgelere göre ölüm tarihleri aynı iken ölüm yeri farklıdır. Yazar anlatısında, resmi belgelerin her zaman gerçeği yansıtmayabileceğine dair düşüncesini, öyküsünde belge türünü kullanarak ortaya koymaktadır. Öykü- belge ilişkisi yönünden düşünüldüğünde bu anlatı kolaja örnektir.

*Kayıp* (s. 21) başlıklı anlatı kayıp olgusu üzerine kurulmuştur. Anlatıda kayıp durumda olanın ne olduğu ifade edilmemesine rağmen, anlatının içeriğinden bunun bir insan olduğu anlaşılmaktadır. Anlatı kişisi, kayıp durumda olan insanı bulmak için ne yapacağını bilemez haldedir. “*Bu nedenle yolda karşı(sına) ilk çıkana, köşedeki bakkala, çarşıdaki fırıncıya, muhtara sor(ar) ama istediği cevabı alamaz. Sorduğu herkes başka birini öğütler. En son sorduğu muhtar karakola sormasını söyler. Ama anlatı kişisi “Oraya soracak kadar aklımı peynir ekmekle yemiş değilim elbet.”* diyerek “*Eli(n)deki zarfın üstüne ‘KAYIP’ damgasını vur(ur)*”. Ferit Edgü bu anlatısında birçok yere sormasına rağmen bulamadığı insanı, kendini bir devlet kurumunda “KAYIP” insanlara yönelik çalışan bir memur yerine koymuş ve elindeki zarfın üzerine “KAYIP” damgasını vurmuştur. Burada geçen zarf, öğretici metin türlerinden biri olan mektupla alakalı bir unsurdur. Burada yazar tarafından her ne kadar sadece zarf kelimesi kullanılsa da bunun belki devlet kurumuna verilmek istenen bir dilekçe olabileceği de göz ardı edilmemelidir. Yazar, bu anlatısında kolaj tekniğiyle mektup türünü kullanarak anlatısını vücuda getirmiştir.

*Düş* (s. 22) başlıklı anlatıda anlatı kişisi bir rüya görür. Rüyasında birisiyle düelloya girer ve o kişiyi öldürür. Anlatının rüya olgusu üzerine kurulduğunu göstermek amacıyla yazar tarafından anlatı kişinin karşısındaki kişiyi kimin kurşunuyla öldüğünü ne kendisinin ne de düelloya tanık olanların bilmediği söylettirilir. Bunun sebebi, uyku evresinde görülen rüyaların uyandıktan sonra hepsinin tam manasıyla hatırlanamamasındandır. Rüyaların bilimsel yönden incelenmesi oneiroloji (<http://tr.wikipedia.org>) adını alır ki bu yönüyle rüyanın anlatıda kullanılması bir kolaja örnektir.

*Dil* (s. 37) başlıklı anlatı toplamda 66 kelimedenden oluşan bir küçürek öyküdür. Yazar anlatısında anlatı kişisine kendisinin “*yabancı olduğu(n)u ve öyküleri(n)i bu yabancı dilde yazdığı(n)ı*” söylettirir. Anlatı ilerledikçe anlatı kişinin belli bir yazı dili olmaması nedeniyle öykü yazamadığını/ yazamayacağını, yazabilmek için önce “*bir dil seçme(si) gerekti(đi)*” ifade edilir. Bir anlamda anlatının geneline bakıldığında yazarın öykülerini nasıl yazdığına, ana dilinin ne olduğuna, ana dili dışında başka bir dille yazdığına dair okura bilgiler verilmektedir. Verilen bu bilgiler dilbilimle alakalıdır. Bu yönüyle düşünüldüğünde yazar, söz konusu dilbilimin var olan imkanlarını edebi türlerden biri olan öyküye taşıyarak kolaj örneği vermiş olmaktadır.

*Özet* (s. 38) başlıklı anlatıda, öykünün yazma serüveniyle ilgili bilgi verilmektedir. Anlatıya, anlatı kişisi ile dostunun diyalogları hâkimdir. Yapılan diyaloglarda anlatı kişisi, dostunun “*Öykünü, ancak, onları dinledikten sonra yazabilirsin.*” cümlesiyle irkilir. Bu cümlenin açık hali aslında “*Bana neden soruyorsun? Beni aldatan ve benim aldattığım insanlara, benimle yaşayanlara sor; öykünü ancak onlara bu soruyu sorup cevap aldıktan sonra yazabilirsin.*”dir. Görüldüğü gibi burada bir öykünün yazma biçimi ya da safhası ile gerçeklik ve kurmaca ayrımı anlatılmak istenmektedir. Aslında bunu söyleyerek üst kurmaca yani kolaj yapılmaktadır.

*Yeterli* (s. 46) başlıklı anlatıda yazar, öyküsünü yazmak için nelerin gerekli olduğunu ifade etmektedir. Anlatı kişisi “*Bir sıcak çorbam olsun, bir de saman döşegiim./ Ses olmasın, gürültü olmasın, kimseler kapımı çalmasın ya da çalacaksa hiç beklemediğim, ömrümde yüzünü görmediğim bir kişi çalsın.*” diyerek, yazısına/ öyküsüne malzeme olabilecek insanları istemektedir. Sonrasında ise “*Küpümde suyum, (...) fiçimde şarabım olsun. Biraz da unum. Biraz da tuzum. Bir-iki çeki de odunum.*” diyerek, öyküsünü yazmak için fiziki, sosyal, manevi koşulları sıralar. Akabinde sözcükler olmasa bile hecelerle ve heceler de olmasa yine yazarım, horozun ötüşünü,



eşegin anırmasını, köpeğin havlamasını, atın kişnemesini, suyun şırıltısını alfabe olarak kullanırım, der. Yani burada doğanın grameriyle yazmaya çalışacağını ifade etmektedir. Doğanın grameri ona yetmektedir. Zira onları sözcükler ve heceler üstü olarak görür. Doğanın kendine has olan dilinin, kendisine yetip de artacağını anlatmaya çalışır. Bir anlamda yazar, poetikasını, sanat anlayışını bu öyküye almıştır. Mesela Ferit Edgü'nün "Eylül'ün Gölgesinde Bir Yazdı" romanında da geleneksel hayatı modern hayata karşı savunarak ve modern hayatı yerme söz konusudur. Burada da benzer bir durum vardır. Doğaya ait horoz sesi, eşek sesi, köpek sesi vs. bunlarla öykümü yazarım, diyerek doğal bir tavır sergilemiştir. Dolayısıyla kolaj tekniği kullanılarak yazar, kendi öykü yazma edimini anlatmıştır.

*Bir Öykü* (s. 53) adlı hikâyede anlatı kişisi (yazar) ile bir kadının diyalogu vardır. Burada kadın aslında kendi öyküsünün kahramanı durumundadır. "Senin öykünü biliyorum." cümlesiyle başlayan anlatıda kadın "Diğerlerinden farkı yoktur ki, tabii bilirsin. (...) Burası neresi, bizlerin fotoğrafını çekip duran sen kimsin, sen önce bunları söyle ki, ben de sana gerçek öykümün sonunu anlatayım. Ya da anlatmayayım." şeklindeki cümlelerle biter. Görüleceği üzere *Bir Öykü* adındaki bu anlatının yazarı ile öykü kahramanı olan kadın diyaloga girmiş durumdadır. Burada öykü kahramanının ağzından bir öykü anlatılırken, kadın kendi öyküsü hakkında yazara bilgi vermektedir. Bir anlamda yazar kolaj tekniğini kullanarak öykünün kurmaca yönünü ön plana çıkartmaktadır.

*Şerbetli* (s. 58) başlıklı anlatı edebiyatı edebiyatla anlatmaktadır. Anlatı kişisi (yazar), karşısındaki kişinin, sözcükleri doğru dürüst kullanmayı bilenler tehlikeyi mıknaş gibi çekerler, ifadesine karşılık, sözcüklerin kendisini tüm ateşli silahlardan koruduğunu, sözcükleri silah olarak kullanmadığını, sözle hakikati söyleyen insanların başının belaya girmeyeceğini, kendisinin şerbetli olması gerektiğini, çünkü sözcüklerin kendisini tüm ateşli silahlardan koruduğunu ifade eder. Diyalogla oluşturulmuş olan bu anlatıda yazarların sanatlarını icra ederken, sözcükleri iyi kullanırken başlarına gelenler kolaj tekniği kullanılarak kurmacalıktan soyutlanmış bir şekilde anlatılmaktadır.

*Rastlantı* (s. 64) başlıklı anlatıda anlatı kişisiyle gözleri görmeyen birinin girdiği diyalog üzerinden yapılmıştır. Gözleri görmeyen bu kişinin içinde bulunduğu ruh halini anlayabildiğini ve bunları görüp, duyup, sezip sözcüklere aktarabilecek yeteneğe olduğunu anlatmaktadır. Bir diğer ifadeyle anlatı kişisi durumunda olan yazar, empati kurarak yazarlık yeteneği ile ilgili okura bilgi vermektedir. Bu yönüyle de incelenen bu anlatıda yazar, kolaj tekniğini kullanarak anlatısındaki kurmacalığı ifşa etmektedir.

*Özellikle* (s. 67) başlıklı anlatıda anlatı kişisi, yazmak için inandırıcı olmaya gerek olmadığını, sözcüklerin, kalemin ve kendi iç sesini dinlemenin yeterli olduğunu ifade eder. Yani anlatı kişisi olan yazar, yazarlığına dair okura bilgi vermektedir. Bu bilgileri verirken kolaj tekniğini kullanması, anlatısındaki kurmacalık özelliğini ifşa etmesine vesile olmaktadır.

*Işık* (s. 73) başlıklı anlatı;

-*Koridorun ucundaki ışığı görüyor musun?*

-*Tabii görüyorum.*

-*Öyleyse niçin yazmıyorsun?*

şeklinde toplamda 10 kelimedenden oluşmaktadır. Anlatıda anlatı kişisi, karşısındakine yazmak için çok küçük bir ışık yeter, diyerek, yazarın edebi kişiliği hakkında okura bilgi vermektedir. Bu yapılırken kolaj tekniği kullanılarak, anlatının yapıntılığı ön plana çıkartılmaktadır.

#### **3.5.1.1.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri**

Ferit Edgü'nün Nijinski Öyküleri adlı eseriyle aynı adı taşıyan birinci bölümündeki öyküler Vaslav Nijinski'nin günlüğünden yola çıkarak oluşturulmuş öykülerden meydana gelmektedir. Bu öyküler incelendiğinde, küçürek öykülerin birbirleriyle anlamsal olarak devamı olmaması kuralına uymadığı görülmüştür. Dolayısıyla eserin birinci bölümündeki öyküler inceleme kapsamı dışında tutulmuştur. Eserin Olağan Öyküler başlıklı ikinci bölümündeki öyküler her ne kadar küçürek öykü formatına uygun olsalar bile yapılan incelemede, bu öykülerde her hangi bir kolaj tekniği örneğine rastlanmamıştır. Netice itibariyle, Ferit Edgü'nün Nijinski Öyküleri adlı öykü kitabında kolaj yoktur.

#### **3.5.1.1.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak**

Birkaç "*Çok Kısa*" Öykü (s. 5-6) başlıklı anlatısı, altında *Son Söz*, *Silgi*, *Belkili*, *Bensi*, *Botanik* ve *Kanıt* adlarında altı adet küçürek öykü barındırır. Yazar altı tane küçürek öyküyü *Birkaç "Çok Kısa" Öykü* adı altında birleştirerek okura ben öykü içinde öykü yazdım, bilgisini vermektedir. Dolayısıyla okur eseri eline alınca ne okuduğunu bilmektedir. Özellikle başlık içinde geçen "*Çok Kısa*" kelimelerinin tırnak

içine alınarak vurgu yapılması da önem arz etmektedir. Ayrıca altı adet alt başlıktan oluşan bu küçürek öykülerin şiir formatına benzer bir şekilde kaleme alınmış olması, bunların şiirle karıştırılabileceği şüphesini de doğurmaktadır. Zira küçürek öyküler, şiirsel olmaları yönüyle de önem arz ederler. Yazar bu karışıklığı önlemek için okunacak olanın şiir değil, küçürek öykü olduğunu ana başlığa Öykü kelimesini de eklemiştir. Açıklanan özellikler bu anlatıda kolaj tekniğinin kullanılmış olduğunun göstergesidir.

*Ceket* (s. 7) başlıklı anlatıda, anlatı kişinin “*Küçük küçük kâğıtlara/ büyük büyük öğütler yazıyorum.*” dediği, yazarın kendi yazınsal yaratıcılığının küçük kâğıtlar üzerinden büyük şeylere işaret ettiğini yani ima etmenin hakikatin büyüklüğüne götüren küçük bir iz olduğu anlatılmaktadır. Anlatı kişisi yazdıklarını güzel bir şekilde katlayıp cebine doldurduğunu kolaj tekniğini kullanarak okura, kendi yazma şekli hakkında bilgi vermektedir.

*Dört Ayrı Günün Çok Kısa Öyküsü* (s. 12-15) başlığı altında *Balkon, Sardunya, Direnç ve Zaman* adlı dört ayrı günü anlatan çok kısa öyküler toplanmış durumdadır. Bu anlatılarda kolaj, ana başlıkta geçen *Çok Kısa Öyküsü* kelimelerinden dolaydır. Zira bu başlığı gören okur, ister istemez önündeki metnin türünün öykü olduğunu bilerek okuyacaktır.

### **3.5.1.1.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu**

*Hakikat* (s. 10) başlıklı anlatının altına bir dipnot düşülmüştür. Bu dipnota da “*Naşit Arı ile 1970’lerde konuştuklarımızdan.*” şeklinde bir açıklama yapılmıştır. Dolayısıyla yazar bu öyküsünü hangi saiklerle, hangi yaşantılar sonucu yazdığına dair okura bilgi vermektedir. Yazarın bu şekilde dipnot düşmesi, kolaj tekniğini kullanmasıyla meydana gelmiştir.

### **3.5.1.1.7. Refik Algan/ Saat Kulesi**

*Suskunluk* (s. 17) başlıklı anlatıdaki cümleler alt alta dizildiğinde;

Suskunluğu neyle yansıtacaksınız?  
Bir gülümseyiş, bir elin duruşunu nasıl anlatacaksın?  
Bir kuş.  
Sert çizgilerle uzaklaştı bir kuş.  
Hangi sözcüklerle sessizliğini bozmayacaksınız?  
Yine çıkıyorum o basamaklardan.  
Ayaklarında sandallar,  
Yerde kurumuşçasına söğüt yaprakları.  
Kırlangıçtır, diyorum.

Eteklerim salınıyor, gözüm hep o eski çağların rüzgarında.  
Bin yıl önce yüreğime yuva yapmıştı, belki bir iç çekıştır, diyorum.  
Yaşlı bir tapınağın gölgesine doğru seni dinliyorum.

bir şiir ortaya çıkar. Öykü ile şiir arasında yani türler arasında bir geçişkenlik söz konusu olduğu için, anlatıya bu özellik kolaj tekniği kullanılmak suretiyle verilmiştir.

7 Temmuz 1977 (s. 22) başlıklı anlatıda, başlık Coca Cola'nın da içinde bulunduğu Nestle grubuna yönelik dünyadaki ilk büyük protestoyu ifade eden olayın tarihidir. Gazetelerde;



Şekil 12-13: Nestle grubuna karşı yapılan protesto eylemi.

gibi resim ve fotoğraflarla kendine yer bulan bu protesto<sup>5</sup> olayı, Refik Algan'ın bir hikayesine konu olmuş ve bu yönüyle de kolaj yapılmıştır.

### 3.5.1.1.8. Cemal Şakar/ Hikâyât

Cemal Şakar'ın *Hikâyât* adlı eserinde herhangi bir kolaj tespit edilememiştir.

<sup>5</sup> İlk ve en önemli Nestlé boykotlarından biri ABD'de başlatıldı. 7 Temmuz 1977'de, İsviçre kökenli Nestlé karşısında başlatılan hareket nihayet 1980'lerde Avrupa'ya da ulaştı. Nedeni anne sütünü ikame etmek üzere geliştirdiği süt tozu içeren bebek mamalarıydı. Boykot kampanyasını başlatanlar, özellikle gelişmiş ülkelerde anne sütünü gözden düşürmek suretiyle yapılan mama pazarlamasının bebek ölümlerine neden olduğunu öne sürüyorlardı. Kampanyayı başlatanlardan Profesör Derek Jellife ve eşi Patrice, boykotu yaygınlaştırmak için World Alliance for Breastfeeding Action (WABA-Dünya Anne Sütü Eylem İttifakı) adlı bir platform kurdular. Ardından International Baby Food Action Network (IBFAN-Uluslararası Bebek Maması Eylemi Ağı) ve Savethe Children (Çocukları Korumak) örgütleri de Nestlé'nin hangi noktalarda bilerek "yanlış" bir propaganda yöntemi geliştirdiği üzerine bir hayli çalışmalar yaptılar ([www.facebook.com/dogalgidasahasi](http://www.facebook.com/dogalgidasahasi)).

### 3.5.1.1.9. Diğerleri

Üstkurmacanın bir unsuru olan kolaj, incelediğimiz sekiz eserden iki tanesinde yani Ferit Edgü'nün *Nijinski Öyküleri* ile Cemal Şakar'ın *Hikâyât* adlı eserlerinde tespit edilememiştir.

### 3.5.1.1.10. Sonuç ve Değerlendirme

Sadık Yalsızuçanlar'ın *Kuş Uykusu* adlı eserindeki küçürek öykülerden sadece “*Personel Müdürlüğü'ne*” başlıklı anlatıda kolaj vardır. Anlatı içerik yönünden incelendiğinde “*bir isteğin olduğu*” ve bu isteğin de resmi yazı olarak kaleme alındığı görülür; ancak, yazarın, mektup türlerinden biri olan dilekçenin içine anlatıyı koyması ve anlatısının kurmaca yönünü açık bir şekilde resmi yazı formatında somutlaştırması postmodern anlatı unsurlarından biri olan kolaja örnektir.

Mehmet Harmancı, *Muhtemel Menkıbeler* adlı eserindeki anlatılardan birkaç tanesinde kolaja yer vermiştir. Öyle ki “*Sözü Çarenin Üçte Biri Görenle Sözü Çare Görenin Karşılaşması ya da Öykücünün Hikâyesi*” (s. 51) adlı anlatının daha başlığında ortaya çıkar. Bu anlatıda, bir öykü yazarıyla bir hekimin yaptıkları işin asıl itibarıyla birbirine eşdeğer olduğu anlatılmaya çalışılarak kolaj yapılmıştır. Hekimin hastasını bedeni olarak aletlerle, öykü yazarının ise insanların ruhunu sözlerle tedavi ettiği belirtilmektedir.

Anlatılardan birinde başlı başına edebi türlerden biri olan öykünün, yaratıcısı tarafından ortaya çıkarılma safhası; diğerinde ise anlatı kişilerinin diyalogları, bir tiyatro metni gibi düzenlenerek edebi türler arasında ilgi kurulması yönüyle kolaja örnektir.

Ferit Edgü'nün, *Do Sesi* adlı eserindeki anlatılardan 10 tanesinde kolaj vardır. Öykü- belge; zarf-dilekçe-öğretici metin türlerinden biri olan mektup arasındaki bağlantı; gerçek ve rüya ikileminde kalanların oneiroloji bilim dalı sayesinde sorunlarının çözülmesi ve rüyanın anlatıda kullanılması; yazarın anlatı kişisine kendisinin “yabancı olduğu(n)u ve öyküleri(n)i yabancı dilde yazdığı(n)ı” söyletirmesi; öykünün yazma serüveniyle ilgili bilgi verilmesi; yazarın, öyküyü yazmak için nelerin gerekli olduğunu ifade etmesi; anlatı kişisi (yazar) ile bir kadının diyalog kurarak kadının aslında kendi öyküsünün kahramanı olduğunun bildirilmesi; yazarın anlatı kişisi aracılığıyla yazarlığı hakkında okura bilgi vermesi gibi birçok unsur, kolaj tekniğinin kullanımıyla meydana getirilmiştir.

Ferit Edgü'nün *Nijinski Öyküleri* adlı eserinde kolaj tespit edilememiştir.

Necati Tosuner, *Yakamoz Avına Çıkmak*'ta birkaç tane kolaj örneği vermiştir. Yazar “*Çok Kısa*” Öykü başlıklı anlatıyı *Son Söz, Silgi, Belkili, Bensi, Botanik ve Kanıt* adlarında altı adet küçürek öyküden teşekkül ettirmiştir. Yazar aslında altı adet küçürek öyküyü *Birkaç “Çok Kısa” Öykü* adı altında birleştirerek okura “Ben öykü içinde öykü yazdım.” demektedir. Yine bir başka anlatıda, yazar, anlatı kişisine kendini anlattırır: “*Küçük küçük kâğıtlara/ büyük büyük öğütler yazıyorum*”. Bu örneklerden görüleceği üzere, bu eserde sayısı az da olsa kolaj kullanılmıştır.

Refik Algan'ın, *Umursamaz Uykucu* adlı eserinde sadece bir anlatıda kolaj vardır. Akademik metinlerde görülen atıf tekniği, bu anlatıda, anlatının altına bir dipnot düşülmesi şeklinde yapılmıştır.

Refik Algan'ın diğer bir eseri olan *Saat Kulesi*'indeki iki anlatıda kolaj vardır. Bunlardan bir tanesinde öykü ile şiir türleri arasındaki bağlantı ve geçiş, bir form oyunuyla ortaya çıkarılabilecek güzelliكتedir. Zira nesirdeki cümleler alt alta yazıldığında bir şiirle karşılaşılır. Diğer bir anlatıda ise bir protestonun resim ve fotoğraflarının öyküde kullanılması şeklinde kolaj yapılmıştır.

Cemal Şakar'ın *Hikâyât* adlı eserindeki öykülerde kolaj tespit edilememiştir.

### 3.5.2. Metinlerarasılık (Intertextualite)

Edebiyat hayatında postmodern döneme kadar birçok sanatçının bağlı olduğu edebi akıma göre ürünler verdiği görülür; ancak, postmodernizmle birlikte, bu anlayışın yerine her hangi bir akım çevresinde bulunmayan, dolayısıyla da belli kurallara göre eser vücuda getirmeyen sanatçıların, kendinden önce kaleme alınmış edebi ürünler ile onların sanatçıları ve bağlı buldukları akımları kötülemeyen bir anlayışa sahip oldukları görülür (Tekin, 2012, 18-19). Postmodern yazarlar tarafından;

Yaşam ile metinarası göndergeler, yansılama, öykünme, yapıştırma uygulamalarından yararlanılarak kökleşik öyküleme (mimésis) geleneğinin yapısı bozulmaya çalışılır. Değişik ekin, dil ve zamanlardan sözcükler ve anlatımlar alıntılanarak ekin sel ve dilsel ayrımlar kayganlaştırılır. Demek ki postmodern anlatılar, yenilikçi görüşün ürünleri olan metinleri gerek bilimsel, gerekse anlatım uygulamaları ve öteki açılardan çarpıtıp bozarak okura sunar. Kuramların ve geleneklerin öne sürdüğü görüşler yazın metninin içine sokulur ve onların ürettikleri yöntemler ve kavramlar çarpıtılarak yerilir ve gerçeklik sorgulanır (Tilbe, 2010, 129).

Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere, her hangi bir kurala bağlı kalmayan postmodern yazarların, anlatılarında kullandıkları en önemli özelliklerden birisi metinlerarasılık (intertextualité)'tir.

Metinlerarasılık, yazarın içinde yaşadığı topluma, zamana, mekâna, kişilere yabancılaşması nedeniyle, anlatmakta zorlandığı gerçekliği ifade etmekten vazgeçip, kendisinden önce kaleme alınmış edebi ürünlere başvurarak onlardan yardım dilemesi neticesinde var olan gerçeklikten yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması (Ecevit, 2008, 44) şeklinde tarif edilebilir.

Diğer bir ifadeyle metinlerarasılık (intertextuality), iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimidir. Bu kavram, bir yeniden yazma (recriture) işlemi olarak düşünülebilir. Bir sanatçı başka bir yazara ait metninden parçaları kendi metni bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar. Metinlerarası olgusunu postmodernist metinlerin temel ögesi olarak ele alan Kristeva, “*Her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi için başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür* (Aktulum, 2000, 17,41).” diyerek, metnin mozaik yapısını vurgulamaktadır.

Metinlerarasılık, postmodern anlatılarda herhangi bir gerçekliği yansıtma kaygısı ile kullanılmaz. Aksine, postmodern anlatıyı sanal bir gerçeklik ortamına –Jean Baudrillard- deyişle ‘simulasyon/simulacra’- taşır. Metni çoğulcu bir sentez –Mikhail Bakhtin’in deyişle ‘diyalogsallık’- olarak gören postmodernistler, bu tekniği eserin çokselsliliğini sağlayan bir öge kullanmışlardır (Çetin, 2003, 259-260; Sazyek, 2002, 499). Ortaya çıkan yeni bir metin, daha önce yazılanlardan aldığı kesitleri farklı bir biçimde sunmaktan başka bir şey yapmaz.

1960`larda başta Bakhtin, Julia Kristeva olmak üzere, Roland Barthes, Michael Riffaterre Harold Bloom, Genete gibi teorisyenlerin çalışmalarıyla ‘metinlerarası ilişkiler’, edebi çözümlemenin temel kavramlarından biri durumuna gelmiştir (Türkdoğan, 2007, 169).

Özneyi nesneden, kişiyi toplumdan, yaşanan gerçeği izlenen gerçekten, sanat ürünlerini sanatsal olmayan ürünlerden ayırmak gerektiğini öne süren (...) postmodern düşüncenin her türlü ayırma ve sınıflandırmaya karşı çıkma isteği sanatçılarca çeşitli biçimlerde aktarılmaya çalışılır. İmgelerin, sözcüklerin yinelenmesi, parodi, pastij (değişik aktarma biçimlerinin aynı yapıtta birlikte kullanılması), metinler arası veya bir metnin içinden dış dünyaya göndermeler yapılması, anlam birliğini yadsıyan, anlam kayganlığını vurgulayan göstergelere yer verilmesi postmodern anlatılarda... (Doltaş, 2003, 27)

genel olarak, montaj, pastiş, parodi, ironi gibi alt teknikler kullanılarak yapılır. Bunların başlıcaları küçürek öykü bağlamında aşağıda incelenmiştir:

### 3.5.2.1. Montaj

Montaj tekniği, “... genel kültür bağlamında bir değer ifade eden anonim, bireysel ve hatta ilahi nitelikli bir metni, bir söz veya yazıyı, kalıp halinde eserinin terkibine belirli bir amaçla katması, kullanması demektir” (Tekin, 2012, 264-265). Günümüz edebiyatında, özellikle öyküsünde de çok sık kullanılan bir teknik olan montaj, aslında yeni bir kavram değildir. Eski yüzyıllarda da vardır; ancak ismi farklıdır. Bu tanım, Divan Şiirindeki sanatlardan biri olan ve Őairler tarafından çokça kullanılan “dnç alma, ödünç alınan Şey.” (TDK, 2011, 1169) anlamındaki iktibas hatırlatmaktadır.

Montaj kavramının modernistlerce de kullanıldığını; fakat amacı ve işlevi bakımından postmodernizmin ruhuna daha uygun bir kavram olduğunu ileri süren Emre, metni her birimi birbiriyle uyumlu bir bütün olmaktan çıkarıp çelişkili, kaotik, unsurların birbirini reddettiği ya da iletişim sağlayamadığı parçalı, yamalı bohça bir ürüne dönüŐtürme yollarının en etkililerinden birinin montaj olduğunu söyler (Emre, 2006, 155-156).

Tekin, montaj tekniğinin farklı düzeylerde uygulanabileceğini söyler: Bir yazar, eserinin genel yapısında yer vermek istediği hazır kalıp metne, orijinal haliyle yer vermek isteyebilir. Bir diğer uygulama da, montajlanan metnin yeniden yazılarak (dönüştürülerek) mealen verilmesi yahut sadece sezdirme yoluna gidilmesidir (Tekin, 2012, 265-266).

#### 3.5.2.1.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu

*Yerin Kulağı* (s. 14) başlıklı anlatıda montaja “Allah’ı sınar gibi kendi kendime alaycı bir eda ile ‘Çürümüş kemikleri kim diriltecek diye sordum?’” ifadelerinde rastlanır. Şöyle ki, bu ifadeler, Kur’an-ı Kerim’deki Bakara Suresi’nin “Nasıl oluyor da Allah’ı inkâr ediyorsunuz. Oysa liyken sizi O diriltti.” (DİB, 2012, 4) Şeklindeki 28. ayeti ile diğer birçok surede geçen diriltme ile ilgili ayetleri çağrıŐtırmaktadır.

*Personel Müdürlüğüne* (s. 30-31) başlıklı anlatı,

“*Personel Müdürlüğü’ne*

*Sayı: 1996/ 30*

*Konu: Paylaşılmış sözcükler hk.*

(...)

*Laedri”*



şekliyle aslında edebi metin türlerinden mektubun dilekçe çeşidinin şekil olarak aynen alınıp duygu düşünce ve hayali anlatı formatında kullanılmasından oluşmuştur. Burada uygulanan teknik, kolajla karıştırılabilir. Kolaj'a örnek olma sebebi, edebi bir türü alıp içine öykünmeyi yazmak iken montajlaması ise kafada var olan duygu düşünce ve hayali bir dilekçe ile ifade etmektir.

### 3.5.2.1.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler

*Dalgın* (s. 11) başlıklı anlatının iki yerinde *Ferdi Tayfur*'un *Garip* adlı şarkısının iki dizesi alıntılanmıştır: Ancak, anlatıda yapılan bu şarkı sözlerinin birincisi “*Gülmedi benim yüzüm ne sevgiden ne aşktan/ Kurtar beni Allah'ım bıktım artık hayattan*” şeklinde orijinal iken, ikincisin de “*Gülmedi benim yüzüm dırırım ne sevgiden ne aşktan/ Kurtar beni Allah'ım bıktım artık hayattan dı ı rı ı rırım*” şeklinde değişikliğe uğratılmıştır. Bu değişiklik aslında güfte ve beste sahibi olan Ferdi Tayfur'un sanat anlayışıyla alakalı bir durumdur. Zira sanatçı eserlerini söylerken bazen enstrümanların çıkardıkları sesleri taklit edebilmektedir. Mehmet Harmancı bu dizeleri montaj tekniğini kullanarak anlatısına monte etmiştir.

Anlatıda “kaldırım/ lar” kelimesinin kullanılması Necip Fazıl'ın *Kaldırımlar* şiirinden alınmış gibidir. Çünkü anlatının dört yerinde bir leitmotif olarak bu kelime kullanılmıştır: “*Bakışlarını kaldırım taşlarına gömüp keşkeli cümleler kurmaya.../ Kaldırımlardan taşacak denli kalabalıktı ortalık./ Kaldırım taşlarını delerek daha derinlere dalmıştı./ Farkına varamadı artık kaldırımlara sığmayıp caddeye taştığının...*” Bu anlatıda ticari taksiler, korna sesleri, insan kalabalığı, kaldırım taşları gibi unsurlardan söz edilerek Necip Fazıl'ın şiirindeki yersiz-yurtsuzlukla paralel bir portre çizilmiştir. Ayrıca evi barkı, çoluğu çocuğu, parası pulu, eşi dostu, akrabası, tanıdığı, sevdiği, işi, aşu hiçbir şeyi olmayan insanların yalnızlığı, bir arabanın bireyin ölümüne sebep olması gibi bir kent karmaşası tasvir edilmektedir. Zira Necip Fazıl da söz konusu bu şiirini bohem dönemindeyken yazmıştır. Bohemlik sıradan serseri olmak değildir. Yani yalnız bir şekilde kaldırımlarda yatıp kalkan, düzensiz bir adamdır Necip Fazıl; ancak, onun bohemliği, bu derbederliği sanata kanalize eden tarzdadır. Necip Fazıl, bu yalnızlığını arabesk bir şekilde aktararak değil de, sanata dönüştürerek oluşturmuştur. Dolayısıyla Mehmet Harmancı, benzer bir konuyu işleyen Necip Fazıl'ın *Kaldırımlar* başlıklı şiirini bu anlatıya üslup değişikliğiyle almış bunu yaparken de montaj tekniğinden yararlanmıştı.

*Kimin Annesi Kimin Çocuğu* (s. 17) başlıklı anlatıya Mehmet Harmancı “*Meydan-ı Mahşer kurulmuştu.*” cümlesi ile başlamıştır. Meydan-ı Mahşer, kıyâmet olduğunda dünyada yaşamış bütün insanların Allah tarafından diriltilip bir araya toplanarak hesâba çekileceği yer anlamına gelmektedir. Meydan-ı Mahşer kelimesi Kur’an-ı Kerim’in Kaf Suresi 44. ayette “*Yevme teşekkaku-l’ardu anhum sirââ, zâlike haşrun aleynâ yesirun.*” yani mealen “*O gün arz toprak yarılıp hızla onlardan ayrılır. ‘Onlar topraktan çıkararak yükselirler işte bu Haşr topraktan çıkararak insanları Mahşer Meydanında toplamak bizim için kolaydır.*” (DİB, 2012, 519) geçmektedir. Anlatıya incelenen bu yönüyle bakıldığında Mehmet Harmancı’nın montaj tekniğini kullandığı anlaşılır.

*Neden Saçların Beyaz* (s. 19) başlıklı beş kelimededen oluşan ve dünyanın bir dert, çile çekme yeri olarak ifade edildiği anlatı, müzik fabrikası olarak anılan Cengiz Tekin’in 1975’te yazdığı “*Deli Gibi Sevdim*” şarkısının içinde geçen “*Neden saçların beyazlamış arkadaş,/ Sana da benim gibi çektiren mi var?/ Görüyorum ki her gün meyhanedesin,/ Yaşamaya küstürüp içtiren mi var?*” (<http://ferdifon25.blogspot.com.tr>) dizelerden kopyala yapıştır yapılmış gibidir. Dolayısıyla bu anlatıda montaj tekniği kullanılmıştır.

*Serin Serviler* (s. 25) başlıklı anlatıda, anlatı kişilerinden biri olan “*Genç kız gözlerini ayırmadan delikanlının gözlerinden, elleri avuçlarında, serviler kadar serin, bülbüller kadar şen konuş(ur).*” denilirken Leyla ve Mecnun hikâyesine bir atıf da yapılmıştır. Zira bu hikâyeye göre, ailesi Mecnun’u Kâbe’ye götürüp bu aşk belasından kurtulması için dua etmesini istemektedir. İnanişâ göre âşıkların duaları kabul olduğu için Mecnun’un da ailenin istediği duanın tersini yapması, “Allah’ım benim aşk acımı artır.” şeklindeki duası kabul olur. Dolayısıyla genç kızın yaptığı dua ile Leyla ve Mecnun hikâyesinde Mecnun yaptığı dua arasında bir benzerlik söz konusudur. Yazar bu anlatıya Leyla ve Mecnun hikâyesini montajlamıştır.

*Yüzünü Unutan Adam* (s. 29) başlıklı anlatısında, yüzünü yani suretini arayan anlatı kişisi, belirli bir zaman siretinin yani iç dünyasının, karakterinin yok olduğunu görür ve yere düşerek ölür. Mehmet Harmancı’nın bu anlatısı, Mehmet Eroğlu’nun 1989 yılında yayınlanan *Adını Unutan Adam* adlı eseriyle konu bakımından benzerdir. *Yüzünü Unutan Adam*’da anlatı kişisi 20 yıl boyunca yüzünün peşinden giderken, *Adını Unutan Adam*’daki anlatı kişisi ise 18 yıl boyunca adının peşinden gitmektedir. Dolayısıyla bu anlatı, montaj tekniği kullanılarak oluşturulmuştur.

*Biz de Ali'yi Severiz Hem de Nasıl* (s. 37) başlıklı anlatıya yazar, “*Yemen ellerinden beri gelirken/ Turnalar Ali'yi görmediniz mi?*” epigrafiyla başlamıştır. Yazar, epigrafi oluşturan mısraların sonuna parantez içinde sadece (Türkü) kelimesini yazmıştır; ancak, bu mısralar Şah Hatayi'nindir (<http://forum.memurlar.net>). Burada Mehmet Harmancı, Şah Hatayi'nin ismini vermeden onun Türküsünden bir alıntı yani montaj yapmıştır.

Anlatının devamında “*Hz. Ali'nin Hayber kapısı'nı omuzladığında kapının tokmağının çıkardığı şingirtiyi duyuyorum!*” ifadelerinde tarihsel bir konu olan Hayber Kalesi'nin fethi sırasında Hz. Ali'nin kalenin kapısını omuzlayarak hendeğin üzerine koyması ve akabinde kapıdan köprü yapması olayı montaj tekniği kullanılarak anlatılmıştır.

*Günah Kokusu* (s. 45) başlıklı anlatıda Hz. Âdem'in cennetten kovulması olayına göndermede bulunmaktadır. Hıristiyan teolojisinde yasak elma, İslamiyet'te yasak meyve olarak adlandırılan ve Hz. Âdem'in bu yasak elmadan yedikten sonra dünyaya kovulma hikâyesi bu anlatıya Günah Kokusu adıyla monte edilmiştir. “*Öldüğünde katil kardeş Kabil'den onun da kargadan öğrendiği teknikle âdemoğulları onu gömmeye niyetlenmişti ama ne mümkün.*” ifadesinden kardeşi Habil'i öldürdükten sonra Kabil'in onu nasıl gömeceğine dair bilgiyi kargadan öğrendiği dile getirilmektedir. Kabil'in Habil'i öldürdükten sonra Allah'ın bir kargayı göndermesi ve karganın onların cesedi nasıl gömeceklerini öğretmesi hikâyesi Maide Suresi 31. ayette “*Nihayet Allah, ona kardeşinin ölmüş cesedini nasıl örtüp gizleyeceğini göstermek için yeri eşeleyen bir karga gönderdi. 'Yazıklar olsun bana! Şu karga kadar olup da kardeşimin cesedini örtmekten aciz miyim ben?' dedi. Artık pişmanlık duyanlardan olmuştu.*” (DİB, 2012, 111) şeklinde yer almaktadır. Maide Suresi'nin 31. Ayeti bu anlatıya montaj tekniği kullanılarak monte edilmiştir.

*Kentsel Dönüşüm ya da “Tevbeten Nasuha...”* (s. 49) adlı anlatının başlığındaki “*Tevbeten Nasuha*” ifadesi doğrudan Kur'an-ı Kerim'in Tahrim Suresi'nin “*Yâ eyyuhâllezîne âmenû tûbûilâllâhi tevbetennasûhâ (...)*” yani “*Ey âmenû olanlar (Allah'a ulaşmayı dileyenler)! Allah'a Nasuh Tövbesi ile tövbe edin!*” (DİB, 2012, 560) şeklindeki 8. ayetine göndermede bulunmaktadır. Yani anlatının başlığının kendisi montajdır. Abdülkadir Gölpinarlı'nın bu ayetin mealinde ifade ettiğine göre, “*Allah, insan samimiyetle tövbe ettiği zaman halis bir tövbe ile Allah onun kötülüklerini Öbür Dünya'da örter ve ırmakların aktığı Cennete ulaştırır*” (<http://www.kuranmeali.org>). Ayette anlatılan bu durum günümüzdeki kentselleşmeye uyarlanmıştır. Anlatı kişisi

“(…) mekânların yıkıldığını, günah işlediği yerlerin harap olduğunu gördükçe.” kıyamet alametlerinden biri olan kentlerdeki çok katlı binaların içinde yapılan/ işlenen günahlarla birlikte yıkıldığını, dolayısıyla da kendi yaptığı tövbesinin kabul olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla Tahrir Suresi’nin 8. ayeti montaj tekniğiyle bu anlatıda kullanılmıştır.

*Aşk* (s. 63) başlıklı anlatı, “her şeyimi unuttum Adından gayrı.” bir cümle ve beş kelimededen oluşmaktadır. Burada “A” harfi, “İlâhi aşk’ı belirgin kılmak için.” (Deveci, 2013, 2918) büyük ve koyu bir şekilde yazılmıştır. Diğer ifadeyle yazar, “A” harfini bu şekilde yazarak Allah'a işaret etmiş ve bunu yaparken de montaj tekniğinden yararlanmıştı.

*Hızır Bulundu* (s. 85) başlıklı anlatı, iki cümle ve toplamda beş kelimededen oluşmaktadır: “Bastığın yer yeşeriyor. Hızır sensin”. Burada geçen *Hızır*, ölümsüzlük suyunu ve İlyas’la birlikte içerek ölümsüz olduğuna inanılan, her sene mayısın altısında Hz. İlyas’la bir araya geldikleri düşünülen ve en dar zamanlarında insanlara yardım eden Hz. Hızır’dır (www.timeturk.com). Dolayısıyla Hz. Hızır hikâyesi montaj tekniği kullanılarak bu anlatıya monte edilmiştir.

*İlim Bir Nokta* (s. 87) başlıklı anlatı oldukça dikkat çekicidir. Çünkü bu anlatı, sadece başlıktan oluşmaktadır. Sadece başlıktan oluşan bu anlatı, Hz. Ali’nin meşhur “İlim bir nokta idi. Onu cahiller çoğalttı.” (www.sonpeygamber.info) sözü buraya dolaylı olarak monte edilmiştir.

### 3.5.2.1.3. Ferit Edgü/ Do Sesi

*I/ Ölüm Öyküleri* (s. 9) başlıklı anlatının başlığının hemen altında Attar’dan “*Ne zerre kalsın, ne gölge.*” ve J. L. Borges’ten “*Biçimlerim ve ölümlerin sayılamayacak kadardı.*” şeklinde iki ayrı alıntı yapılmıştır. Buradaki Attar’dan kastedilen meşhur *Mantıku’t-Tayr* yani *Kuşların Dili* adlı eserin müellifi olan Feridüddin Attar’dır. Attar bu eserinde kuşları sembolize ederek hakikate ulaşma yolunda insanı anlatmaya çalışmıştır (www.diyantislamansiklopedisi.com). Ferit Edgü’nün Attar’dan bu alıntıyı yapması *Do Sesi* adlı bu öykü kitabının geri kalanı hakkında bir ipucu niteliğindedir. Çünkü bir benzer kullanımı Ferit Edgü, *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* adlı eserinin girişinde yapmıştır. Arjantin asıllı öykü, deneme yazarı, şair ve çevirmen olarak ün yapmış ve aynı zamanda büyülü gerçekçilik akımının önde gelenlerinden biri olan Jorge

Luis Borges'in bir sözünün bu anlatıya alınması da montaj tekniğinin kullanıldığına işarettir.

*Adlar* (s. 17) başlıklı anlatıda anlatı kişisi ölmüş olan babasını hatırlar ve babasının neden “*insanlardan çok kuşlarla ilgilendiğini*” şu anda kendisinin içinde bulunduğu zamanda daha iyi anlar. Bu bağlamda anlatı kişisi, sürekli kuşlarla bağ kurarak Mantıku't-Tayr'daki gibi onları bir sembol olarak kullanmakta ve bir hakikat arayıcısı gibi durmaktadır. Zira babasının yaşına geldiğini, onun da tıpkı babası gibi kuşlarla ilgilendiğini, ancak kapanının ve kuşlarla ilgili bilgi, gözlem, deneyiminin olmadığını, kendisine babasından sadece kuş adlarının miras olarak kaldığını ifade eder. Aslında yazar, anlatı kişisi üzerinden okura, araçtan, yani kuşların cismani varlığından ziyade özü, amacı aradığını, şimdi o yaşa, olgunluk yaşına eriştiğini dile getirmeye çalışmaktadır. Yazar bütün bunları Feridüddin Attar'ın Mantıku't-Tayr'ı üzerinden montaj tekniği yardımıyla yapmıştır.

*Kayıp* (s. 21) başlıklı anlatıda, bir zarf vardır ve anlatı kişisi bu zarfla birlikte bakkala, fırına, muhtara ve en sonunda da aradığı kişiyi bulamadığından kendisine karakolu adres gösterdiklerinde, “*Oraya gidip soracak kadar aklımı peynir ekmekle yemiş değilim.*” diyerek, “*Eli(n)deki zarfın üzerine 'KAYIP' damgasını vur(maktadır)*”. Burada resmi evraklarda “KAYIP” kelimesinin yazılı olduğu damganın kalın ve büyük puntolarla, tırnak içinde anlatıya monte edilmesi söz konusudur.

*Medetsiz* (s. 32) 30 kelimedenden oluşan herkesin gidip “*dünyaya ordan bakmak iste(yeceği), (...) bir dağ doruğunun adı(dır)*”. Bu Bolkar dağları -eski adıyla Bulgar dağları- Konya, Niğde ve İçel illerine yayılmış, en yüksek noktası 3500, 4000 metre olan tektonik bir dağ sırasındır (<http://tr.wikipedia.org>). Adı geçmese de Karacaoğlan'ın “*Karac'oğlan haylamadan/ Bolkar Dağı yaylamadan/ Kavl ü karar eylemeden/ Dostu تنها buldum bugün*” (Altun, 2013, 71) gibi birçok şiirinde bahsettiği dağın burası olduğu ve yazarın bu bilgiye sahip olabileceği düşünebilir. “Bolkar, yiğit Türkmen erlerinin, Beyler'in durağı, bir anlamda zirvesidir. Karacaoğlan, yaşadığı zamanın değerlerini şiirlerine ustalıkla yerleştiren biridir. Onun şiirlerinde yiğitler, koruyucu, güçlü, dürüst, mert ve başkalarına karşı medetsizdirler” (Altun, 2013, 72). Dolayısıyla, incelenen anlatının başlığı, anlatı kişisi arasında bir bağ kurulduğunda, günümüz insanın hiç kimseden medet ummayan, kendi içine kapanık, silik özneler olduğu sonucuna ulaşılır. Ayrıca, Medet Tepesi'ne çıkmak isteyen bir dağcı bile olmayan anlatı kişisinin “*yola koyulduktan sonra*” kendisinden bir daha dağın zirvesine ulaşip ulaşmadığına, yaşayıp yaşamadığına dair hiçbir haberin alınamaması durumu, sanatçılar bağlamında

düşünüldüğünde onların zirveye hayal âleminde ulaştıklarında toplum nezdinde işitilmedikleri ve yalnız kaldıklarını anlattığını söylemek mümkündür. Ferit Edgü, yukarıda ifade edilenleri montaj tekniği yardımıyla anlatısına yerleştirmiştir.

Ferit Edgü'nün eserinin ikinci bölümünü gösteren "II. Yaşam Öyküleri" (s. 35) şeklindeki bölüm başlığının hemen altında "*Yaşam, bir ruh hastalığıdır. Novalis*" epigrafi montaj tekniğinin kullanılması yönünden dikkati çekmektedir. Novalis (1772-1801), romantik adını yazın sanatına ilk kez uygulayan Novalis Almanya'da 1798'de şiirde Romantik Okulu'nu kuran bir sanatçıdır. Ona göre şairin ödevi, imgelemin gücü yoluyla insan yaşamını bir masal dünyası gibi güzelleştirmektir (www.ideayayinevi.com/). Ferit Edgü, Novalis ve ona ait bir sözü, montaj tekniğiyle burada kullanmıştır.

*Yol* (s. 45) başlıklı anlatıda, "Doğrusu, alacakaranlıkta uçan kuşları severim. Özellikle bir göl kıyısında. Hiç değilse bir havuz başında./ Bir zamanlar, böylesi günbatımı görünümelerini benimle paylaşan bir sevdiğim vardı. O, nicedir yok. Kuşlar da yok. Zaten ben de, ne bir göl kıyısındayım, ne de havuz başında." ifadeleri, Fecr-i Ati Topluluğu'nun ünlü şairi Ahmet Haşim'in "*Yollar*" başlıklı şiirini hatırlatır:

#### YOLLAR

Bir lamba hüznîyle  
Kısıldı altın ufuklarda akşamın güneşi;  
Söndü göllerde aks-i girye-veşi  
Gecenin âvdet-i sükûniyle

Yollar  
Ki gider kimsesiz, tehî, ebedî,  
Yollar  
Hep birer hatt-ı pür sükût oldu  
Akşamın sine-i gubârında.

(...)

Yollar  
Ah ey kimsesiz giden yollar,  
Yolların ey sükût-ı hüzn-eseri,  
Bugünün inmeden şeb-î kederi,  
Meâbid-i emel ü histe sönmeden bu ziyâ,  
Ölmeden onların ilâheleri,  
Ah gitmez mi, kimsesiz, sessiz  
Yollar,  
Ah gitmez mi hatt-ı sâkitiniz,  
Şimdi zer gözleriyle, tâ öteden

Ahmet Haşim (<https://ahmethasim>).

Bu yönüyle düşünüldüğünde yazarın anlatısında Ahmet Haşim'in Yollar şiirini montaj tekniğiyle kullandığı görülür.

*İlenç* (s. 72) başlık anlatının hemen başında “*Hayatın gözü kör olsun.*” deyimini kullandığı görülmektedir. “Fakirliğin gözü kör olsun.”, “Bu aşkın gözü kör olsun.” gibi versiyonları da bulunan bu deyim, incelen anlatının içine anlatıya uygun bir şekilde yerleştirilmiştir. Bu yapılırken de montaj tekniğinden yararlanılmıştır.

#### **3.5.2.1.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri**

Öykü kitabının *II. Bölüm Olağan Öyküler* (s. 69) başlıklı İkinci bölümünün hemen altında anlatı yazarı tarafından “*Ya gerçekleri yaz/ Ya gerçekleri düşün!/ On Emir'den*” epigrafi konulmuştur. Epigrafta *On Emir* ifadesinin geçmesi, “*Ya gerçekleri yaz/ Ya gerçekleri düşün!*” sözünün Yahudilerin kutsal kitabı Tevrat'taki bir ayetmiş algısını oluştursa da, aslında bu söz Kur'an-ı Kerim'in Bakara Suresi'nde yer alan “*Kendilerine kitap verdiklerimiz onu çocuklarını tanıdıkları gibi tanurlar. Buna rağmen içlerinden bir bölümü bilmelerine rağmen gerçeği gizlerler.*” (DİB, 2012, 22) şeklindeki 146. ayetinin aslına bağlı kalınarak yazar tarafından anlatıya değiştirilerek montajlanmıştır.

#### **3.5.2.1.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak**

*Zafer Sükan* (s. 17) başlığını taşıyan anlatının sağ alt tarafında parantez içinde yazılan 1985 tarihinden yola çıkıldığında, Zafer Sükan'ın bir yazar olduğu ve kendisinin 28/09/1985 yılında vefat ettiği sonucuna ulaşılmaktadır.

28.09.1985



Milliyet  
Sayfa 10

Değerli öğretmenimiz Ev Ekonomi Bölümü Başkanı ZAFER SÜKAN'I kaybetmenin derin üzüntüsü içindeyiz.Cenazesi bugün Şişli Camii'nde kılınacak ikindi namazından sonra Kozlu aile mezarlığına defnedilecekti

Şekil 14: Zafer Sükan'ın ölüm ilanı (<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr>).

Milliyet gazetesi 28/09/1985 tarihli sayısında Zafer Sükan'ın vefatını yukarıdaki gibi bir taziye mesajı olarak duyururken, Ferit Edgü ise yazarın vefatından duyduğu acıyı öyküleştirecek vermiştir. Bir anlamda gazetelerde kullanılan taziye mesajı formunu montaj tekniğini kullanarak anlatısına koymuştur.

#### 3.5.2.1.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu

*Hakikat* (s. 10) başlıklı anlatının sonuna “\* *Naşit Arı ile 1970'lerde konuştuğumuzdan*” şeklinde bir dipnot konulması montaj tekniğinin kullanıldığına işaretler. Şöyle ki Refik Algan bu anlatısına seneler önce Naşit Arı ile yaptığı bir söyleyişi alıp burada öyküleştirmiştir.

*Sisyphos'un Kanalları* (s. 12) başlıklı anlatıda geçen Sisyphos, Yunan mitolojisinde yer altı dünyasında sonsuza kadar büyük bir kayayı bir tepenin en yüksek noktasına kadar yuvarlamaya mahkûm edilmiş bir kral olarak tanımlanmaktadır (<http://tr.wikipedia.org>). “*Yukarıdaki o kişinin gösterdiği nesnelere sahip olabilmek için kayalar ile birlikte tepeye ulaşmak gerekiyordu; (neyse) ki tam tepeye ulaşacakken kayalar da hep ellerinden kayar, gerisin geriye yuvarlanıverirdi.*” Satırlarında olduğu gibi Sisyphos'un yaşam öyküsünün formatını alıp dönüştürerek anlatısına koymuştur. Yazar dönüştürmeyi, hayattaki tekdüzeliği anlatmak adına Sisyphos'un yaptığı aynı işi anlatısına örnek vermiş ve şöyle bir sonuca ulaşmıştır: Bu öyküde Sisyphos, aynı kayayı alıp yukarı çıkarırken birincisi kaya aşınmaktadır; ikincisi kayanın yuvarlandığı dağdan aşağıya doğru yol aşınmaktadır. Yani tek düze hayatın insanda bıraktığı izler ve insandan aldıklarını dolayısıyla hayatı bu şekilde özetlemiştir.



*Bir Aşk Öyküsü* (s. 14) başlıklı anlatı “*İlk aşkı...*” ifadesiyle başlar. Bu Turgenyev’in meşhur *İlk Aşk* adlı romanını anımsatmaktadır. Turgenyev’in bu eserinde genç bir delikanlının kendinden hayli büyük bir genç kıza duyduğu aşk etrafında gelişen olaylar anlatılmaktadır (www.insanokur.org). İnsanların genç yaşlarında yaşadıkları bazı tecrübeler adeta hayatlarına damga vurmaktadır. Refik Algan’ın öyküsünde de ilk aşkın onna bir soru sorması adeta hayatının bütün aşamalarına domino etkisi yapmıştır. Nitekim yaşlandığında kafasına kitap düşürüp ölen kahramanın ölüm raporuna Latince beyin kanaması yazılsa da, belki de ölümünün sebebi bu ilk soruya kadar uzanacak bir yürek kanamasıdır.

İlk Aşk adlı romandaki bu yaş farkı ve tecrübesizlik bu anlatının da temel belirleyeni olmuştur. Dolayısıyla hem kurgu hem de içerik bakımından Turgenyev’in İlk Aşk adlı eserinin Bir Aşk Öyküsünde montajlanmış olarak yer aldığı anlaşılmaktadır.

#### **3.5.2.1.7. Refik Algan/ Saat Kulesi**

*Aphrodite* (s. 20) başlıklı anlatıda Afrodit, Yunan mitolojisinde babasının kesilen cinsel organının denize atılması sonucu oluşan köpüklerden doğmuştur. Mitolojiye göre bu tanrıça güzelliğiyle, işve ve cilvesiyle gönül alıcılığıyla bilinmektedir. İncelenen anlatı, bu bilinen mitolojik öyküden yararlanılarak montaj tekniğiyle oluşturulmuştur.

Anlatıda Afrodit yontusundaki gibi güzel bir kadınla evlenmek isteyen kahraman bu amacına ulaşmıştır; ancak, evliliklerinin ilk gecesinde kahraman karısının kollarını kesmiştir. Dolayısıyla dolaylı bir biçimde Aphrodite hikâyesi üzerinden günümüz kadın cinayetleri montajlanarak dile getirilmiştir.

#### **3.5.2.1.8. Cemal Şakar/ Hikâyât**

Cemal Şakar’ın *Hikâyât* adlı eserinde herhangi bir montaj tespit edilememiştir.

#### **3.5.2.1.9. Diğerleri**

Cemal Şakar’ın *Hikâyât* adlı eserinde herhangi bir montaj tespit edilememiştir.

#### **3.5.2.1.10. Sonuç ve Değerlendirme**

Sadık Yalsızuçanlar’ın *Kuş Uykusu* adlı eserinde Kur’an- Kerim’deki ayetleri, orijinal anlamlarına sadık kalmak şartıyla dönüştürerek verdiği görülür. Yani yazar, kendi eserine, kutsal kitaptan montaj yaparak metinlerarasılığı uygulamıştır.

Mehmet Harmancı, *Muhtemel Menkıbeler*'de yazılı olarak hâlihazırda da var olan şarkı ve şiir sözleri; destan kişilerinin başından geçen olaylar ile Kur'an- Kerim'de anlatılan bir olayı alarak eserindeki öykülerde kullanmıştır. Dolayısıyla da eserinde montaj tekniğini uygulamıştır.

Ferit Edgü, *Do Sesi*'nde, önceden yazılmış eserlerden şiir ve deyim gibi unsurları montajlayarak öykülerinde kullanmıştır.

Ferit Edgü, bir başka eseri olan *Nijinski Öyküleri*'nde Yahudilerin kutsal kitabı olan Tevrat ile Müslümanların kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim'den ayetleri montajlayarak kullanmıştır.

Necati Tosuner, *Yakamoz Avına Çıkmak*'ta yayın organlarından biri olan gazete ile öyküsü arasında, gerçekte yaşamış ve ölmüş olan bir arkadaşı için gazetelerdeki ilan gibi bir öykü yazmıştır. Bu yönüyle montaj tekniğini kullanmıştır.

Refik Algan, *Umursamaz Uykucu*'da montajı, mitolojik kahramanlar ile bir öyküsünün adını, bir romandan montajlaması yönüyle uygulamıştır.

Refik Algan, *Saat Kulesi*'nde Yunan mitolojisinde geçen bir olaydan yararlanılarak montaj tekniği uygulanmıştır.

### 3.5.2.2. Parodi (Yansılama)

Parodi kelimesi "... bir şarkıyı başka bir makamda söylemek, yani melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek." (Aktulum, 2004, 290); Türkçe Güncel Sözlük'te ise "Ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türü." (TDK, 2011, 1892) gibi bir anlamlara gelmektedir.

Gürsel Aytaç parodi kavramına edebi yönden bakarak "Bir edebi eserin biçimini konusundan koparıp, o konunun yerine aykırı bir konu yerleştirerek gülünç bir uyumsuzluğu ortaya çıkarmak ve böylece alaya alan bir taklit etkisi uyandırmaktır." (Aytaç, 2003, 361) şeklinde bir tanım yapar.

Yapılan bu tanımlara bakıldığında parodide asıl amacın metnin konusunun taklit edilmek suretiyle var olan ciddiliğin kırılmasının üzerinde durulduğu anlaşılır; ancak, yeri gelmişken elde mevcut bazı anlatı örneklerinde sadece metnin konusunun değil, bazen bir cümle bazen de bir kahraman alınmak suretiyle de parodinin anlamsal olarak çağrıştırmak için uygulandığına şahit olunur.

### 3.5.2.2.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu

*Gökyüzü* (s. 11) başlıklı anlatıda “*Kandil gibi donuk yüzüne yaklaştığımda güneşlenmek üzere dışarı süzülen yılan korkunun hafif dokunuşu ile dilini çıkarmış tıslıyordu*”. Kahramanın sevgilinin yüzüne yaklaştığında yılanın oradan çıkması, Âdem ile Havva'nın cennette iken Allah'ın yasakladığı elma ağacına Hıristiyan teolojisinde yasak meyve ağacına yaklaşımları, şeytanın yılan kılığına girerek onları ayartması sonucu olduğu söylenmektedir. Bu hikâye yani konu, *Gökyüzü*'nde sevgilinin yüzünden hareketle değiştirilerek sunulmaktadır. Sonraki kısımlarda “*Gurbet türlerinin en çetini ile gidenlerin yeni bir cennete getirmek üzere kaybolduklarına inanılan mevsimde gökten süttten beyaz bir kartal inip yılanı kaptı, uçup gitti.*” denilerek Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın yeryüzüne gönderilmesi yani sürülmeleri gurbet kelimesiyle farklı bir şekilde dile getirilmektedir. Zira bu durum Kur'an-ı Kerim'in Bakara Suresi'nin 36. ayetinde “*Derken Şeytan onların ayaklarını kaydırarak içinde buldukları nimet yurdundan çıkardı. Biz de: Haydi, dedik, birbirinize düşman olarak yeryüzüne inin! Siz orada belirli bir süre ikamet edip yararlanacaksınız.*” (DİB, 2012, 5) şeklinde yer almaktadır.

Çetin bir gurbete çıkmış olanların yani Âdem ile Havva'nın yeni bir cenneti getirmek üzere kayboldukları ifade edilmektedir. Bu durum Kur'an-ı Kerim'in Bakara Suresi'nin 37. ayetinde “*Büyük pişmanlık duyan Âdem, Rabbinden birtakım kelimeler öğrenip onlara göre hareket etti. Rabbine yalvardı. Allah da tövbesini kabul etti. Zaten O tövbeyi kabul eder, merhameti boldur.*” (DİB, 2012, 5) şeklinde anlatıya serpiştirilerek parodi uygulaması yapılmıştır.

Mutlu Deveci'ye göre *Yerin Kulağı* (s. 14) adlı anlatıda mezardan çıkan bir ruh, yazarın gözetleme kulesi dediği mezar taşından kendi cesedi hakkında yorum yapmaktadır; ancak, bu yorum öldükten sonraki ruhun bakış açısı değil, yaşayan insanların algısıyla yapılmıştır. “Allah'ı sınırar gibi kendi kendimi alaycı bir ifadeyle çürümüş kemikleri kim diriltecek?” diyen yazara Kur'an-ı Kerim'in Yasin Suresi'nin 78. ayetinde Allahu Teâlâ “*Şu çürümüş kemikleri kim diriltecek?*” (DİB, 2012, 444) şeklindeki soru anlamlı ayetle cevap vererek insanları kendisinin dirilteceğini söylemektedir. Netice itibarıyla yazar, İslamiyet'e göre ruhların farklı bir zaman ve uzamda ele alınacağı konusunu, dünya algısıyla değiştirerek anlatısına parodi yöntemiyle yerleştirmiştir.

*Personel Müdürlüğüne* (s. 30) başlıklı anlatıda bir memur amirine istekleriyle alakalı bir dilekçe yazmıştır; ancak, normalde bir memur amirine dikekçe yazarken kesinlikle sayı, konu gibi alt başlıklar atamaz. Bu memurluk geleneğine, kurallarına

aykırıdır; ancak, burada bilinen resmi bir kural alaycı bir biçimde ihlal edilerek parodi yapılmıştır.

### 3.5.2.2.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler

*Dolmuş Müziğinde Sadece Bir Yaşam* başlıklı anlatıda “Marşa basarken mi bismillah, dedi, bismillah derken mi marşa bastı?” bu giriş cümleleriyle yazar masalların başlangıcında yer alan tekerlemelerin içeriğini değiştirerek parodi yapmıştır.

Anlatının son bölümünde;

O sırada dolmuş binenin Azrail aleyhisselam olduğunu bi Azrail’in kendisi bi de marşa basarken mi bismillah demiş, Bismillah derken mi marşa basmış olduğunu bilmediğimiz kasetten gelen sesin sahibine benzeyen başını çevirdiği için mi şol şuh hatun kişiyi gördüğü yoksa ol şuh hatunu gördüğü için mi başını kapıya çevirmiş olduğunu meleklerin bildiği ve yazdığı ve şahitlik ettiği adam biliyordu.

şeklinde masallardaki tekerlemelerde yer alan konuları günümüzdeki dolmuş, marşa basmak gibi güncel kavramlarla değiştirmiştir. Bir anlamda da bu geleneksel kavramlara alaycı bir şekilde yaklaşarak parodi yapmıştır.

*Bizde Ali’yi Severiz Hem de Nasıl* (s. 37) başlıklı anlatıda yazar, Hayber Kalesinin fethi sırasında Hz. Ali’nin kalenin kapısını söküp omuzlaması olayını, küçük bir değişikliklerle güncellemiş ve parodi yapmıştır. Yani burada parodi derken Hz. Ali’nin omuzladığı kapının tokmak sesinden hareketle günümüz teknolojisiyle alay edilmektedir.

*Günah Kokusu* (s. 45) başlıklı anlatıda, ilk cinayet olan Kabil’in Habil’i öldürmesinden günümüze kadar bütün cinayetleri, katliamları günah perspektifinde ele almıştır. Aslında insanoğlu ilk cinayetin kurbanı olan Habil’in cesedini nasıl gömeceğini Allah’ın görevlendirdiği bir kargadan öğrenmişti; ancak, burada kastedilen gerçek gömülme değildir. Öldürülmüş insanların cesetlerinin kokuları sembolik olarak verilerek Hz. Âdem’den günümüze katletme eyleminin yani günah kokusunun devam ettiğini belirtmektedir. Olayı günümüzde yaşanan hadisler açısından düşünürsek Hz. Âdem ile Havva’nın indirildiği Orta Doğu coğrafyası sürekli katliamlara maruz kalmaktadır. Anlatının sonunda “*Daha sonraki nesiller o yörenin neden yerleşimden menedildiğini bir türlü anlamlandıramadılar.*” denilirken de Orta Doğu’daki savaşların sonuçlarına dikkat çekilmek istenmiştir. Yazar bu menedilme olayını, Habil-Kabil hikâyesini günümüze uyarlayarak işlenen en büyük günahlardan biri olan katletmek, yani ceset üzerinden anlatarak parodi yapmıştır.

*Hızır Bulundu* (s. 85) başlıklı anlatıda, insanoğlunun Hızır'ı başka yerde aramasına gerek olmadığı belirtilmiştir. Zira Hızır, insanın kendisidir. Halk arasında bilinen Hızır hikâyesine göre sıkıntılı anlarda, ölümsüzlük suyunu İlyas Peygamberle birlikte içen Hızır'ın gelip sorunu çözmesi inancı vardır; ancak, Kur'an-ı Kerim'de ölümsüzlük suyu ile alakalı bir bilgi yer almamaktadır. Yazar burada halk inancındaki Hızır metaforunu değiştirerek güncelleştirmiş ve bir anlamda alay etmiştir.

#### **3.5.2.2.3. Ferit Edgü/ Do Sesi**

Ferit Edgü'nün Do Sesi adlı eserinde parodi tespit edilememiştir.

#### **3.5.2.2.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri**

Ferit Edgü'nün Nijinski Öyküleri adlı eserinde parodi tespit edilememiştir.

#### **3.5.2.2.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak**

*Zafer Sükan* (s. 17) başlıklı anlatıda, 1985 de vefat eden bir üniversite hocası ele alınmaktadır. Buna göre Zafer Sükan'ın cenaze töreni, onun sanki sınıfta son dersini veriyormuş edasıyla öyküleştirilmiştir. Bu yapılırken parodiden yararlanılmıştır. Zira ölmüş birinin ağzından ders ( mesaj) verilmektedir.

#### **3.5.2.2.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu**

*Sisyphos'un Kanalları* (s. 12) başlıklı anlatıda yazar, rutin hayatın işlemeyle alay etmesi bakımından parodi yapmıştır. Çünkü hayatın tek düzeliği ile bir anlamda yazar dalga geçmektedir. Yazar “*Gördüğüm bu manzara hiç değişmiyordu ve sonunda, ‘Sanırım yine bir karabasanın içine düştüm.’ dedim kendi kendime, ‘Bunları zaten hep biliyoruz. Daha önce de söylenmemiş miydi?’* ifadeleriyle her gün çok ciddiye alıp yapılan ama birbirine benzeyen veya birbirinin aynısı olan işleri, kaya örneğiyle ifade ederek parodi yapmıştır.

#### **3.5.2.2.7. Refik Algan/ Saat Kulesi**

Refik Algan'ın Saat Kulesi adlı eserinde parodi tespit edilememiştir.

#### **3.5.2.2.8. Cemal Şakar/ Hikâyât**

Cemal Şakar'ın *Hikâyât* adlı eserinde parodi tespit edilememiştir.

### 3.5.2.2.9. Diğerleri

Refik Algan/ *Saat Kulesi*, Cemal Şakar/ *Hikâyât*, Ferit Edgü'nün *Do Sesi* ve Ferit Edgü'nün *Nijinski Öyküleri* adlı eserlerindeki küçürek öykülerde her hangi bir parodi tespit edilememiştir.

### 3.5.2.2.10. Sonuç ve Değerlendirme

Sadık Yalsızuçanlar, *Kuş Uykusu*'nda dini özellikleri olan kişiliklerin kutsal kitaplardaki anlatımlarının yeniden yorumlayarak parodiye başvurmuştur.

Mehmet Harmancı, *Muhtemel Menkıbeler*'de masalların başlangıç bölümünde yer alan tekerlemelerin içeriğini; tarihte yaşanmış olayları güncelleştirip değiştirerek dolayısıyla da geleneksel kavramlara alaycı bir şekilde yaklaşarak parodi yapmıştır.

Ferit Edgü'nün *Do Sesi* adlı eserindeki küçürek öykülerde her hangi bir parodi tespit edilememiştir.

Ferit Edgü'nün *Nijinski Öyküleri* adlı eserindeki küçürek öykülerde her hangi bir parodi tespit edilememiştir.

Necati Tosuner'in *Yakamoz Avına Çıkmak* adlı eserindeki küçürek öykülerden bir tanesinde parodi tespit edilmiştir. O da anlatı kişinin üniversite hocası olması ve cenaze töreninde son dersini veriyor gibi düşünülmesiyle yapılmıştır. Zira dış etkenlerden bunalan insanlar, postmodern dönemde iç dünyalarına dönerler. Bu anlatıda da işlenmeye çalışılan budur.

Refik Algan, *Umursamaz Uykucu* adlı eserinde mitolojik bir kahramanın yaşamını güncelleştirmek suretiyle parodiye yer verilmiştir.

Refik Algan/ *Saat Kulesi* adlı eserindeki küçürek öykülerde her hangi bir parodi tespit edilememiştir.

Cemal Şakar/ *Hikâyât* adlı eserindeki küçürek öykülerde her hangi bir parodi tespit edilememiştir.

### 3.5.2.3. Pastiş (Öykünme)

Postmodern metinlerin iç bünyesinde var olan öğelerden birinin de pastiş olduğunu söyleyen Emre, bu kavramın postmodern süreçte bir karmaşanın içinde kendini bulduğunu belirtir (Emre, 2006, 156).

Rosenau ise pastişi, "*Fikirlerin ya da görüşlerin gelişigüzel, karmakarışık, darmadağınık, kolajı andırır biçimde bir araya gelerek oluşturdukları kırkyama (patchwork). Pastiş eski-yeni gibi karşıt unsurları bünyesinde barındırır. Düzenliliği,*

*mantığı ya da simetriyi yadsır; çelişki ve karışıklığı yüceltir.”* (Rosenau, 2004, 16) şeklinde tanımlar.

Kubilay Aktulum pastiş kavramına öykünme başlığı altında değinmektedir. Aktulum, metinlerarası yöntem olan öykünmenin yansılama çok, alaycı dönüştürüm gibi bir metnin biçimini hedef seçtiğini, yazarın bu biçimden yola çıkarak kendi metnini yazdığını; fakat metnin biçimini değiştirerek yeni bir metin oluşturmadığını, yalnızca metnin biçimini taklit ettiğini söyler. Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir.

Doltaş’a göre bir metnin postmodern olabilmesi için, o metinde mutlaka pastiş olması gerekir. Zira *“Anlatı özellikleri ancak ürünü oldukları gelenekleri, düşünceleri ve kuramları sorunsallaştırdıklarında kullanıldıkları metinleri postmodern yaparlar”* (Doltaş, 2003, 142).

### **3.5.2.3.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu**

*Yazısız* (s. 7) başlıklı anlatıda, anlatı kişilerinden biri olan Kıpti’nin, *“Yaptıklarınız doğru olduğuna inanıyorsanız adlarınızı söyleyin.”* ifadesi, Kur’an-ı Kerim’deki surelerden biri olan En’am Suresi’nin *“Allah’ın ayetlerine inanıyorsanız üzerine onun adı anılarak kesilenlerden yiyin.”* (DİB, 2012, 141) şeklindeki 118. ayetini pastiş tekniği uygulanmak suretiyle dil ve üslup yönünden taklidine dayanmaktadır.

Gökyüzü (s. 11) başlıklı anlatının ilk cümlesinde, *“Kandil gibi donuk yüzüne yaklaştığımda, güneşlenmek üzere dışarı süzülen yılan, korkunun hafif dokunuşu ile dilini çıkarmış tıslıyordu”.* denmesi, anlatı kahramanın sevgilinin yüzüne yaklaştığında yılanın bulunduğu yerden çıkması ile, Hz. Adem ile Hz. Havva’nın cennette iken şeytanın yılan kılığına girerek onları ayartmaları nedeniyle Allah’ın yasakladığı elmayı yemeleri; *“Gurbet türlerinin en çetini ile gidenlerin yeni bir cennete getirmek üzere kaybolduklarına inanılan mevsimde gökten süttten beyaz bir kartal inip yılanı kaptı, uçup gitti.”* denilerek ise onların Allah tarafından yeryüzüne gönderilmeleri *gurbet* kelimesinin kullanılmasıyla farklı bir şekilde dile getirilmektedir. Zira bu durum Kur’an-ı Kerim’in Bakara Suresi’ni 36. ayetinde *“Derken Şeytan onların ayaklarını kaydırarak içinde buldukları nimet yurdundan çıkardı. Biz de: Haydi, dedik, birbirinize düşman olarak yeryüzüne inin! Siz orada belirli bir süre ikamet edip yararlanacaksınız.”* (DİB, 2012, 5) şeklinde yer almaktadır. Ayrıca, çetin bir gurbete çıkmış olan Hz. Âdem ile Hz. Havva’nın yeni bir cenneti getirmek üzere

kaybolduklarına dair ifadeler Kur'an-ı Kerim'in Bakara Suresi'nin 37. ayetinde “*Büyük pişmanlık duyan Âdem, Rabbinden birtakım kelimeler öğrenip onlara göre hareket etti. Rabbine yalvardı. Allah da tövbesini kabul etti. Zaten O tövbeyi kabul eder, merhameti boldur.*” (DİB, 2012, 5) şeklinde anlatıya serpiştirilerek pastiş uygulaması yapılmıştır. Anlatının “*(...) gerçeği söyledim.*” şeklindeki son iki kelimesindeki söylem, Kur'an-ı Kerim'de sıkça yer alan söylemlerden biridir. Örnek olarak Ahsap Suresi'nin 4. ayeti burada verilebilir: “*Allah Gerçeği Söyler ve doğru yolu o erіştirir* (DİB, 2012, 417)”. Dolayısıyla bu anlatıda Kuran-ı Kerim'in üslubu taklit edilerek pastiş yapılmıştır.

*Yerin Kulağı* (s. 14) başlıklı anlatıda, “*Allah'ı sınar gibi kendi kendime alaycı bir eda ile 'Çürümüş kemikleri kim diriltecek?' diye sordum.*” ifadesi, Kur'an-ı Kerim'in surelerinden biri olan Yasin Suresi'nin “*Şu çürümüş kemikleri kim diriltecek?*” (DİB, 2012, 444) şeklindeki 78. ayetinde Allah, soru ile aslında “*Ben.*” demektedir. Buradan da yazarın Kur'an-ı Kerim'in üslubunu taklit ettiği anlaşılır. Dolayısıyla yazar bu şekilde anlatıda pastişe yer vermiştir.

Personel Müdürlüğüne (s. 30) başlıklı anlatıda yazar tarafından anlatı kişilerinden memur olan birine, amirine sunması için bir dilekçe yazdırır; ancak, yazılan bu dilekçe, memurun amirine yazabileceği usulde değil, amirin memuruna yazabileceği şekildedir:

*“Personel Müdürlüğü'ne*

*Sayı: 1996/30*

*Konu: Paylaşılmış sözcükler hk.”*

Alıntıda da görüldüğü gibi memur, amirine isteklerine belirten dilekçenin başlık kısmına “*Sayı*” ve “*Konu*” gibi ifadeler yazmıştır. Bu yönüyle anlatıda resmi yazıların üslubu taklit edilmek suretiyle pastiş yapılmıştır.

### **3.5.2.3.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler**

*Dolmuş Müziğinde Sadece Bir Yaşam* başlıklı anlatıda “*Marşa basarken mi bismillah, dedi, bismillah derken mi marşa bastı?*” bu giriş cümleleriyle yazar masalların başlangıcında yer alan tekerlemelerin dil ve üslubunu kullanarak pastiş yapmıştır. Aynı durum anlatının son bölümünde de şu şekilde yer almaktadır:

O sırada dolmuş binenin Azrail aleyhisselam olduğunu bi Azrail'in kendisi bi de marşa basarken mi bismillah demiş, Bismillah derken mi marşa basmış olduğunu bilmediğimiz kasetten gelen sesin sahibine benzeyen başını çevirdiği için mi şol şuh hatun kişiyi gördüğü



yoksa ol şuh hatunu gördüğü için mi başını kapıya çevirmiş olduğunu meleklerin bildiği ve yazdığı ve şahitlik ettiği adam biliyordu.

*Dalgın* (s. 11) başlıklı anlatıda, yalnızlığa mahkum olmuş günümüz insanına bir makine olan arabanın çarpması sonucu “*Paaatt!/ Ploff!*” diye ses çıkması, nesnenin insan üzerindeki etkisinin sese dönüşmüş halidir. Burada söz konusu çarpma eylemi “*Paaatt!/ Ploff!*” sesler yazılarak taklit edilmiştir. Aynı zamanda anlatının ileriki satırlarında Ferdi Tayfur adındaki ses sanatçısının yorumladığı “*Gülmedi benim yüzüm dırırım ne sevgiden ne aşktan/ Kurtar beni Allah’ım bıktım artık hayattan dı ı rı ı rırım*” şeklindeki şarkısının ikinci mısraında sanatçının “*dırırım/ dı ı rı ı rırım*” seslerini çıkararak bir anlamda enstrümanların sesini taklit ettiği ve bunu yaparken de pastişten yararlandığı anlaşılır.

*Kimin Annesi Kimin Çocuğu* (s. 17) başlıklı anlatıda, Mahşer Meydanı’nda bir hesaba çekilirken, dünyada annesi tarafından öldürülen bir çocuğun sevap dağıtması için koşturmasına tanıklık edilmektedir. Bu çocuk başka bir kadının peşine düşüp ona sevap dağıtmak istemektedir. Fakat görevliler “(...) *bunu isteyemezsin bu kadın senin annen değil ki.*” demektedirler. O da “(...) *benim annem hiç olmadı ki, bildiğim bir kadın vardı; dünyada beni sabi iken öldüren... Oysa bu kadın, anne olduğu için öldü.*” cevabını verirken aslında, Kur’an-ı Kerim’in Enfal Suresi’nin “*Biliniz ki mallarınız ve çocuklarınız bir imtihan sebebidir ve büyük mükafat Allah’ın katındadır.*” (DİB, 2012, 179) şeklindeki 28. Ayetini kendi üslubuyla dile getirmiştir. Yani Kuran-ı Kerim’deki bir gerçek, anlatı kişilerinden biri olan çocuğun üslubuyla aktarılarak pastiş yapılmıştır.

*Serin Serviler* (s. 25) başlıklı anlatıda, “*Kınalı parmakları, delikanlının sert avuçlarında kaybolmuşken gözleri değmekteydi gözlerine.*” cümlesi, Atilla İlhan’ın meşhur;

Üçüncü Şahsın Şiiri

gözlerin gözlerime değince  
felâketim olurdu ağlardım  
beni sevmiyordun bilirdim  
bir sevdiğin vardı duyardım  
çöp gibi bir oğlan ipince  
hayırsızın biriydi fikrimce  
ne vakit karşımda görsem  
öldüreceğimden korkardım  
felâketim olurdu ağlardım

(...) (www.siiir.gen.tr)

*Üçüncü Şahsın Şiiri*’ni, dil ve üslubun taklit edilmesi, yani pastiş yapılması dolayısıyla hatırlatmaktadır.

Yine aynı anlatının sonunda bulunan “*Dere aktı, bülbüller şakıdı, devran şeneldi. Tanrı böyle büyük bir sevdalının duasını geri çevirmemişti.*” ifadeleri, destan ve masallarda yer alan tekerlemelerin yani kalıplaşmış sözlerin üslubunun burada pastiş tekniğiyle taklit edildiğini gösterir.

*Serin Serviler* başlıklı anlatıda, anlatı kişilerinden biri olan “*Genç kız gözlerini ayırmadan delikanlının gözlerinden, elleri avuçlarında, serviler kadar serin, bülbüller kadar şen konuş(ur).*” denilirken Leyla ve Mecnun hikâyesine bir atıf da yapılmıştır. Zira bu hikâyeye göre, ailesi Mecnun’u Kâbe’ye götürüp bu aşk belasından kurtulması için dua etmesini istemektedir. İnanişâ göre âşıkların duaları kabul olduğu için Mecnun’un da ailenin istediği duanın tersini yapması, “Allah’ım benim aşk acımı artır.” şeklindeki duası kabul olur. Dolayısıyla genç kızın yaptığı dua ile Leyla ve Mecnun hikâyesinde Mecnun yaptığı dua arasında üslup yönünden bir benzerlik söz konusudur. Yazar, anlatı kişisi üzerinden burada pastiş yapmıştır (Doğan, 1996).

*Yüzünü Unutan Adam* (s. 29) başlıklı anlatıda, Mehmet Eroğlu adlı yazarın Everest Yayınları’ndan 2004’te çıkan *Adını Unutan Adam* adlı eserindeki kahramanın 18 yıl boyunca adını araması ile bu anlatıdaki anlatı kişisinin “*40 kırk yıl ne aynada ne de suda*” yüzünü hiç görmemesi arasında dil ve üslup yönünden pastiş tekniği uygulanarak taklit yapılması söz konusudur.

*Bizde Ali’yi Severiz Hem de Nasıl* (s.37) başlıklı anlatıda, Hayber Kalesi’nin Hz. Ali tarafından alınması yani fethedilmesi, kapının tokmağı çalınarak veya kapısı sökülerek gerçekleşen bir olaydır. Anlatıda, Hayber Kalesi’nin kapı tokmağının sökülmesi ya da yerinden çıkarılması olayı, günümüzün teknolojik ürünlerinden biri olan telefonun zilinin çalmasına “*(...) ben, Hz. Ali’nin Hayber kapısını omuzladığında kapının tokmağının çıkardığı şingirtiyi duyuyorum!*” cümleleriyle benzetilmekte ve bu yönüyle de pastiş yapılmaktadır.

*Kentsel Dönüşüm ya da “Tevbeten Nasuha...”* (s. 49) başlıklı anlatıda, anlatı kişisinin eskiden yaşadığı yerlerin yıkılması hasebiyle, önceden yaptığı tövbenin kabul olduğunu düşünmesi anlatılmaktadır. Bu ifadeler doğrudan Kur’an-ı Kerim’in Tahrir Suresi’nin “*Yâ eyyuhâllezîne âmenû tûbûilâllâhi tevbeten nasûhâ.*” yani “*Ey âmenû olanlar (Allah’a ulaşmayı dileyenler)! Allah’a Nasuh Tövbesi ile tövbe edin!*” (DİB, 2012, 560) şeklindeki 8. ayetine göndermede bulunmaktadır. Ayette anlatılan bu durum günümüzdeki kentselleşmeye uyarlanmıştır. Anlatı kişisi “*(...) mekânların yıkıldığını, günah işlediği yerlerin harap olduğunu gördükçe.*” kıyamet alametlerinden biri olan kentlerdeki çok katlı binaların içinde işlenen günahlarla birlikte yok olduğunu, bunun

içindir ki yapmış olduğu tövbesinin kabul olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla bu anlatıda Tahrir Suresi'nin 8. Ayetinin üslup yönünden taklit edildiği anlaşılmaktadır.

*Eski Darı ile Taze Buğday* (s. 67) başlıklı anlatıda “*Buğday kardeş, kendimizi baklava olacağız, diye hırslandırmamalıyız. Ekmek olmak nemize yetmez.*” ifadeleri, insana özgü özelliklerin fabl mantığı ile darı ile buğday'a verildiğini göstermektedir. Yani anlatıda fabl türünün dil ve üslubu taklit edilmektedir.

### 3.5.2.3.3. Ferit Edgü/ Do Sesi

*Yol* (s. 45) başlıklı anlatıda, “Doğrusu, alacakaranlıkta uçan kuşları severim. Özellikle bir göl kıyısında. Hiç değilse bir havuz başında./ Bir zamanlar, böylesi günbatımı görünümelerini benimle paylaşan bir sevdiğim vardı. O, nicedir yok. Kuşlar da yok. Zaten ben de, ne bir göl kıyısında, ne de havuz başında.” ifadeleri, Fecr-i Ati Topluluğu'nun ünlü şairi Ahmet Haşim'i hatırlatır. Bu ifadelerde Ahmet Haşim'in şiirlerinde en çok kullandığı *alacakaranlık, günbatımı, göl kıyısı ve kuşlar* gibi bazı kelimelerin kullanılması anlatının dil ve üslup yönünden pastiş tekniğiyle taklit edildiğini gösterir.

*Ertelime* (s. 69) başlıklı anlatıda “*Balkona çıktım./ Sis./ Görmüyorum, ama görüyorum./ Birkaç yüz metre ötemde başlıyor deniz./ Sonra karşı kıyılar./ Bir sis çanı./ Bir başka sis çanı./ Görmüyorum, ama duyuyorum/ deniz çok soğuk./ Bu işi erteleyebilirim diyorum./ Hiç değilse birkaç gün daha.*” şeklindeki 37 kelimedenden oluşan anlatı ile Orhan Veli Kanık'ın *Anlatamıyorum* adını taşıyan;

Ağlasam sesimi duyar mısınız,  
Mısralarımda;  
Dokunabilir misiniz,  
Gözyaşlarıma, ellerinizle?  
Bilmezdim şarkıların bu kadar güzel,  
Kelimelerinse kifayetsiz olduğunu  
Bu derde düşmeden önce.  
Bir yer var, biliyorum;  
Her şeyi söylemek mümkün;  
Epeyce yaklaşmışım, duyuyorum;  
Anlatamıyorum (<http://www.siiir.gen.tr>).

şiiriyle, kurgu, yapılan tekrarlar ve üslup bakımından benzemektedir. Dolayısıyla yazar anlatısına Orhan Veli'nin şiirini pastiş yapmak suretiyle almıştır.

*İlenç* (s. 72) başlıklı anlatıda, anlatı kişinin söylediği “*Hayatın gözü kör olsun.*” sözü, bir deyimmiş gibi algılanmaktadır; ancak, bu sözün deyim olan orijinal şekli, başka versiyonları da olmakla beraber “*Fakirliğin gözü kör olsun.*” dur. Yazar bu

sözü, bir deyim gibi anlatı kişisine söylettirerek aslında deyimın söz dizimi ve mantık üzerine anlatısını kurmuştur. Yani, yazar, anlatı kişisinin dil ve üslubunu bu deyimden hareketle ve bu deyimın kelimelerini pastiş tekniğiyle değiştirerek kullanmıştır.

#### 3.5.2.3.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri

*Düzeltilen* (s. 84) başlıklı anlatıda düzeltmen olarak bir yayınevinde çalışan anlatı kişisinin, “*Kafka, Beckett ya da Shakespeare düzeltileri*”ne ister istemez kendi üslubunu verdiğini, bunu yapmasının sebebinin de yazarların bile yanlış yaptıklarından kaynaklı olduğunu ifade etmektedir. Yani anlatı kişisi, eserlerde yazarların üslubunu değiştirdiğini belirtmektedir. Bu durum da pastiş örnektir.

#### 3.5.2.3.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak

*Zafer Sükan* (s. 17) başlıklı anlatıda, anlatı kişisi 28/091985 de vefat eden bir üniversite hocası olan Zafer Sükan’ın cenaze törenini, onun sınıftaki bir dersine benzeterek “*Hayatta,/ işte hiç akıldan geçmez kötü sürprizler de vardır./ Sevin yaşamayı, sevin birbirinizi.../ Adınızda sevgiler..dostluklar bırakmaya hazır bulunun./ İyilikle anılın.*” Şeklinde konuşturur. Ölen birisinin ders anlatması gibi bir şey olamayacağını bilen yazar, Zafer Sükan’ın dil ve üslubunu anlatısında pastiş tekniğini kullanarak taklit etmiştir.

#### 3.5.2.3.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu

*Hakikat* (s. 10) başlıklı anlatıda anlatıdaki kişilerin birbirlerine “*Ey İnsanlar! İşte Hakikat! Bütün hayatın ve evrenin gizi burada!*”, “*Ey İnsanlar!*”, “*(...) İşte herkesin anlayacağı dilde ‘Hakikat!’ Gelin bakın!*” gibi ifadelerin Allah’ın Kur’an-ı Kerim’de Hz. Muhammet’e seslenirken kullandığı üsluba benzemektedir (Kesler, 2002, 92-93).<sup>6</sup> Anlatı bu yönde incelendiğinde anlatıda kullanılan bu üslubun aslında

---

<sup>6</sup> Kur’an’ın tamamı aslında Hz. Peygamber’e ve onun şahsında bütün muhataplara yöneltilen bir hitaptır. Bu kutsal hitabın gerek içeriğinde gerekse sunuluş biçimindeki çeşitlilik İlahi iradenin bir tasarrufu ve dünyada olup bitenlere yaptığı birer müdahalesidir. Tenzil sürecinde sıkça başvuru olan bu yöntem, toplumdaki bazı yanlışlıkların düzeltilmesi hususunda muhataplar açısından birtakım kolaylıklar da sağlamıştır. Muhtevalarında birer müdahaleyi taşıyan bu hitapların üzerinde durdukları konular, yöneltildikleri hedeflere göre çeşitlilik arz etmiştir. Mesela; “*De ki: Ey kafirler!*” nidası ile başlayan bir hitabın konusu, muhatap alınan grupların öncelikli olarak inanç konusundaki yanlışlıklarına şu veya bu şekilde yapılan açık birer müdahaledir. Bu olgu, inanmayan insanların öteden beri devam ettiregeldikleri batıl inançlarının izalesi için kaçınılmaz olmuştur. Aynı şekilde “*Ey iman edenler!*” nidası ile başlayan hitaplarda da, yukarıdaki örneklerden farklı bile olsa birtakım müdahalelerin varlığı sabittir.

hakikatin habercisinin Kur'an-ı Kerim olduğunu düşündürmektedir. Dolayısıyla anlatıda bu şekilde bir pastiş kullanılmıştır.

*Geceleyin* (s. 13) başlıklı anlatının alt kısmına yazar tarafından “*Kafka'nın 'Geceleyin' metni üzerine bir çeşitleme.*”<sup>7</sup> şeklinde bir dipnot düşülmüştür. Bu dipnot başlı başına pastişe işaretler. Çünkü yazar, *çeşitleme* kelimesiyle Kafka'nın söz konusu metnini ölçü alıp onu taklit ettiğini bizzat kendisi not düşerek kabul etmiştir.

### 3.5.2.3.7. Refik Algan/ Saat Kulesi

*Suskunluk* (s. 17) başlıklı anlatıdaki cümleler alt alta dizildiğinde;

Suskunluğu neyle yansıtacaksın?  
Bir gülümseyiş, bir elin duruşunu nasıl anlatacaksın?  
Bir kuş.  
Sert çizgilerle uzaklaştı bir kuş.  
Hangi sözcüklerle sessizliğini bozmayacaksın?  
Yine çıkıyorum o basamaklardan.  
Ayaklarında sandallar,  
Yerde kurumuşçasına söğüt yaprakları.  
Kırlangıçtır, diyorum.  
Eteklerim salınıyor, gözüm hep o eski çağların rüzgarında.  
Bin yıl önce yüreğime yuva yapmıştı, belki bir iç çekmiştir, diyorum.  
Yaşlı bir tapınağın gölgesine doğru seni dinliyorum  
(...).

bir şiir ortaya çıkmaktadır. Kolaj başlığında anlatı incelenirken şiirin bir tür olarak burada hikayeleştirilmesi nedeniyle bu durum kolaja örnek olarak gösterilmiştir.

---

Medine döneminde olgunlaşma süreci geçiren İslam Toplumu'nda karşılaşılan birtakım zor meselelerin yanı sıra gerek Müslümanlar ve gerekse İslam dışı unsurlar tarafından Peygamber (a.s.)'e yöneltilen bazı müşkil sorular da yine bu müdahaleler vesilesiyle çözümlenebilmiştir. Kur'an'ın, zinde gücü konumundaki bu bildirimlerde başlıca iki yol izlenmiştir: Bunlardan birincisi, bazı ibadetlerin farz kılınması gibi daha önce toplumda mevcut olmayan bir hususun ortaya konulması, ikincisi ise, aynı toplumda önceden beri mevcut olan ve sürdürülen bir takım yanlışlara işaret edilerek onların yerlerine konulması gereken doğruların önerilmesi ve benzeri şeylerdir. Kur'an'daki genel hitapların dışındaki öznel hitaplar ve bunlarda mevcut olan müdahaleler bazen de, vahyin tebliği ve her şeye rağmen bir beşer olan Muhammed (a.s.)'e yöneltilmiştir. Ancak hem muhteva hem de vermek istedikleri mesaj açısından yukarıda bahsettiğimiz örneklerden tamamen farklı olan bu hitaplar inkarcılara yöneltilenlerde mevcut olan, tehdit ve aşığılama gibi olguların yerine, bir insan olarak Elçi'nin davranışlarına yansıyan olumsuzlukları yumuşak bir şekilde izale etmeyi yeğleyen bir üslupla sahiptirler.

<sup>7</sup> *Geceleyin/ Gömülmek geceye.* Bazen düşüncelere dalmak için baş eğilir ya, onun gibi tıpkı, düpedüz gömülmüş olmak. Dört bir yanda insanlar uyumaktadır. Ufak bir oyunculuk, masum bir kendini aldatis, sanki evlerde uyumaktadırlar, sağlam yataklarda, sağlam çatılar altında, döşekler üzerinde boylu boyunca uzanmış ya da kıvrılıp büzülmüş, çarşafklar üzerinde, yorganlar altında; gerçekte bir araya gelmişlerdir, o bir vakitler ve sonraları olduğu gibi çöl bir yerde, açıkta bir konak, sayılamayacak kadar konak, bir önder, bir kavim, soğuk bir gökyüzü altında, soğuk topraklar üzerinde, önce ayakta, sonra savrulmuş yerlere, alınlar kollara bastırılmış, yüzler yere doğru, sakın sakın soluyarak. Ve sen uyanık durursun, nöbetçilerden birisin, yanı başındaki yanan çalı çırpı yığımindan bir odun parçasını sallayarak sana en yakın kişiyi bulursun. Neden uyanıksın ? Birinin uyumaması gerekiyor işte. Birinin nöbet tutması gerekiyor..(Franz Kafka/ <https://www.tumblr.com/search/geceleyin>).

Bu anlatıda kolajın yanında olmazsa olmazlarda bir unsur olan pastiş, şiirdeki gibi imgelerin bolca kullanılması bir anlamda şiir dili ve üslubunun öyküde kullanılması dolayısıyladır.

### 3.5.2.3.8. Cemal Şakar/ Hikâyât

Cemal Şakar'ın Hikâyât adlı eserinde herhangi bir pastiş tespit edilememiştir.

### 3.5.2.3.9. Diğerleri:

Cemal Şakar/ *Hikâyât* adlı eserindeki küçük öykülerde her hangi bir pastiş tespit edilememiştir.

### 3.5.2.3.10. Sonuç ve Değerlendirme

Sadık Yalsızuçanlar'ın *Kuş Uykusu* adlı eserinde Kur'an-ı Kerim'deki ayetler ve bir yazarın öyküsünü dilekçe formatında kaleme alması, farklı türlerin dil ve üsluplarının taklidine dayanır ki bu da pastiş tekniği uygulanmak suretiyle yapılır.

Mehmet Harmancı'nın *Muhtemel Menkıbeler* adlı eserinde masalların başlangıcında yer alan tekerlemeler; müzik aletlerinin sesinin insan tarafından çıkarılması; Kur'an-ı Kerim'deki ayetler; bir şairin şiiri; destan kahramanların duaları; eski kapı tokmağının çıkardığı sesin güncelleştirilerek verilmesi; insan dışındaki varlıkların konuşutulması gibi örnekler pastiş tekniğiyle yapılmıştır.

Ferit Edgü, *Do Sesi* adlı eserinde bazı şairlerin şiirlerinin hem şekil hem de içerik yönünden değiştirmiş ve dolayısıyla da öykülerinde pastiş tekniğini kullanmıştır.

Ferit Edgü, *Nijinski Öyküleri* adlı eserinde, anlatı kişisi, eserlerde yazarların üslubunu değiştirdiğini belirtmektedir. Bu durum da pastişe örnektir.

Necati Tosuner, *Yakamoz Avına Çıkmak*'ta ölen bir arkadaşının cenaze törenini, onun sınıftaki bir dersine benzeterek pastiş tekniğini kullanmıştır.

Refik Algan, *Umursamaz Uykucu* adlı eserinde Allah'ın Kur'an-ı Kerim'de Hz. Muhammet'e seslenmesi ve bir anlatının alt kısmına Kafka'nın bir metnini ölçü alıp onu taklit ettiğini bizzat kendisi not düşmesi pastişe örnektir.

Refik Algan, bir başka eseri olan *Saat Kulesi*'ndeki bir anlatısında şiirdeki gibi imgeleri bolca kullanarak pastiş örneği vermiştir.

Cemal Şakar/ *Hikâyât* adlı eserindeki küçük öykülerde her hangi bir pastiş tespit edilememiştir.

### 3.5.2.4. İroni (Alaycı / Gülünç Dönüştürüm)

İroni, insanların eğlenmek için sık sık başvurdukları ve çoğunlukla da kastedilenin tersini ima eden bir söz sanatıdır. Aslında ifa ettiği işlev bakımından ironi, postmodernistlerin modern düşüncenin ciddiyetine ve onun gerçeklik kurgusunun çürüklüğüne yönelik bir strateji için arayıp da bulamayacakları bir araçtır (Emre, 2006, 160-161).

Bu yönetime başvuran sanatçının amacı, eğlendirmek ve eleştirmektir. Ortaya çıkan saçmalık ve zıtlıkların daha tesirli olmasını sağlamak amacıyla, asıl anlamın gizlenerek bütün bunların doğal bir olaymış gibi anlatılmasıdır.

Parodi ile ironi birbirine karıştırılan iki ayrı tekniktir. Aslında bu iki terim önceleri aynı anlamda kullanılırken, Genette'nin önerisiyle ayrılmıştır (Aktulum, 2000, 118). "*Parodi bir metnin konusunu alaycı bir şekle büründürüp değiştirirken, ironi, konu değiştirilmeden aynı olayın sıradan ve komik bir şekilde tekrar ele alınmasıdır. Sonuç olarak bu tekniğin temelinde çok uzak geçmişte yazılmış bir metnin yeni bir dille, ironik bir şekilde ele alınması, böylelikle metnin daha anlaşılır kılınması ve okurun eğlendirilmesi amacı vardır.*" (Koçakoğlu, 2012, 105) derken, Nil Göksel de *Unutma, Parodi ve İroni* başlıklı makalesinde özetle, "Hali hazırda biz insanların düşüncesinin şekillenmesinde en önemli unsurun kimlik/ler sorunu olduğunu, bu kimlikler sorununun, Doğu ve Batı kimliğine; ırkların, dinlerin, cinsiyetlerin kimliklerine; siyasal bakışların, iktidarın kimliğine ilişkin sorularla genişlediğini, parodi ve ironinin de tam bu safhada bu kimlik sorununun etrafında ortaya çıkarak sadece yeni tarz metinler oluşturmaya değil, geçmişin metinlerinde ve bu metinlerde ortaya koyulan doğruluk dizgelerinde de, *ne*'liğe ve kimliğe bakışta da değişikliğe gittiğini ifade ederek bu iki kavrama farklı yönden yaklaşır (Göksel, 2014, s. y).

#### 3.5.2.4.1. Sadık Yalsızuçanlar/ Kuş Uykusu

*Fer* (s. 39) başlıklı anlatı, hasta olan anlatı kişinin kendisini muayeneye gelen doktorla yaptığı diyaloglara dayanır. Doktor hastasını öğrendiği dünyevi bilgilere göre muayene ederken, anlatı kişisi olan hasta yatağının ucundaki kâğıdı gösterip ona "*Kargacık burgacık bir el yazısıyla, 'Ben değil, siz hastasınız kuzum.'*" yazması, yani ölüm döşeginde olan birine dünyevi bilgiye dayanan tıbbın fayda etmeyeceği ile aslında doktorun hasta olduğunu söylemesi bu anlatıdaki ironiyi oluşturur.

### 3.5.2.4.2. Mehmet Harmancı/ Muhtemel Menkıbeler

*Biz de Ali'yi Severiz Hem de Nasıl* (s. 37) başlıklı anlatıda tarihsel bir konu olan Hayber Kalesi'nin fethi sırasında “Hz. Ali'nin Hayber kapısı'nı omuzla(yarak)” hendeğin üzerine koyması ve akabinde kapıdan köprü yapması ile evde zili çalan telefona bakmaya bile üşenen günümüz insanının teknolojinin etkisiyle hakikat arayışından saptığı dile getirilmektedir. Hz. Ali'deki kapıyı sökme iradesi ve inancının anlatıldığı bu büyük hikâye yazar tarafından küçük bir zil sesinin yanına konularak çağın değer yargıları ironik bir şekilde eleştirilmiştir.

*Sözü Çarenin Üçte Biri Görenle Sözü Çare Görenin Karşılaşması ya da Öykücünün Hikâyesi* (s. 51) başlıklı anlatıda midesinden rahatsız olan anlatı kişisi, muayene olmak için gittiği hekime “*Derdini öyle bir anlattı ki hekim adama mesleğini sor(ar). (...) Anlatı kişisi olan “Adam, öykücüyüm, de(r)”*. Adamın verdiği cevaba şaşırın hekim, derdini bu kadar iyi anlatan insanın kendisi gibi tıpla uğraşan bir mesleğe sahip olduğunu düşünmekteyken, “*Adam, öykücüyüm.*” diyerek ironik bir cevap vermiş olmaktadır.

*Türklerin Felsefe Müktesebatı Üzerine Muhayyel Bir Konuşma* (s. 61) başlıklı anlatı, tiyatro metinlerini andıran bir formatla kaleme alınmıştır. Anlatıda Eflatun Nuri denile kişi, Antik Yunan'da yaşamış olan Platon'dur. Eflatun Nuri'nin Platon'u çağrıştırması, aslında onun bu anlatıda Batı'yı temsil ettiğine işarettir. Anlatıdaki felsefe kelimesinden Eflatun Nuri'nin soru sormayı kendine gaye edinen biri olduğu da anlaşılmaktadır. Zira felsefe, soru sorma sanatı üzerine kurulu bir bilim dalıdır; ancak, Sakallı Celal, Eflatun Nuri'nin konuştuğu “*Hastaya çorba, aslana adres, âşığa Bağdat sorulmaz!*” gibi ifadelerle şaşırır. Eflatun Nuri'nin, adının anlamına ters düşecek sözler kullanması ve davranışlar yapması anlatıdaki ironiyi oluşturur.

### 3.5.2.4.3. Ferit Edgü/ Do Sesi

*Beklenti* (s. 14) başlıklı anlatıda anlatı kişilerinden olan ve hasta yatağında “*Niçin ölemiyorum? diye in(leyen)*” bir anne ile “*Biraz sabret, ölürsün.*” diye annesini avutmaya çalışan bir çocuk arasında geçen diyaloglar ironiyi oluşturmaktadır. Şöyle ki, hasta olmasına rağmen neden ölemediğini sorgulayan anlatı kişisi anne, aynı zamanda oğluna, babasını özlediğini, ona kavuşmak istediğini söyler. Çocuk, baba kelimesini hınzırca bir düşünüşle öz babası olarak algılayıp “*Babamı mı özledin?*” diye ironi yapar. Ama annesinin bahsettiği kocası değil, seneler önce ölen kendi babasıdır. Durum



ortaya çıkınca çocuk “*Nasıl olsa yakında göreceksin anneciğim.*” diyerek olacak olan bir olaya yani ölüme bir olağanlık anlamı katarak anneyi bulunduğu durumda bile güldürmeye çalışmaktadır. Bir anlamda yaşanan an ile ölüm mefhumunu alaya alarak ironi yapmıştır.

*Arşivden* (s. 20) başlıklı anlatıda anlatı kişinin büyükbabasının nasıl, nerede ve ne zaman öldüğüne dair üç tane belgeden söz edilmektedir. Bu belgelerden birincisine göre anlatı kişinin büyükbabası “*Büyük Savaşta şehit düşmüş.*”, ikincisine göre “*... savaş sırasında askerden kaçtığı için kurşuna dizilmiş.*”, üçüncüsüne göre ise büyükbabasının “*...döşğinde öldüğü...*” yazmaktadır. Dikkat çeken durum ise arşivdeki her üç belgede de anlatı kişinin büyükbabasının “*...ölüm yeri ve tarihinin aynı olması*”dır; ancak, anlatı yazarı, büyükbabanın ölüm yeri ile tarihinin aynı olduğunu ifade ederek bir çelişkiye düşmüştür. Zira büyükbabanın resmi belgelere göre ölüm tarihleri aynı iken ölüm yeri farklıdır. Yazar anlatısında, resmi belgelerin her zaman gerçeği yansıtmayabileceğini dair düşüncesini ile Türkiye’deki arşivcilik sistemini ironik bir biçimde eleştirmiştir.

16 kelimedenden oluşan *Sorunsuz* (s. 25) başlıklı anlatı, son soluğunu verirken saate bakmasının her hangi bir yararı olmayacağını söyleyen anlatı kişisi için zamanın ölüm döşğinde anlamsızlaştığı, *saat* üzerinden ironik bir biçimde anlatılmıştır. Adeta ölüm karşısında hayatla dalga geçilmiştir. Bir anlamda ironi yapılmıştır. Zira Kur’an-ı Kerim’deki Ankebut Suresi’nin “*Kullu nefsin zâikatul mevti summe ileynâ turceûn.*” yani “*Her nefis, ölümü tadacak, sonra döndürülüp bize getirileceksiniz.*” (DİB, 2012, 402) şeklindeki 57. ayeti, anlatıda geçen ölüm zamanı gelince hiçbir şeyin önemli olmadığını fikrini desteklemektedir.

*Üşüyen* (s. 33) başlıklı anlatı, anlatı kişilerinden birinin diğerini “*(...) öldüğünde ‘yatacağı’ mezarı ziyarete götür(erek) (...) mezarçıya, mezarın üstüne örten kalasları kaldırı(tmasıyla)*” başlar, “*mezarın dört duvarının mermerlerle kaplı(yken)*”, dibinin ise nemli toprak olduğunu görmesiyle birlikte farklı bir mecraya ulaşır. Çünkü anlatının son bölümünde mezarın dibinin mermerle kaplı olmaması, anlatı kişinin öldüğünde “*(...) çok üşüyeceğim.*” sözüyle, ölmeyeceğini düşünen günümüz insanın hem mezar yaptırması hem de öldükten sonra mezarda dünyevi hiçbir acının çekilmeyeceğini bile üşüyeceğini belirtmesi şeklinde ironi vardır.

*Dil* (s. 37) başlıklı anlatıda, anlatı kişisi yazılı ana dili olmadığı için başkalarının anadiliyle eserlerini yazmaktadır. Ana dilleriyle eser yazdığı insanlar, yazarı yani yazılı bir dili olmayanları “*hor gör(mekteydiler)*”. Yazar da kendilerini hor gören insanları

öyküleri yoluyla üstelik onların ana dilinden hor görür. Bu durum öyküde “*ortak dil denilen bu olsa gerek*” denilerek ironik hale getirilmiştir. Normalde ortak dil, insanların buluşma noktalarını içermektedir; ancak, burada tam tersi ifade edilerek ortak dille nasıl birbirlerini anlamadıkları ya da aynı payda da buluşmadıkları belirtilmiştir.

*Şanslı* (s. 39) başlıklı anlatıda yaşlı amcası tarafında çapkın olarak düşünülen gencin, bütün gün mezarlıklarda olduğunu dile getirmesiyle amcasının bütün dikkati bu mekâna yoğunlaşır. Ona göre bir genç mezarlıklarda ne yapabilir ki? Gelincik, zehirli mantar, tarla fareleri ve çingene kızlarını gördüğünü söyleyen gencin amcası, ondan kendisini de mezarlığa götürmesini ister. Çünkü bu yaşına gelinceye kadar o, mezarlıkta çingene kızı görmemiştir. Burada yaşlı adam, yeğenin moral bozukluğunun, öbür dünyanın hatırlandığı mezarlıkta çapkınlık yaptığını düşünmektedir. Bu düşüncenin düşünülmesi anlatıdaki ironiyi ortaya koyar.

18 kelimededen oluşan *İtiraf* (s. 51) başlıklı anlatıda bir zamanlar Afrika’da bulunmuş ve kendisini hiçbir zaman onların arasında bir yamyam olarak yabancı görmediğini ifade eden anlatı kişisi, kendisine sorulan soruya, bir insanın duymak bile istemediği yamyam kelimesiyle cevap vererek ironi yapmıştır.

*Çaresiz* (s. 79) başlıklı “*Sonunda bir köpeği evlat edindi.*” şeklinde beş kelimededen oluşan anlatıda, günümüz insanın içine düştüğü durum olumsuzlanmıştır. Yalnız yaşayan insanların köpek beslemeleri, kent insanının yalnızlığı ironik bir biçimde eleştirilmiştir. Artık insanlar evlenip çocuk doğurmak yerine veya çocuklarını iyi bir şekilde yetiştirip yaşlandıklarında etraflarında durup kendilerine bakmayı düşünmek yerine yalnız kalmayı tercih ettikleri için evlerine köpek alarak onlarla yalnızlıklarını giderme yoluna gitmektedirler. Evlat kelimesi bir insan için kullanırken, bu anlatıda bir köpek için kullanılmıştır. Bu da insan gerçekliği için bir tezatı oluştururken, yapılan bu tezat ise ironiyi ortaya koymaktadır.

#### **3.5.2.4.4. Ferit Edgü/ Nijinski Öyküleri**

*Garip Aile* (s. 93) başlıklı anlatıda, anlatı kişinin “*Buraya neden geldiğini bilm(emesiyle)*” etrafındaki insanların “*kendilerinin nerden gel(diklerini) bil(memeleri)*” üzerine ironi yapılmıştır. Garip bir aileye benzetilen bu kişiler aslı itibarıyla günümüz insanının içine düştüğü yalnızlığı, çaresizliği dile getirmektedir. Anlatının ileriki kısmında, anlatı kişinin diğer insanlarla iletişime geçmek arzusu, onların bırakın anlatı kişisiyle aynı dili konuşmalarını, kendi aralarında bile farklı bir dil konuştukları üzerine yoğunlaşır. Yazar, anlatı kişisine “*Ben onlarla aynı dili*

*konuşmuyorum. (...) Zaten, onlar da, kendi aralarında aynı dili konuşmuyorlar.”* ifadelerini sarf ettirerek geniş bir aile olarak düşündüğü toplumda aynı dili konuşan insanlar arasındaki iletişimsizliği ironik bir şekilde dile getirtirir.

*Aykırı* (s. 95) başlıklı anlatıya bir sokakta arkadaşlarıyla oynayan çocuğun oyunu bırakarak gitmek istemesi üzerine, diğer çocuklarla girdiği diyaloglar yön vermektedir. Oyundan ayrılmak isteyen çocuğun oyun arkadaşlarına “*vaktim yok. (...) Aranıza, ne mene kişiler olduğunuzu görmek için katılmışım.*” sözleriyle başlayan diyalogların, diğer çocuklardan birinin sinirlenerek “*Hadi defol, ailen neredeyse oraya git. (...) Anan da böylece, gece yarıları seni aramak için buralara uğrayıp ağabeyimle dalaşmaz.*” demesiyle ayrı mecraya taşınır. Çünkü burada, bir ailesi belli olmama durumu ile çocuğun annesinin diğerinin ağabeyiyle yaşadığı yasak aşka dikkat çekilmek istenmektedir. Anlatının sonunda “*(...) uğrayıp ağabeyimle dalaşmaz.*” ifadesi bu tespiti açıklar niteliktedir. Bu durum yazar tarafından ironik bir biçimde eleştirilmiştir. *Gece yarıları* ile *uğramak* kelimeleri aynı bağlamda kullanıldığında, böyle bir anlam ortaya çıkar. Zira çocuğunu arayan biri, bir yere uğramaz. Uğramak, keyfi bir eylemdir. Çocuk kayıpsa zaten zorunlu bir geliş olmalıdır. Dolayısıyla yazar, annenin çocuğu arama bahanesiyle oradaki çocuklardan birinin ağabeyiyle yasak aşk yaşamasını üstü kapalı bir biçimde ironi tekniğiyle eleştirmiştir.

#### **3.5.2.4.5. Necati Tosuner/ Yakamoz Avına Çıkmak**

Necati Tosuner’in *Yakamoz Avına Çıkmak* adlı eserinde ironi tespit edilememiştir.

#### **3.5.2.4.6. Refik Algan/ Umursamaz Uykucu**

*Kuyu* (s. 11) başlıklı anlatıda, anlatı kişisi “Bir kuyunun yanından geçerken içinden gelen seslere dikkat kesilir ve kuyuya iner; ancak, kuyunun dibindeki insanlar, aslında yukarı çıkmak istemektedirler. Adımın aşağıya inmesine anlam veremeyen kuyudaki insanlar “*Sen böyle aşağıya inince, biz nasıl yukarı çıkacağız şimdi?*” derler. Adam da cevaben “*Daha önce ben nasıl çıktıysam, öyle. (...) Birçoğunuz ile zaten daha önceden, bu kuyunun dibinden tanışmıyor muyuz?*” der. Diyaloglarda görüldüğü gibi toplumu oluşturan insanların algı seviyeleri, becerileri aynı değildir. Toplumdaki bazı insanlar tekdüze bir hayat sürebilirler; girişimci olamayabilirler. Fakat burada bu kuyudan daha önce de çıkmasını bilen insan, biz zaten çoğunuzla bu kuyunun dibinden tanışıyoruz, demektedir. Yani ben de sizin içinizden biri olarak buradan çıkmayı

başardıysam, biz hep beraber çıkabiliriz, demektedir. Bir anlamda, kalabalıkların yani toplumun çoğunluğunda var olan bu statik düşünceye ve bu düşünceyle somutlaşan yaşam tarzlarına ironik bir eleştiri yapılmıştır.

*Sisyphos'un Kanalları* (s. 12) başlıklı anlatıdaki anlatı kişilerinden olan Sisyphos, Yunan mitolojisine göre yer altı dünyasında ün yapmış ve daha sonra büyük bir kayayı bir tepenin en yüksek noktasına kadar çıkarmaya mahkûm edilmiş biridir (<http://tr.wikipedia.org>). Bu anlatıda Sisyphos ve diğerlerinin her gün aynı kayayı, aynı yere çıkarmaya çalışmaları ve kayaların zirveye ulaşmadan aşağıya doğru yuvarlanmaları döngüsü “*Gördüğüm bu manzara hiç değişmiyordu ve sonunda, ‘Sanırım yine bir karabasanın içine düştüm.’*” şeklinde ironileştirilirken aslında günümüz insanının hayatın günlük ve sıradan işlerini her gün aynı şekilde yapması alaya alınmaktadır.

*Geceleyin* (s. 13) başlıklı anlatı genel olarak bir erkek ve bir kadının cinsel hayatını ortaya koymaktadır. Burada günümüzdeki insanların cinsel hayatının tek düze olduğu “*Geceleyin yanında bir sıcaklık istersin ya, işte öyle. Sarılacağı birisi.*” ifadeleriyle kendini gösterirken, anlatıdaki ironi “*(...) bir zamanlar ve sonraları olduğu gibi. Ufak bir oyunculuk, masum bir kendini aldatış; alışkanlık, belki can sıkıntısı.*” cümleleriyle doruğa çıkar. Zira cinsellik, insanlar arasında farklı düzeylerde yaşanan ve algılanan insani bir ihtiyaçtır; ancak, anlatıdaki kişiler, cinselliği oldukça farklı algıladıklarından, yazar, cinselliğin normal bir şey olduğunu, aslında burada insanların kendilerini kandırdığını ima ederek ironiyi gerçekleştirmektedir.

*Bir Aşk Öyküsü* (s. 14) başlıklı anlatıda, yaşlı bir adam evindeki kütüphanesinin en üsttekini almaya çalışırken kitap, kafasına düşerek adamın ölümüne sebep olur. Otopsiye gelen “*Doktor, ölüm nedeni olarak beyin kanamasının Latincesini rapora yaz(ar), yanına da bir soru işareti koy(ar)*”. Durumu öğrenen yaşlı adamın yeni evli kızıyla damadı, buldukları çok uzak bir ülkedeki tatilden, cenaze törenine gelemezler. Öyleki, cenaze töreninde sadece onlar yoktur. Herkesin cenaze törenine yetişmesi ve vefat eden insanın oğlunun ve gelininin cenaze töreninde olmaması, *yetişememesi*, yani *son göreve gelememeleri ve tatilde olmaları*, yazar tarafından eleştirilen noktalardır. Bir diğer ifadeyle yazar, tatil ve ölüm kelimeleri üzerinden yola çıkarak anlatısında ironi yapmıştır.

### 3.5.2.4.7. Refik Algan/ Saat Kulesi

*Uygarlık ya da İki Yaşlının Yükselişi* (s. 16) başlıklı anlatıda, ironi, uygarlık kavramının hem bina hem de yaşlı üzerinden mukayesesi şeklinde yapılmıştır. Anlatıdaki iki yaşlı, eski evlerinde kalırken bütün sokağı, sokaktan gelen geçen arabaları ve insanları balkona çıktıklarında görebilmekteyken uygarlık unsurlarından olan dönemin müteahhitleriyle tanışmalarıyla hayatları olumsuz manada değişime uğrar; eski alışkanlıklarını özler duruma gelirler. Müteahhidin bu evi bize verin, biz yıkalım, buraya yeni bir bina dikelim, size de bir tane daire verelim, şeklindeki teklifini kabul eden bu yaşlı aile, evlerinin yerine yapılan binada kendi dairelerinin hem rutubetli olması hem de balkona çıkıp sokağa eskisi gibi rahat bir şekilde izleyememeleri üzerinden ironi yapılmıştır. Şöyle ki, modernizmle birlikte kent yapısında çok katlı binalar yapmak gerekli hale gelmiş, binalar yükseldikçe içinde yaşayan insanlar arasındaki her türlü iletişim bozulmuştur. Binaların yükselmesiyle sanki uygarlığın da yükseldiği düşüncesindeki tezat, anlatıda ironik bir biçimde verilmiştir.

*Aphrodite* (s. 20) başlıklı anlatıda anlatı kişisi “*Tüm gençliği boyunca ‘Afrodit’ yontusunca güzel bir kız bulup onunla evlenmek iste(r)*”. Derken hayalindeki kıızı bulur ve onunla evlenir; ancak, evliliklerinin ilk gecesinde sabaha karşı karısı uykudayken kollarını yontunun kırık yerindeki gibi keser. Refik Algan bu anlatısında kadın cinayetlerine dikkat çekmektedir. Şöyle ki, insanlar, Afrodit mitolojisindeki Afrodit kadar güzel bir bayan hayal ederlerken bir anda karşılarında böyle bir kadın bulunca hemen evlenmek isterler; ancak, evlenmeden önce hayalini kurdukları kadına, evlendikten sonra kötü davranışlar sergileyebilirler. Anlatı kişinin önce dış güzelliğine bakıp sonradan da bu güzelliği, adeta yontudaki kırılmış kollar haline çevirmek için karısının canını yakması bir çelişkidir. Yazar bu çelişkiyi ironik bir şekilde eleştirmektedir.

### 3.5.2.4.8. Cemal Şakar/ Hikâyât

Cemal Şakar’ın Hikâyât adlı eserinde herhangi bir ironi tespit edilememiştir.

### 3.5.2.4.9. Diğerleri

Necati Tosuner’in *Yakamoz Avına Çıkmak* ve Cemal Şakar’ın *Hikâyât* adlı eserindeki küçürek öykülerde herhangi bir ironi tespit edilememiştir.

### 3.5.2.4.10. Sonuç ve Değerlendirme

Sadık Yalsızuçanlar, *Kuş Uykusu* adlı eserinde doktor ile hasta arasındaki konuşmalarda ironiye yer vermiştir.

Mehmet Harmancı'nın *Muhtemel Menkıbeler* adlı eserinde tarihte yaşanan bir olaydaki kapı tokmağı ile günümüz teknolojisinin bir ürünü olan zil ile bağdaştırarak kullanması ile tıbbi bilgisine hayran kalıp öykücü olduğunu anladıktan sonra doktorun hastası karşısındaki şaşkınlığı gibi unsurlar ironiyi oluşturur.

Ferit Edgü'nün *Do Sesi* adlı eserinde çocuğun hasta annesi ile hastalık ve ölüm üzerine konuşması; Türkiye'deki arşivcilik sistemi; ölmeyeceğini düşünen günümüz insanın hem mezar yaptırması hem de öldükten sonra mezarda dünyevi hiçbir acının çekilmeyeceğini bile bile üşüyeceğini belirtmesi; ana dili ile resmi dil arasında kalan özenin dramı ve insanoğluna ait bir unsur olan evlat edinmenin bir köpek için kullanılması ironiye örnektir.

Ferit Edgü'nün diğer bir eseri olan *Nijinski Öyküleri*'nde geniş bir aile olarak düşünülen toplumda aynı dili konuşan insanlar arasındaki iletişimsizlik ve annenin çocuğu arama bahanesiyle sokakta oyun oynayan çocuklardan birinin ağabeyiyle yasak aşk yaşamasını üstü kapalı bir biçimde ironi tekniğiyle eleştirilmiştir.

Necati Tosuner'in *Yakamoz Avına Çıkmak* adlı eserindeki küçürek öykülerde her hangi bir ironi tespit edilememiştir.

Refik Algan'ın *Umursamaz Uykucu* adlı eserinde toplumu oluşturan insanların algı seviyeleri ve becerilerinin aynı olmaması; bir erkek ve bir kadının cinselliği oldukça farklı algılaması; tatil ve ölüm kelimeleri üzerinden yola çıkılarak ironi yapmıştır.

Refik Algan, *Saat Kulesi*'nde uygarlık kavramını hem bina hem de yaşlı üzerinden mukayese ederek; hayran olunan kadını bulunca ona zarar vermenin anlamsızlığı ironik bir şekilde dile getirilmiştir.

Cemal Şakar'ın *Hikâyât* adlı eserindeki küçürek öykülerde her hangi bir ironi tespit edilememiştir.

## SONUÇ

Medeniyet tarihine bakıldığında özellikle Batı'da klasik dönem diye adlandırılan evrede, düşüncede veya fiiliyatta toplumların bir araya gelerek örgütlenmesi ve değer yargılarının oluşmasında Tanrı'nın öncelendiği görülür. Klasik dönemde, insanların bilgiyi üretmeleri ve satmaları dini ve sosyolojik bağlamda Hıristiyanlık kurumu olarak kilisenin tekelindedir. Kilisenin onayından geçmeyen hiçbir bilgi ve onun tezahürlerinin topluma ulaşması mümkün değildir. Bütün bu baskılardan bunalan insanların Ortaçağ'ın skolâstik bilim ve felsefe anlayışına karşı durmak için görüş birliğine vardıkları siyasi ve toplumsal bir sözleşme olarak tarih kitaplarında kendine sarsılmaz bir yer edinen Rönesans ile karşılaşılır. Felsefe ve bilimi insanoğlunun vazgeçilmez bir unsuru olarak görerek aklın hâkim güç olduğu bu döneme, medeniyet tarihçileri tarafından Aydınlanma Çağı adı da verilmektedir. Aydınlanma Çağı ile birlikte Tanrı merkezli anlayış sonlanarak, canlı-cansız her türlü varlığın eşit şartlar altında, içinde yaşamaya hakkı olduğu evrenin ve düşünme yetisiyle diğer varlıklardan ayrılan insan doğasının akıl ve bilimle açıklanmaya başlandığı bir dönemle karşılaşılır.

Şehirleşme, Fransız İhtilal'i ve akabinde kendini gösteren sanayileşme, insanların dolayısıyla da insanlığın her türlü ihtiyacını karşılamaya ve onları rahata kavuşturmaya çalışan sosyolojik bir makine gibidir. Özellikle Fransız İhtilal'i siyasette kırılmalara yol açar. Bu kırılmalarla birlikte hem siyasi hem de sosyal hayatta “modern” kavramı ortaya çıkarak tutunmaya çalışır. Geleneklerine bağlı insanlar ile modern insanlar arasında derin yaralar açılmasına sebep olan modern kavramı, birçok alana hâkim olunca, bir ideolojik kavrama dönüşerek artık modernizm adı ile anılır hale gelir. Modernizmle birlikte tavan yapan akıl ve bilim, Orta Çağ'a ait her şeye tavrı alır.

Şu an itibariyle adı ve anlamı hakkında bile ortak görüşe varılamayan postmodernizm, genel olarak, bir ahtapotun kolları gibi her alana girmiş olan modernizmle alakalı her şeyi kökünden, her hangi bir ideolojiye bağlanmadan, olduğu yerden koparma, parça parça etme ve neticede yok etmeyi amaçlar. Bu bağlamda postmodernizm, genellik ifadelerini toptan dışlayarak bilgi ve kaynakları ile dilde çokselsliliği, farklı olmayı ve olanı; gerçek ve doğru olarak düşünülen düşüncelerin de sorgulanmasını, dolayısıyla yoruma açık hale getirildiğinin bile sorulmasını isteyen; insanoğlunun ayrışmasına sebep olan her türlü düşüncelere karşı çıkan; ahlaki düşüncelere pek önem vermeyen, bununla birlikte toplumlardaki bozulmanın da bir nedeni olan düşünce sistemi olarak hâlihazırda varlığını sürdürmektedir.

Pozitif bilimlerle kendini gösteren modernizmin aksine, her ne kadar pozitif bilim yönü de olsa, postmodernizmin ortaya çıkışında edebi metinlerin bir kenara atılamayacak kadar büyük rolü vardır. Güzel sanatların içinde önce mimaride, sonrasında diğer güzel sanatlarda ve onlardan biri olan edebiyatta da kendini gösteren modernizm, klasik dönemle mukayese edildiğinde, özellikle hikâyeye türünde, topluma yön veren ideal bir kahraman tiplemesinden aklını kullanan ancak bunun yanında duygularıyla da hareket edebilen insan/ birey tipine; olayların geçmişten şimdiye doğru ilerlediği bir zamandan belirli oranda şimdiden geçmişe doğru gidildiği ama genelde çizgisel bir mantıkla kurgulandığı bir zamana ve gerçekten var olan yaşam alanlarından belirli oranda zihinde kurgulanan mekânların anlatıldığı hikâyelerle muhatap olunur; ancak, klasik ve modern dönem hikâyelerindeki farklılık, postmodernizmle birlikte hem fikri hem de şekli manada bir karmaşaya döner.

Modernizmde bütün insanların uyması gereken kurallar silsilesi, postmodernizmle birlikte yerle bir edilir. Dolayısıyla da postmodern yazar, modern yazarın anlatısını vücuda getirirken gerçek olma unsurundan feragat ederek anlatısının tamamen ya da elden geldiğince kurmacalık yönüne önem verir. Öyleki anlatısında hem kendini hem de kurmaca kişileri bireysellikten arındırarak birer özneye çevirir; ama öznenin kim ve nasıl bir karaktere sahip olduğu da muamma olarak dimağlarda kalır. Bu bir belirsizliktir. Yazar özellikle bu şekilde davranır ki kafası karışan okuru anlatısının içine çekebilsin. Modern anlatılarda belirli bir okuma zamanından sonra esere kendini kaptıran ve yazar ile onun kurmaca dünyasında yine onun isteği doğrultusunda ilerleyen okurun, postmodern anlatılarda böyle bir şansı yoktur. Okur, postmodern anlatıyı anlamadığı içindir ki kendi iradesi ile anlatıyla bütünleşir. Yazar, bir kenara çekilir ve okur, anlatıyı sahiplenerek olay, zaman, mekân, kişi, anlatıcı, dil gibi birçok unsuru kendince değiştirerek yazmaya başlar. Bu eklemelerin içinde postmodern anlatının olmazsa olmazlarından olan üstkurmaca ve metinlerarasılık da vardır ki okur, bu yolla anlatıdaki boşlukları doldurarak anlamlandırmaya çalışsın. Anlatılarda işlenen konu tek bir bakış açısından değil, bazen anlatıdaki hiç önemsiz gibi duran bir kişinin ağzından bile anlatılabilir. Çünkü klasik dönemde kahraman, modern dönemde insan/ birey, postmodern dönemde dış dünyadan kendini soyutlamış, kültürlü, alaycı, dille çok ve iyi oynayan, çevresindeki canlı-cansız her şeyi, bilinçaltındaki olay, mekân, zaman, kişiler bağlamında dile getirebilen, bunları yaparken de ister istemez farklı edebi tür ve alanlarda ortaya konan bilimsel veya kurmaca ürünleri hiç çekinmeden ifade eden bir yazar, dolayısıyla da anlatıcı ile karşılaşılır.



Batı edebiyatında E. Allan Poe'nun ilk örneklerini verdiği modern öykünün Türk edebiyatında başlangıcı Samipaşazade Sezai'nin yazdığı Küçük Şeyler adlı öyküye kadar gider. Akabinde Guy de Maupassant ve Anton Çehov tarzı öykücülerin öykü anlayışlarına Ömer Seyfettin, Sait Faik Abasıyanık, Memduh Şevket Esenal, Refik Halit Karay, Sabahattin Ali gibi öykücülerin bağlı kalmalarıyla modern öykü Türk edebiyatında yerini sağlamlaştırmaya başlar; ancak, modernizmin vaatlerini yerine getiremeyip sorgulanmaya başlamasıyla birlikte ortaya çıkan postmodern öykü türünde de hareketlenmeler baş gösterir. Daha çok Amerikan edebiyatı menşeli olduğu görüşünde birlik sağlansa da küçürek öykü, esas itibarıyla Avrupa edebiyatında önem arz eden örnekleri dolayısıyla Avrupalı bir öykü türü olarak bilinir. Bu bağlamda Batı edebiyatlarında ilk örneklerini Julio Cortazar, Dino Buzzati, Franz Kafka, Eduardo Galeano, Max Jacob; Türk edebiyatında ise Ferit Edgü'nün verdiği ve öykünün bir alt türü olarak kabul edilen küçürek öykü günümüzde iyiden iyiye kendini hissettirmeye başlar.

Modernizmle birlikte Tanrı'nın sosyal hayattan kaldırılarak yerine akıl ve bilimin konulması paralel bir Tanrı anlayışını doğurmuştur. Bu bağlamda modern süreçte din adamlarının yerini edebiyatçılar almıştır. Postmodern süreçte ise Tanrısal bir olguyu çağrıştıracak bütün argümanlar yok edilmiş ve yerine teknik araçlar almıştır. Şöyle ki her yerde olan ve her şeyi gören Tanrı'nın yerine artık mahrem alanlara sokulan dinleme araçları konulmuştur. Tam bu noktada küçürek öykü, bu yeni zihniyetin metafizik alanlarına konulan bir dinamit görevi görmektedir.

Postmodernizmin öykü alanındaki yansıması hem Batı hem de Türk edebiyatında izdüşümü oldukça kuvvetli olur. Batı edebiyatlarında anlık kurmaca, çelimsiz kurmaca, mini kurmaca, yıldırım kurmaca, hızlı kurgu, cılız kurgu, mini kurgu, çabuk kurgu, mikro kurgu, bir sigara içimi öyküler, avuç içi öyküler; Türk edebiyatında ise minimal öykü, çok kısa öykü, öykücük, kısa kurmaca, kısa öykü, kısa kısa öykü, mini öykü, minik öykü, kıpkısa öykü, sımsıkı öykü, küçük ölçekli öykü gibi değişik adlar verilmeye çalışılan küçürek öykü, postmodernizmin öykücülükteki karşılığı olur. Ad vermedeki muammanın anlam verilmesi safhasında da kendini gösterdiği küçürek öykü için Ferit Edgü'nün “... az ve sıradan sözcüklerden oluşan, başı ve sonu olmayan, başının ve sonunun okura, okurun düş gücüne bırakıldığı, bu yönüyle kışkırtıcı olan, okuru düşlemeye çağıran ve bir adım ötesinde yazmaya yönlendiren” (Edgü, 1997, 38) şeklindeki tanımı kullanılabilir.

Küçürek öykü, postmodernizmle birlikte bir zamansızlıkla, yersiz-yurtsuzlukla ve dağınıklıkla cebelleşen insanoğlunun, kısa zamanda okuyup haz alabileceği oldukça kısa, şiirvari ve imgelerle yüklü bir türdür. Oldukça az sayıda kelimedenden oluşması, öykünün olmazsa olmazlarından olan olay unsurunu ortadan kaldırır. Zira postmodernizmin istediği tam da budur. Olay, zaman ve mekân arasındaki kopukluk ister istemez anlatı kişilerinin de silik, umursamaz, içine kapalı, dış dünyayla bağını koparmış, dar mekânlarda mutlu olan ve ne dediği anlaşılamayan şizoid öznelere olmasına neden olur.

Diğer bir ifadeyle, “Bir köpeğin bile evlat edildiği” postmodern dönemin bir çocuğu olarak küçürek öykü, zamanın ruhuna özgü olarak karmaşayı yücelten, nano-teknolojinin izdüşümü olarak nano-mahiyetler piyasaya teklif eden, yırtık zaman duvarından sızarak kuantum uzayında mekân sıçramaları yaratan bağlamsız çağrışımlı metinler meydana getirmeyi başarmıştır.

Küçürek öyküler olay örgüsü, zaman, mekân kurgusu, kişiler gibi öykü unsurları ile postmodern yazarların kullandıkları üstkurmaca ve metinlerarasılık bağlamında incelemeye tabi tutulmuşlardır. Buna göre 2000-2010 yılları arasında Türk edebiyatında kaleme alınan öykülerde postmodernizmin etkileri; öykülerin bir sayfalık olması, kelime sayısının 250’yi geçmemesi, kelimelerin yoğun manalara gelecek şekilde kullanılması, kişi, zaman ve uzam mefhumlarının anlık geçişkenliklerden dolayı belirsiz olması, sadece öyküdeki anlarıyla anlatılması, postmodern özellikler taşıması, harf, hece ve kelimelerin yazımında kurallara uyulmaması, anlatıcının farklılık göstermesi, olayın olmaması, okurun anlatıya dâhil edilip edilemediği gibi kriterlere göre ayıklandığında aşağıda ifade edilen farklılıkların ortaya çıktığı görülmüştür:

2000-2010 yılları arasında yazılan küçürek öykülerde, olay örgüsünün modern öykülere göre oldukça farklı bir tarzla ortaya konduğu görülür. Zira bu dönem küçürek öykülerdeki olay örgüsünün neden-sonuç bağlamında her hangi bir başlangıç, gelişme, bitiş olarak algılanabilecek bir düzene sahip olmaması en önemli farktır. Öyleki modern öykünün bitiş bölümü, küçürek öykünün başlangıç bölümü olur. Böylelikle kafası iyice karışan okurun öyküyü kendince anlamlandırma gayretine girmesi sağlanır. Yazar tarafından olaylar arasında anlık sıçramalar yapılması ile okur, metni yazarın elinden alarak kendi yazmaya başlar. Zira bu durum küçürek öyküyü, küçürek öykü yapan en önemli yapı taşlarından biridir. Kelimelere yoğun bir anlam yüklenerek oluşturulan küçürek öykülerde türler arası transfer, bazen bir cümle, bir kelime öbeği, bazen de bir

kelime veya ima ile sağlanır. Bu yolla zenginleştirilen olay örgüsü, belirsiz bir hale gelir.

Bu bağlamda Sadık Yalsızuçanlar'ın *Kuş Uykusu*, Mehmet Harmancı'nın *Muhtemel Menkıbeler*, Ferit Edgü'nün *Do Ses ve Nijinski Öyküleri*, Necati Tosuner'in *Yakamoz Avına Çıkmak*, Refik Algan'ın *Umursamaz Uykucu ve Saat Kulesi* ile Cemal Şakar'ın *Hikâyât* gibi eserlerdeki küçürek öykülerde olay örgüsünden ziyade birçok olay parçalarının birbirinden mekân, zaman ve kişiler özelinde anlık sıçrayışlarla kopuk bir şekilde ortaya konulduğu görülür ki okur, her okumasında yazar tarafından yapılan boşlukları doldurabilsin. Dolayısıyla da bu eserlerdeki küçürek öykülerde modern eserlerdeki gibi bir olay örgüsüyle karşılaşılmaz. Böylelikle bu küçürek öyküler postmodernizmin doğasına uygun anlatılar olarak edebiyat tarihimizdeki yerini alır.

Her dönemin zihni yapısının birbirinden farklı olması hasebiyle, modern ile postmodern dönem arasındaki zaman mefhumu da birbirinden farklılık arz eder. Modern dönemde birbirini izler nitelikte kronolojik olan zaman mefhumu, postmodern dönemde dairesel yani parçalıdır. Diğer bir ifadeyle postmodern anlatılarda modern metinlerdeki gibi mekanik, belirli, ölçülebilir, hesaba kitaba gelir kronolojik bir zaman anlayışı yoktur. Her ne kadar geçmiş, şimdi ve geleceğe dair bilgilendirme zaman ekleri ve kelimeleriyle verilse de şizoid bir kişiliğe bürünmüş durumda olan öznelere zihinlerindeki şimdilikle yani an ile açıklanır hale getirilir. Bu yönüyle postmodernizmde *zaman*'ın bir görelilik kavramıyla hareket ettiği söylenebilir.

Postmodern anlatılarda, zamanın parçalı olması olay örgüsü veya örgülerinin dağılmasına ve anlaşılmağına neden olur. Bu yönüyle, postmodernistler *an*'ı benimseyerek gerçekliğin doğruluğunu en alt seviyeye düşürmüşlerdir. Bu bağlamda incelenen Sadık Yalsızuçanlar'ın *Kuş Uykusu*, Mehmet Harmancı'nın *Muhtemel Menkıbeler*, Ferit Edgü'nün *Do Ses ve Nijinski Öyküleri*, Necati Tosuner'in *Yakamoz Avına Çıkmak*, Refik Algan'ın *Umursamaz Uykucu ve Saat Kulesi* ile Cemal Şakar'ın *Hikâyât* gibi eserlerdeki küçürek öykülerde zaman mefhumu, zamanda anlık başkalaşmaya yani değişime uğrar. Anlatı kişisi, rüyada iken bir anda yeryüzüne, oradan da yine bir anda başka bir zaman dilimine yolculuk edebilmektedir. Dolayısıyla bu küçürek öyküleri, modern öykülerdeki zaman mefhumuyla mukayese etmek postmodern döneme uygun düşmez. Çünkü postmodern dönemdeki zaman, insanların sonradan belirlediği gün, ay, yıl ile ifade edilen takvimsel zaman kurgusunun dışında bazen bunların birbirleriyle harmanlandığı bazen de iç içe geçirildiği bir zamandır.

Mekân bağlamında incelendiğinde Sadık Yalsızuçanlar'ın *Kuş Uykusu*, Mehmet Harmancı'nın *Muhtemel Menkıbeler*, Ferit Edgü'nün *Do Ses* ve *Nijinski Öyküleri*, Necati Tosuner'in *Yakamoz Avına Çıkmak*, Refik Algan'ın *Umursamaz Uykucu* ve *Saat Kulesi* ile Cemal Şakar'ın *Hikâyât* gibi eserlerdeki küçürek öykülerde genel olarak modern öykü mekânlarına benzer somut mekânlar var olsa da öykülerin detayına inildiğinde yazar tarafından okurun kafasında aslında uyandırılmak istenenin soyut mekânlar olduğu anlaşılır. Zira söz konusu somut mekânlar tam anlamıyla tasvir edilmeyerek sadece kullanıldıkları bağlamda soyut mekânları çağrıştıracak şekilde kullanılabilir hale getirilmiştir. Dolayısıyla da göstergeler yoluyla yapılan tasvir mantığı okurun kafasında belirsizliğe, mekânlar arasında kopukluğa neden olmuştur. Modern dönemde gözleri ile somut mekânı istediği gibi görüp algılayan özne, postmodern dönemde aynı göze sahip olmasına rağmen artık baktığı yerleri flu görmektedir. Çünkü burada asıl amaç, somut mekânlardan yola çıkarak kendi iç dünyasındaki mekânları birbiriyle bağdaştırmak ve neticede iç dünyasındaki mekânları öncelemektir. Bu yolla özne, zihnindeki mekânları istediği gibi dekora edebilmektedir. Eserlerde bulunan küçürek öykülerde mekân asıl itibarıyla öznenin içerdeki dışarılığıdır. Bu yönüyle eserin postmodern mekân anlayışına uygun olduğu tespitine ulaşılır.

Yansıtmacı (klasik) dönem edebi metinlerinde kişi çok önemli bir yere sahiptir. Kendisinden çok şey beklenen, her hangi bir ihtiyaç hissedildiğinde ona başvurulmuş bir kahraman figürüdür bu kişi. Modern dönem edebi ürünlerinde de, yansıtmacı (klasik) dönem metinlerdeki gibi kişi, metnin olmazsa olmazlarından iken bu özelliklere modern metinlerde kişinin duyguları da eklenir. Postmodern dönemde kaleme alınan anlatılarda ise merkezsizleştirilmiş özne vardır. Bu yönüyle anlatıda var olan öznenin bir düşünceye, amaca, duyguya sahip olacağı düşünülemez. Bilinçli bir şekilde anlatı yaratıcısı tarafından kurgulanan bu özne tipi ile aslında yapılmak istenen, güçlü-güçsüz, zengin-fakir herkesin anlatıda kendine yer bulabilmesidir. Bir anlamda anlatıda kendine yer bulan özne asıl itibarıyla, her hangi bir kimliğe sahip değildir. Kimliksiz bir kişi olarak ortada dolaşan öznenin modern dönemdeki gibi normal bir yapısı, yani hedefleri, amaçları, prensipleri yoktur. Kişiler, genel manada insan olabileceği gibi, insan dışındaki diğer canlı ve cansız varlıklardan da seçilebilir. Özne, ister insan isterse de diğer canlı ve cansız varlıklardan olsun, sayıları küçürek öykünün küçüklüğü gereği oldukça azdır. Netice itibarıyla, postmodern dönem anlatılarında kişiler, nasıl davranacağı önceden kestirilemeyen, bazen bir adı bile verilmezken, öbür tarafta başka

bir adla ortaya çıkabilen, kimliksiz, silikleştirilmiş, şizoid bir kişiliğe sahip olduklarından dış dünya ile iç dünyayı aynı anda yaşayan, söz dinlemez figürlerdir.

İncelenen eserlerdeki küçürek öykülerde kişi kadrosu, postmodern anlatılardaki kişiler ile paralellik göstermektedir. Diğer ifadeyle bu küçürek öykülerdeki kişiler, postmodernizm gereği bir an'da ortaya çıkıp kaybolan, adı sanı bilinmeyen, dünyaya sürülerek hayatın yükünü omuzlamakta zorluk çeken, manevi bağlamı doğrutusunda ontolojik sıkıntılar yaşayan, herkes, herhangi biri diye ifade edilen, yaşamda doğrulara inanmayan, sessizliğe, kimsesizliğe özlem duyan, güllerin, karanfillerin bile leş gibi koktuğunu düşünüp bu düşüncelerini kelimelere ve davranışlara dökabilen yersiz-yurtsuzlaşmış şizoid *ben*'ler, yani öznel durumundadır. Onlar geçmiş ve gelecekleriyle değil, şimdiki halleriyle bilinir ve görülür. Çünkü onlar içinde bulunulan anda lazımdırlar. Bu kısacık zamanda, belli sayıdaki mekânda, oldukları gibi ortaya çıkar, görevlerini yapar ve giderler.

2000-2010 yılları arasında kaleme alınan küçürek öykülerde postmodern anlatı tekniklerinden bahsetmek gerekir. Bunlardan biri üstkurmaca tekniğidir. İster yansıtmacı isterse de modern dönemde sanatçılar tarafından kaleme alınan eserlerde işlenen konular genel manada gerçekliğin kurmaca ile itibari hale getirilmesiyle oluşmuşlardır. Okur, yazar tarafından insanlarla tanıştırılır, değişik mekânlarda gezdirilir; ancak, yansıtmacı ve modern dönemlerden sonra ortaya çıkarak Türk edebiyatını da derinden etkileyen postmodernizmle birlikte *yazar-eser-okur* arasındaki bağ değişime uğrar. Şöyle ki, postmodern yazarlar, edebiyatı bir oyun olarak algıladıklarından bazı durumları okura anlatmaktan çok, zihinlerinde kurdukları kurmaca dünyanın oluşum safhalarını, anlattıkları konudan ziyade, onu nasıl kurduklarının öyküsünü sunarlar. Bunu yaparken de gerçek dünyadan kurmaca bir dünyaya belli bir zaman için seyahate çıkan okura sorular sorarak onu konuşturur; anlatıdaki diğer insanlarla diyaloga sokarlar.

Üstkurmaca tekniğiyle bir oyun haline bürünen anlatı, kolaj tekniğini de kullanır. Postmodern anlatıların muhtevasına her hangi bir şey kazandırmayan kolaj, sadece yazarın anlatısını oluştururken yaşadıklarını okura anlatmasını sağlayan bir tekniktir. Kolaj, metinlerarasılığın alt tekniklerinden biri olarak da kabul edilmektedir; ancak, adından da anlaşılacağı üzere metinlerarasılık, yazarın an itibariyle vücuda getirmeye başladığı anlatısına daha önceden yazılmış eserleri, bu eserlerden pasajları, gerçekte yaşamış kişileri, atasözlerini, deyimleri vs. alarak bunları anlatısında *eritmesidir*.

Bu açıklamalar ışığında incelenen eserlerden Cemal Şakar'ın *Hikâyât* ve Ferit Edgü'nün *Nijinski Öyküleri* adlı eserlerinde her hangi bir kolaj örneği tespit edilemezken; Sadık Yalsızuçanlar'ın *Kuş Uykusu*, Mehmet Harmancı'nın *Muhtemel Menkıbeler*, Ferit Edgü'nün *Do Sesi*, Necati Tosuner'in *Yakamoz Avına Çıkmak*, Refik Algan'ın *Umursamaz Uykucu* ve *Saat Kulesi* adlı eserlerindeki küçürek öykülerde sayıca az olmakla birlikte kolaj tekniğinin kullanıldığı görülür.

Her hangi bir kurala bağlı kalmayan postmodern yazarların anlatılarında kullandıkları tekniklerinden bir diğeri metinlerarasılıktır. Metinlerarasılık, yazarın içinde yaşadığı topluma yabancılaşması nedeniyle, anlatmakta zorlandığı gerçekliği, kendisinden önce kaleme alınmış edebi ürünlere başvurarak anlatısında yeni bir kurmaca gerçeklik yaratmasıdır. Yazar bu işlemi genel olarak montaj, pastiş, parodi, ironi gibi alt teknikler kullanarak yapar.

Bu bağlamda eserlerdeki küçürek öykülerde montaj, pastiş, parodi ve ironi gibi teknikler incelendiğinde aşağıdaki tespitler ortaya çıkmıştır:

Postmodern anlatılarda metinlerarasılık bağlamında ilk teknik montajdır. Montaj, genel olarak anonim, bireysel, ilahi özellikli bir metin veya metin içindeki bir sözü hiç değiştirmeden yazarın sanki kendi sözüymüş gibi anlatısında kullanmasıdır.

Sadık Yalsızuçanlar, *Kuş Uykusu* 'nda Kur'an-ı Kerim'deki ayetlerden; Mehmet Harmancı, *Muhtemel Menkıbeler* 'de şarkı ve şiir sözleri ile Kur'an- Kerim'deki ayetlerden; Ferit Edgü, *Do Sesi* 'nde şiir ve deyimlerden; yine Ferit Edgü, bir başka eseri olan *Nijinski Öyküleri* 'nde Yahudilerin kutsal kitabı olan Tevrat ile Müslümanların kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim'den ayetlerden; Necati Tosuner, *Yakamoz Avına Çıkmak* 'ta gazete haberlerinden; Refik Algan, *Umursamaz Uykucu* ve mitolojik kahramanlardan ve *Saat Kulesi* 'nde Yunan mitolojisinde geçen bir olaydan yararlanarak montaj tekniği uygulanmıştır.

Postmodern anlatılarda metinlerarasılık bağlamında kullanılan diğeri bir teknik de parodidir. Parodi, metnin konusunun taklit edilmek suretiyle var olan ciddiliğin kırılmasıdır. Elde mevcut bazı anlatı örneklerinde sadece metnin konusunun değil, bazen bir cümle bazen de bir kahraman alınmak suretiyle de parodinin anlamsal olarak çağrıştırmak için uygulandığına şahit olunur.

Bu bağlamda Sadık Yalsızuçanlar, *Kuş Uykusu* 'nda dini özellikleri olan kişiliklerin kutsal kitaplardaki anlatımlarının yeniden yorumlaması; Mehmet Harmancı *Muhtemel Menkıbeler* 'de tekerlemelere yer vermesi; Necati Tosuner *Yakamoz Avına Çıkmak* 'ta üniversite hocasının ölmesi ve düzenlenen cenaze töreninde son dersini

veriyor gibi anlatması ve Refik Algan *Umursamaz Uykucu*'da mitolojik bir kahramanın yaşamını güncelleştirmek suretiyle anlatması yönüyle parodiye yer verir; ancak, Ferit Edgü'nün *Do Sesi* ve *Nijinski Öyküleri*, Refik Algan'ın *Saat Kulesi* ile Cemal Şakar'ın *Hikâyât* adlı eserlerindeki küçürek öykülerde her hangi bir parodi tespit edilememiştir.

Küçürek öykülerde karşılaşılan diğer bir metinlerarasılık unsuru da pastıştır. Pastiş, bir yazarın dil ve anlatım özelliklerinin anlatıda taklit edilmek suretiyle yapılır. Bu bağlamda, Sadık Yalsızuçanlar'ın *Kuş Uykusu* adlı eserinde Kur'an-ı Kerim'deki ayetler ve bir yazarın öyküsünü dilekçe formatında kaleme alması, farklı türlerin dil ve üsluplarının taklidine dayanır ki bu da pastiş tekniği uygulanmak suretiyle yapılır. İncelenen sekiz küçürek öykü eserinde sadece Cemal Şakar'ın *Hikâyât* adlı eserindeki küçürek öykülerde her hangi bir pastiş örneği yokken, diğer yedi eserde mevcuttur.

Buna göre, Mehmet Harmancı'nın *Muhtemel Menkıbeler*'de masalların başlangıcında yer alan tekerlemelere yer vermesi; müzik aletlerinin sesinin insan tarafından çıkarılması; Kur'an-ı Kerim'deki ayetler; bir şairin şiiri; destan kahramanlarının duaları; eski kapı tokmağının çıkardığı sesin güncelleştirilerek verilmesi; insan dışındaki varlıkların konuşturulması; Ferit Edgü'nün *Do Sesi* adlı eserinde şairlerin şiirlerinin hem şekil hem de içerik yönünden değiştirilmesi; yine Ferit Edgü'nün *Nijinski Öyküleri* adlı eserinde, anlatı kişinin eserlerde yazarların üslubunu değiştirdiğini söylemesi; Necati Tosuner'in *Yakamoz Avına Çıkmak* adlı eserinde ölen bir kişinin cenaze törenini, onun sınıftaki bir dersine benzetmesi; Refik Algan'ın *Umursamaz Uykucu* adlı eserinde Allah'ın Kur'an-ı Kerim'de Hz. Muhammet'e seslenmesi ve bir anlatının alt kısmına Kafka'nın bir metnini ölçü alıp onu taklit ettiğini bizzat kendisi not düşmesi; Refik Algan'ın bir başka eseri olan *Saat Kulesi*'ndeki bir anlatısında şiirdeki gibi imgeleri bolca kullanması yönüyle pastiş örneklerine rastlanır.

Küçürek öykülerde karşılaşılan son bir metinlerarasılık unsuru da ironidir. İroni, var olan konunun yazar tarafından sıradan ve komik bir şekilde yeniden anlatılmasıdır. Bu bağlamda incelenen eserlerden Necati Tosuner'in *Yakamoz Avına Çıkmak* ve Cemal Şakar'ın *Hikâyât* adlı eserindeki küçürek öykülerde her hangi bir ironi örneğiyle karşılaşılmamıştır. Diğer eserlerden Sadık Yalsızuçanlar'ın *Kuş Uykusu* adlı eserinde doktor ile hasta arasındaki konuşmalar; Mehmet Harmancı'nın *Muhtemel Menkıbeler* adlı eserinde tarihte yaşanan bir olaydaki kapı tokmağı ile şimdinin teknolojik ürünlerinden biri olan zil ile bağdaştırarak kullanması ve bunun yanında başka bir anlatıda tıbbi bilgisine hayran kalıp öykücü olduğunu anladıktan sonra doktorun hastası karşısındaki şaşkınlığı; Ferit Edgü'nün *Do Sesi* adlı eserinde çocuğun hasta annesi ile

hastalık ve ölüm üzerine konuşması, Türkiye'deki arşivcilik sistemi, ölmeyeceğini düşünen günümüz insanın hem mezar yaptırması hem de öldükten sonra mezarda dünyevi hiçbir acının çekilmeyeceğini bile bile üşüyeceğini belirtmesi, ana dili ile resmi dil arasında kalan öznenin dramı ve insanoğluna ait bir unsur olan evlat edinmenin bir köpek için kullanılması; Ferit Edgü'nün diğer bir eseri olan *Nijinski Öyküleri*'nde geniş bir aile olarak düşünülen toplumda aynı dili konuşan insanlar arasındaki iletişimsizlik ve annenin çocuğu arama bahanesiyle sokakta oyun oynayan çocuklardan birinin ağabeyiyle yasak aşk yaşaması; Refik Algan'ın *Umursamaz Uykucu* adlı eserinde toplumu oluşturan insanların algı seviyeleri ve becerilerinin aynı olmaması; bir erkek ve bir kadının cinselliği oldukça farklı algılaması; yine Refik Algan'ın *Saat Kulesi*'nde uygarlık kavramını hem bina hem de yaşlı üzerinden mukayese etmesi ve hayran olunan kadını bulunca ona zarar vermenin anlamsızlığı gibi unsurlar ironik bir şekilde dile getirilmiştir.

2000-2010 yılları arasında öykü yazarlarının belirli bir kısmının yaşadıkları dönemde varlığını sürdürmekte olan postmodernizmin hem şekil hem de muhteva olarak birçok özelliğinden yararlandıkları görülür. Yazarların postmodernizmden etkilenerek ortaya koydukları öyküler şekil ve muhteva değiştirerek bu dönemde küçürek öykü adını almıştır. Söz konusu bu öykü türü ile bilinen öykü arasında birbiriyle yakından uzaktan bağdaşmayacak derecede farklılıkların olduğu görülür. Öykü yazarlarının çoğu, öykülerinde postmodern tekniklere yer vermelerine rağmen, kaleme aldıkları öykülerin büyük bir kısmı küçürek öykü formatına uymaz. Çünkü bazı yazarların postmodern anlayışı benimseyerek bilinçli bir şekilde küçürek öykü kaleme almaları, bazılarının ise sadece postmodern yaşayışa ayak uydurarak öykü yazmalarıdır. Bu da postmodern süreçte ve özellikle 2010'lardan itibaren öykünün iki ana damar üstüne oturduğunu; bunlardan birincisinin 1970'lerde başlayan postmodern edebiyat anlayışına, ikincisinin ise internet destekli sosyal medyayı da yedeğine alarak post-post modern bir anlayışa dayandığıdır. Netice itibariyle postmodern düşüncenin öykü türündeki izdüşümünün tam anlamıyla kullanılmadığı görülmüştür.



## KAYNAKÇA

- Akay, A. (2005). *Postmodernizm*, L&M Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.
- Akkaya, T. M. (2010). *1990-2000 Arası Türk Öykücülüğünde Postmodern Algı Biçimlerinin İzleri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Aktaş, Ş. (2013). *Anlatmaya Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili*, Kurgan Edebiyat.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık/Metinlerarasılık*, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Algan, R. (2009). *Saat Kulesi*, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı.
- Algan, R. (2007). *Umursamaz Uykucu*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- Allen, R. (2007). Kısa kısa öykülerle daha uzun öykülerin mukayesesi, (Çev. Deniz Gemici), *Heceöykü (Dosya: Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa (Küçürek) Öykü)*.
- Altun, I. (2013). Karacaoğlan'ın şiirlerinde dağ algısı, *Turkish Studies – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/4 Spring 2013*, Ankara-Turkey.
- Asımov, I. (1992). *100 Great Science Fiction Short-Short Stories*, New American Library, New York.
- Ateş, D. (2008). “Modernlerden postmodern anlatılara uzanan yolculuğunda roman kişinin birey olma sorununa genel bir bakış”, *Hece Dergisi (Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı)*.
- Aytaç, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul.
- Bates, H. E. (2013). *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü* (Gökçen Ezber), Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2. Basım.
- Baxter C. (1997). Anlık kurmaca, (Çev. Taner Karakoç), *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*.
- Bekiroğlu, N. (2006). *Cam Irmağı*, Timaş Yayınları, 11. Baskı.

- Buran, A. (2012). Bilim alanlarında terimlerin önemi ve “küçürek öykü” terimi, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/4*, Ankara.
- Çetin, N. (2003). *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Basımevi, Ankara.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2008). Kafka- Minör Bir Edebiyat İçin, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 3. Baskı.
- Deveci, M. (2005). *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü'nün Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek*, Doktora Tezi, Elazığ.
- Diyanet İşleri Başkanlığı (2012). *Kur'an- ı Kerim Meali*, 9. Baskı, Ankara.
- Doğan, M. N. (1996). Leyla ve Mecnun, Çantay Kitabevi, İstanbul.
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar / Uygulamalar*, İnkilap Kitabevi, İstanbul.
- Doltaş, D. (1999). *Postmodernizm, Tartışmalar ve Uygulamalar*, Telos Yay., İstanbul.
- Ecevit, Y. (2008). *Orhan Pamuk'u Okumak (Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman)*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Edgü, F. (2007). *Nijinski Öyküleri*, Sel Yayıncılık, 1. Baskı.
- Edgü, F. (2002). *Do Sesi*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- Edgü, F. (1997). “Çok kısa öyküler... öykücükler”, *Adam Öykü-Kısa Öykü Özel Sayısı*, Sayı 12.
- Emre, İ. (2008). Düşüncede, edebiyatta, sanatta modernizmden postmodernizme, *Hece Özel Sayısı*, No: 16.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Emre, İ. (2004). *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Erden, A. (2010). *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Bizim Büro Basımevi, 2. Baskı, Ankara.
- Erdoğan, A. (2009). *Taş Bina ve Diğerleri*, Everest Yayınları, 1. Baskı.
- Greenberg, A. (1997). “Gelenek ve kısa kısa öykü”, *Adam Öykü-Kısa Öykü Özel Sayısı*, Sayı 12.
- Gülsoy, M. (2014). *Binbir Gece Mektupları*, Can Yayınları, 3. Baskı.

- Gülsoy, M. (2014). *Bu Kitabı Çalın*, Can Yayınları, 8. Baskı.
- Gülsoy, M. (2004). *Bu An'ı Daha Önce Yaşamıştım*, Can Yayınları, 2. Baskı.
- Gülsoy, M. (2013). *Âlemlerin Sürekliliği*, Can Yayınları, 3. Baskı.
- Gülsoy, M. (2012). *Tanrı Beni Görüyor Mu?*, Can Yayınları, 3. Baskı.
- Günersel, T. (2009). *300 Yaş Konuşması*, Kitap Yayınevi, 1. Baskı.
- Güzel, E. (2009). 1980–2000 yılları arasında türk romanında postmodern yansımalar, *İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Malatya.
- Harmancı, A. (2011). *Muhtemel Menkıbeler*, Hece Yayınları, 2. Baskı.
- Harmancı, A. (2002). *Muhteris*, Timaş Yayınları, 1. Baskı.
- Harvey, D. (1997). *Postmoderliğin Durumu* (Çev. Sungur Savran), Metin Yayınları, İstanbul.
- İçli, A. (2014). Klasik Türk edebiyatında küçürek öykünün görüntüsü, *Karadeniz (Black Sea-Черное Море)*, Yıl 6, Sayı 21.
- İplikçi, M. (2009). *Transit Yolcular*, Everest Yayınları, 3. Baskı.
- İplikçi, M. (2009). *Kısa Ömürlü Açelyalar*, Everest Yayınları, 2. Baskı.
- İplikçi, M. (2007). *Columbus'un Kadınları*, Everest Yayınları, 3. Baskı.
- İplikçi, M. (2006). *Arkası Yarın*, Everest Yayınları, 2. Baskı.
- İskender, K. (2006). *Rahibinden Satılık Kilise*, Sel Yayıncılık, 2. Baskı.
- Jameson, F., Habermas, J. ve Lyotard, J. F. (1994). *Postmodernizm, "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap"*, Kıyı Yayınları, 2. Basım.
- Karabulut, Ö. (2013). *Aşkın Halleri*, Kırmızı Kedi Yayınları, 3. Baskı.
- Karabulut, Ö. (2005). *Rojda*, Lis Yayınları, 1. Baskı.
- Karabulut, Ö. (2003). *Hüzünle Bazı Günler*, Can Yayınları, 2. Baskı.
- Kesler, M. F. (2002). Kur'an-ı Kerim'de Hz. Peygamber'e hitaplar (1), *AÜİFD Cilt XL/LL*, Sayı 2.
- Koçakoğlu, B. (2012). Anlamsızlığın anlamı postmodernizm, *Hece Yayınları*, 1. Basım.

- Korkmaz, R., Deveci, M. ve Şahin, V. (2011). *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü*, Ankara.
- Korkmaz, R., Deveci, M. ve Şahin, V. (2010). *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü*, Ardahan.
- Kutlu, M. (2014). *Mavi Kuş*, Dergâh Yayınları, 21. Baskı.
- Kutlu, M. (2014). *Tufandan Önce*, Dergâh Yayınları, 9. Baskı.
- Kutlu, M. (2014). *Uzun Hikâye*, Dergâh Yayınları, 36. Baskı.
- Kutlu, M. (2013). *Menekşeli Mektup*, Dergâh Yayınları, 10. Baskı.
- Kutlu, M. (2013). *Uzun Hikâye*, Dergâh Yayınları, 35. Baskı.
- Kutlu, M. (2013). *Huzursuz Bacak*, Dergâh Yayınları, 8. Baskı.
- Kutlu, M. (2013). *Kapıları Açmak*, Dergâh Yayınları, 11. Baskı.
- Meriç, N. (2008). *Gülün İçinde Bülbül Sesi Var*, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı.
- Moran, B. (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Öz, F. (2008). Yeni bir tür olarak çok kısa öykü, *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 25. Sayı.
- Özdenören, R. (2013). *hışırta*, İz Yayıncılık, 5. Baskı.
- Özdenören, R. (2013). *toz*, İz Yayıncılık, 5. Baskı.
- Özdenören, R. (2010). *İmkânsız Öyküler*, İz Yayıncılık, 4. Baskı.
- Özkiraz, A. (2007). *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum*, Çizgi Kitabevi, 2. Baskı, Konya.
- Özot, G. S. (2012). Postmodern romanda anlatıcı, zaman ve mekân yapısı, *Turkish Studies*.
- Öztürk, A. (2014). *Medeniyet ve Sosyoloji*, Elis Yayınları, Ankara.
- Öztürk, A. (2013). *İmajoloji*, Elis Yayınları, Ankara.
- Pazarkaya, Y. (2009). *Bahar Öyküleri*, Cem Yayınevi, 1. Baskı.
- Pazarkaya, Y. (2008). *Kış Öyküleri*, Cem Yayınevi, 1. Baskı.
- Pazarkaya, Y. (2007). *Güz Öyküleri*, Cem Yayınevi, 1. Baskı.
- Peden, W. (1997). “Gelenek ve kısa kısa öykü”, *Adam Öykü-Kısa Öykü Özel Sayısı*, Sayı 12.

- Rosenau, P. M. (2004). *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, Çeviren: Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Salman, Y. ve Hakyemez, D. (1997). "Öykülemenin öyküsü", *Adam Öykü-Kısa Öykü Özel Sayısı*, Sayı 12.
- Sazyek, H. (2006). *Kolaj ve Romandaki Yeri*, Kitap-lık.
- Sazyek, H. (2002). "Türk romanında postmodernist yöntemler ve yönelimler", *Hece - Türk Romanı Özel Sayısı*, Hece Yayınları, Ankara.
- Sım, S. (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, Ebabil Yayınları, Ankara.
- Şakar, C. (2014). *pencere*, İz Yayıncılık, 3. Baskı.
- Şakar, C. (2010). *Hikâyât*, Ferfir Eğitim ve Yayıncılık, 1. Baskı.
- Şakar, C. (2010). *Sular Tutuştuğunda*, Hece Yayınları, 2. Baskı.
- Şakar, C. (2008). *hayalperdesi*, Selis Yayınları, 1. Baskı.
- Şaylan, G. (2006). *Postmodernizm*, İmge Yayınevi, Ankara.
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*, İmge Yayınevi, Ankara.
- Tekin, M. (2012). *Roman Sanatı (Romanın Unsurları) I*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Tekin, P. (2012). *Jean Echenoz'un Ben Gidiyorum Romanında Yeniötesi Küçürekçi Bir İnceleme*, Atatürk Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Teoman, A. (2006). *Aşk Yaşama Çok Uçuk*, Sel Yayıncılık, 1. Baskı.
- Theroux, P. (1997). "Gelenek ve kısa kısa öykü", *Adam Öykü-Kısa Öykü Özel Sayısı*, Sayı 12.
- Topsakal, S. (2011). *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Postmodern Öğeler*, İnönü Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, Malatya.
- Tosuner, N. (2012). *Yakamoz Avına Çıkmak*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı.
- Türk Dil Kurumu (2011). *Büyük Türkçe Sözlük*, 11. Baskı, Ankara.
- Türkdoğan, M. (2007). Rasim Özdenören'in "Kuyu" öyküsünde metinlerarası ilişkiler, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı 35, Erzurum.

- Uçan, H. (2002). Kısa öyküye kuramsal bir yaklaşım denemesi, *İlmi Araştırmalar 14*, İstanbul.
- Wright, A. M. (1998). Kısa öyküyü tanımlama üzerine: tür sorunu, (Çev. Taner Karakoç), *Adam Öykü*, 16.
- Yadigâr, S. (2008). *Yazdı Sevda*, Yalın Ses Yayınları, 1. Baskı.
- Yalçın, M. (2013). *Şen Saat*, Can Yayınları, 2. Baskı.
- Yalçın, M. (2009). *Kesik Hava*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- Yalsızuçanlar, S. (2013). *Mem ile Zin*, Timaş Yayınları, 6. Baskı.
- Yalsızuçanlar, S. (2013). *Garip*, Timaş Yayınları, 2. Baskı.
- Yalsızuçanlar, S. (2013). *Kerem ile Ash*, Timaş Yayınları, 13. Baskı.
- Yalsızuçanlar, S. (2010). *Kuş Uykusu*, Timaş Yayınları, 4. Baskı.
- Yaşar, H. (2002). *Anlatmaya Biri Gerek*, Gendaş A.Ş., 1. Baskı.
- Yetiş, İ. (2008). Modernizmden postmodernizme, *Hece Yayınları Özel Sayısı*.
- Yula, Ö. (2011). *Tanrı Kimseyi Duymuyor*, Everest Yayınları, 2. Baskı.
- Yula, Ö. (2009). *Arızalı Kalpler*, Everest Yayınları, 3. Baskı.

### **İnternet Kaynakları:**

- Çelik, B. (2013). *2000'li Yıllarda Öykü*, <http://birgunkitap.blogspot.com.tr/2013/05/2000li-yillarda-oyku-behcet-celik.html> (Erişim Tarihi: 09/09/2014).
- Çelik, B. (2007). *Necati Tosuner ile söyleşi*, <http://www.ykykultur.com.tr/dergi/?makale=371&id=55> (Erişim Tarihi: 09/10/2014)
- Göksel, N. (2014). *Unutma, Parodi ve İroni*, <http://www.flssdergisi.com/sayi1/131-140.pdf> (Erişim Tarihi: 10/09/2014).
- <http://birgunkitap.blogspot.com.tr/2014/08/kucurek-oyku-ve-iki-kitap-basak-baysalli.html> (Erişim Tarihi: 11/09/2014).
- <http://www.edebiyathaber.net/minor-edebiyat-nedir-gilles-deleuze-felix-guattari/> (Erişim Tarihi: 11/09/2014).
- <http://ferdifon25.blogspot.com.tr/2013/04/gonul-akkor-neden-saclarin-beyazlamis-arkadas.html> (Erişim Tarihi: 17/09/2014).

<http://forum.memurlar.net/konu/483694/> (Erişim Tarihi: 15/09/2014).

<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Arsiv/1985/09/28> (Erişim Tarihi: 09/10/2014).

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Bolkar\\_Da%C4%9Flar%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/Bolkar_Da%C4%9Flar%C4%B1)  
(Erişim Tarihi: 10/09/2014).

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Fanzin#Edebiyat\\_fanzinleri](http://tr.wikipedia.org/wiki/Fanzin#Edebiyat_fanzinleri) (Erişim Tarihi: 07/09/2014).

<http://tr.wikipedia.org/wiki/R%C3%BCya> (Erişim Tarihi: 25/09/2014).

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Trompe\\_l'oeil](http://tr.wikipedia.org/wiki/Trompe_l'oeil) (Erişim Tarihi: 09/09/2014).

<http://www.ayseduman.com/bilincalti-nedir-ve-nasil-calisir/>  
(Erişim Tarihi: 08/08/2014).

[http://www.ideayayinevi.com/yasamoykuleri/novalis/novalis\\_yasam\\_oykusu.htm](http://www.ideayayinevi.com/yasamoykuleri/novalis/novalis_yasam_oykusu.htm)  
(Erişim Tarihi: 09/11/2014).

<http://www.insanokur.org/?p=47981> (Erişim Tarihi:09/09/2014).

[http://www.kuranmeali.org/66/tahrim\\_suresi/8.ayet/kurani\\_kerim\\_mealleri.aspx](http://www.kuranmeali.org/66/tahrim_suresi/8.ayet/kurani_kerim_mealleri.aspx)  
(Erişim Tarihi: 09/12/2014).

[http://www.siir.gen.tr/siir/a/attila\\_ilhan/ucuncu\\_sahsin\\_siiri.htm](http://www.siir.gen.tr/siir/a/attila_ilhan/ucuncu_sahsin_siiri.htm)  
(Erişim Tarihi: 06/09/2014).

[http://www.siir.gen.tr/siir/o/orhan\\_veli\\_kanik/anlatamiyorum.htm](http://www.siir.gen.tr/siir/o/orhan_veli_kanik/anlatamiyorum.htm)  
(Erişim Tarihi: 06/09/2014).

[http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1643608779\\_2\\_z\\_%c5%9fahinveysel.pdf](http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1643608779_2_z_%c5%9fahinveysel.pdf)  
(Erişim Tarihi:10/09/2014).

[http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1643608779\\_2\\_z\\_%c5%9fahinveysel.pdf](http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1643608779_2_z_%c5%9fahinveysel.pdf)  
(Erişim Tarihi: 10/09/2014).

<https://ahmethasim.wordpress.com/2008/08/18/yollar/> (Erişim Tarihi: 06/09/2014).

<https://www.tumblr.com/search/geceleyin> (Erişim Tarihi: 12/08/2014).

<http://www.ayracdergisi.com/postmodern-anlatida-dil-zaman-mekân/>  
(Erişim Tarihi: 14/09/2014).

<http://tosunnecip.blogcu.com/oykude-bir-imkan-olarak-postmodern-acilim-necip-tosun/2788894>, (Erişim Tarihi: 11/08/2014).

<https://www.facebook.com/dogalgidasahasi/photos/pb.530871013602495.-2207520000.1420389288./725255314164063/?type=1&theater> (Erişim Tarihi: 12/08/2014).

<http://www.timeturk.com/tr/2012/05/06/hizir-ile-ilyas-a-s-hidrellez-in-hikayesi.html#.VKlw2UB03IU> (Erişim Tarihi: 12/08/2014).

<http://www.sonpeygamber.info/hz-ali-ilim-bir-nokta-idi-cahiller-onu-cogaltti> (Erişim Tarihi: 12/08/2014).

<http://www.diyantislamansiklopedisi.com/mantikut-tayr/> (Erişim Tarihi: 12/08/2014).

<http://www.insanokur.org/?p=308> (Erişim Tarihi: 12/08/2014).



## ÖZ GEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Tezcan KURT  
Doğum Yeri ve Tarihi : Zonguldak/ Çaycuma- 01/07/1976

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi  
Yüksek Lisans Öğrenimi: Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst. (Devam Ediyor.)  
Bildiği Yabancı Diller :  
Bilimsel :  
Faaliyet/Yayımlar :  
Aldığı Ödüller : Milli Eğitim Bakanlığı, 3 adet Teşekkür, 1 Adet Başarı Belgesi

### İş Deneyimi

Stajlar : Zonguldak/ Çaycuma Endüstri Meslek Lisesi  
Projeler ve Kurs : İzci Kursu, İlk ve Ortaöğretim Kurumları Semineri, Okullarda İlk Yardım Semineri, İlk Müdahale Semineri, Okul Sağlığı Semineri, Merkezi Sınav Sistemleri Semineri  
Belgeleri :  
Çalıştığı Kurumlar : Çaycuma Endüstri Meslek Lisesi, Bartın İstiklal İlköğretim Okulu, Bartın Lisesi, Cumhuriyet Lisesi, Cumhuriyet Anadolu Lisesi  
İletişim : 0532 720 09 01  
E-Posta Adresi : zeynepaycan2004@hotmail.com

**Tarih:** 24/06/2015