

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

1980 SONRASI TÜRK ÖYKÜSÜNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

DOKTORA TEZİ

SEMİN CEYDA DEMİRCİOĞLU

İSTANBUL 2022

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

1980 SONRASI TÜRK ÖYKÜSÜNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

DOKTORA TEZİ

SEMİN CEYDA DEMİRCİOĞLU

TEZ DANIŞMANI:  
PROF. DR. BÂKİ ASİLTÜRK

İSTANBUL 2022

## İÇİNDEKİLER

<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>I</b>
<b>ÖN SÖZ</b> .....	<b>IV</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>IX</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>XI</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. ANLATI KURGUSUNUN DÖNÜŞÜMLERİ</b> .....	<b>7</b>
2.1. KLASİK ANLAYIŞTAN MODERNİZME DÖNÜŞÜM.....	7
2.2. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME DÖNÜŞÜM .....	9
<b>3. POSTMODERNİZMİN BAŞVURDUĞU BİR YÖNTEM: GÖSTERGEBİLİM</b> .....	<b>11</b>
3.1. ANLATI DÜZEYİ.....	11
3.2. SÖYLEM DÜZEYİ .....	14
3.3. ANLAMSAL-MANTIKSAL DÜZEY .....	15
<b>4. ANLATI RİTMİNİN TEMEL YAPI TAŞLARI: ANLATIM TEKNİKLERİ</b> ...	<b>19</b>
4.1. DÜZEN.....	20
4.2. SÜRE .....	27
4.3. SIKLIK .....	34
4.4. KİP .....	36
4.5. SES.....	39
4.5.1. Anlatıcının İşitilebilirliği: Açıklık / Kapalılık .....	42
4.5.2. Anlatıcı Tipleri / Anlatıcının Durumları Homodiegetik, Heterodiegetik, Figural Anlatıcı .....	44
4.5.3. Homodiegetik Anlatıcı / Birinci Şahıs Anlatım.....	45
4.5.3.1. Otobiyografik Anlatım (Mektup, Günlük ve Anı Tekniği) .....	46
4.5.3.2. Meddah Anlatım .....	47
4.5.3.3. Sen / Siz Anlatım – İkinci Şahıs Anlatım .....	48
4.5.3.4. İç Söyleşim / İç Diyalog .....	48
4.5.4. Heterodiegetik Anlatıcı / Yetkili Yazar Anlatımı.....	49
4.5.4.1. İç Çözümleme .....	50
4.5.5. Figural Anlatım.....	51
4.5.5.1. İç Monolog / İç Konuşma .....	52
4.5.5.2. İç Söylem .....	55
4.5.5.3. Bilinç Akışı.....	56
<b>5. YAŞAMIN BİR TEMSİLİ OLARAK ÖYKÜ</b> .....	<b>58</b>
<b>6. BİR EDEBİ TÜR OLARAK ÖYKÜ</b> .....	<b>64</b>
<b>7. ÖYKÜ TÜRLERİ</b> .....	<b>72</b>

7.1. MAUPASSANT TARZI ÖYKÜ .....	72
7.2. ÇEHOV TARZI ÖYKÜ .....	74
7.3. POSTMODERN ÖYKÜ .....	76
7.4. KÜÇÜREK ÖYKÜ.....	77
7.5. FANTASTİK ÖYKÜ.....	79
7.6. BİLİM KURGU ÖYKÜ .....	80
<b>8. TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNE ANLATIM TEKNİKLERİ ÜZERİNDEN BAKIŞ .....</b>	<b>82</b>
<b>9. 1923 – 1950 ARASI TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNE ANLATIM TEKNİKLERİ ÜZERİNDEN BAKIŞ .....</b>	<b>87</b>
<b>10. 1950 – 1980 ARASI TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNE ANLATIM TEKNİKLERİ ÜZERİNDEN BAKIŞ .....</b>	<b>92</b>
<b>11. 1980 SONRASI TÜRK ÖYKÜSÜNÜN TARİHSEL OLUŞUMU .....</b>	<b>112</b>
<b>12. KULLANDIKLARI ANLATIM TEKNİKLERİYLE 1980 SONRASI TÜRK ÖYKÜSÜNE FARKLILIK GETİREN ÖYKÜCÜLER .....</b>	<b>121</b>
12.1. ALİ TEOMAN ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ.....	122
12.1.1. Ali Teoman'ın "I [Giriş] Sessizlik" Öyküsünde Anlatım Teknikleri .....	131
12.2. NECATİ TOSUNER ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ .....	134
12.2.1. Necati Tosuner'in "Kamyon" Öyküsünde Anlatım Teknikleri.....	141
12.3. CEMİL KAVUKÇU ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ .....	147
12.3.1. Cemil Kavukçu'nun "Giz Bahçesi" Öyküsünde Anlatım Teknikleri.....	152
12.4. JALE SANCAK ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ.....	161
12.4.1. Jale Sancak'ın "Pır Pır Perikli" Öyküsünde Anlatım Teknikleri .....	165
12.5. NECİP TOSUN ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ.....	173
12.5.1. Necip Tosun'un "Körebe" Öyküsünde Anlatım Teknikleri .....	176
12.6. NALAN BARBAROSOĞLU ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ	180
12.6.1. Nalan Barbarosoğlu'nun "Şah-Gelinlik-Mat" Öyküsünde Anlatım Teknikleri.....	185
12.7. KÜRŞAT BAŞAR ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ .....	194
12.7.1. Kürşat Başar'ın "Dışarda Kötülük Vardı" Öyküsünde Anlatım Teknikleri .....	196
12.8. AYFER TUNÇ ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ.....	198
12.8.1. Ayfer Tunç'un "Evvelotel" Öyküsünde Anlatım Teknikleri.....	203
12.9. MURAT GÜLSOY ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ .....	209
12.9.1. Murat Gülsoy'un "Yazarın Belleği" Öyküsünde Anlatım Teknikleri .....	214
12.10. BEHÇET ÇELİK ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ .....	227
12.10.1. Behçet Çelik'in "Soğuk Bir Ateş" Öyküsünde Anlatım Teknikleri .....	229
12.11. MİNE SÖĞÜT ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ .....	232
12.11.1. Mine Söğüt'ün "Aile Ölüyor" Öyküsünde Anlatım Teknikleri.....	235

12.12. ALİ AYÇİL ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ.....	241
12.12.1. Ali Ayçil'in "Sarra Nizamettin'in Üç Kızı" Öyküsünde Anlatım Teknikleri.....	243
12.13. AHMET BÜKE ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ .....	246
12.13.1. Ahmet Büke'nin "Züleyha Geç Kalma Ha!" Öyküsünde Anlatım Teknikleri.....	248
12.14. MURAT YALÇIN ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ.....	252
12.14.1. Murat Yalçın'ın "Kör Nokta" Öyküsünde Anlatım Teknikleri .....	253
12.15. SEMA KAYGUSUZ ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ .....	260
12.15.1. Sema Kaygusuz'un "Kışlangıç" Öyküsünde Anlatım Teknikleri .....	263
12.16. ŞEBNEM İŞİGÜZEL ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ .....	272
12.16.1. Şebnem İşigüzel'in "Bir Filmin Son Sahnesi İçin Gerçek Yaşamdan Alıntılar" Öyküsünde Anlatım Teknikleri .....	276
<b>SONUÇ .....</b>	<b>282</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>291</b>

## ÖN SÖZ

Kurmaca bir metnin varlığı, bir neden-sonuç ya da kronolojik ilişkiye bağlı olarak örülmüş bir iskeletin üstüne inşa olur. Bu inşada ana omurgaya yardımcı olan yapı unsurları zaman, mekân ve kahramanlardır. Kurguyu meydana getiren olaylar dizgesi oluşturulurken ve diğer yapı unsurları ona eklemlenirken anlatım teknikleri birer araçtır. Klasik anlatılarda da modern anlatılarda da çeşitli anlatım teknikleri farklı şekillerde metinlerin oluşturulmasında kullanılmıştır. Öykü türü, kurmaca örgünün içine anlatım tekniklerinin minimal ve sade bir şekilde yerleştirilebildiği bir edebi yapıdır. Dünya edebiyatı ve Türk edebiyatında hayata dair bir meseleyi anlatma ihtiyacından doğan bu tür, modernizm ve ardından gelen postmodernizmle birlikte çeşitli anlatım teknikleriyle boyut kazanmıştır.

Metnin kurmaca örgüsünü oluşturan yapı unsurlarının içinde zamanın ayrı bir önemi vardır. Zaman, olay örgüsünün birbiri içine eklemlenmesinde neden-sonuç ilişkisinin yanında diğer önemli bağlayıcı lokomotif unsurdur. Bu bakımdan bir metnin zaman kurgusu, metnin olay örgüsü kadar değerlidir. Kurmacanın içindeki zaman analizi, metnin alımlanması, yorumlanması ve okuyucu üzerindeki etkisinin tahlili açısından anlatı ritminin önemi bir parçasıdır. Bu çalışmada öykü türü metinlerdeki anlatım ritmi analizi yapılarak anlatım tekniklerinin bu yapı unsurunu ne ölçüde etkilediği incelenmiştir.

Çalışmanın “Giriş” bölümünde bir kurmaca metindeki göstergebilimsel incelemeye göre yüzey yapının unsurlarından zaman kavramının anlatı ritmiyle olan ilişkisi ele alınmıştır. Metinle ilişki kurmak isteyen okur öncelikle metnin kurmaca evrenine kendini yerleştirmek ister. Bu konumlandırma mimetik bir yaklaşımla okuru tamamen metnin içine alma, yabancılaştırma efektiyle okurla metin arasında bir mesafe koyma şeklinde olabilir. Tüm bu yerleştirmede okur belirli bir akış içinde metinle bağ kurar. Anlatının ritmi bu bağın bir göstergesidir. Okurun bir metne karşı geliştirdiği beğeni de öncelikle o metnin ritmiyle uyum içinde olmasıyla ilişkilidir. Anlatı ritminin kurulmasını sağlayan en önemli yapı unsuru ise zamandır. Zamanın nasıl bir ritimle metinde yer aldığını anlamak için bu insanın temel araçları olan anlatım tekniklerine odaklanmak gerekir. Bu bölümde metnin temel yapı unsurlarından zaman kavramının kapsamı, metin içindeki değeri; bir metnin ritminin ne anlama geldiği, metnin tüm yapısına ve metnin temelinde bulunan ikililiğe nasıl etki ettiği açıklanmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümü olan “Anlatı Kurgusunun Dönüşümleri” bölümünde kurmaca metinlerin tasarlanmasında yapı unsurunun öneminin modernizmden postmodernizme geçişte ne ölçüde değiştiği değerlendirilmiştir. Modernizmin temelinin 19.yy.’ın ikinci yarısından sonra atıldığı düşünülürse bu dönemde gerçekleşen siyasi, sosyal ve kültürel olaylar tüm kültürleri ve dolayısıyla o kültürlerle bağlı sanat ve edebiyat anlayışlarını değiştirmiştir. Sanayi devriminin ardından gelişen kapitalizmle birlikte insana verilen değerin sorgulanması, içerikte bunalım, yalnızlık, tedirginlik, korku gibi soyut temaları yazarlar tarafından tercih edilir hale gelirken bu temaların işlendiği metinlerde yeni biçim arayışlarına da eğilinmeye başlanmıştır. Değişen dünya düzeniyle birlikte yazarlar ne anlatacaklarını bir kenara bırakıp nasıl anlatacakları üzerinde durmaya başlarlar. Bu da yeni biçim ve dil yapılarını doğurmuştur. 20.yy.’a gelindiğinde Kafka, Joyce, Woolf gibi yazarların yenilikçi temaları kullanmalarının yanı sıra yazın dünyasını bundan sonra şekillendirecek biçim denemeleri de mevcuttur. Dönemin Avrupa edebiyatının yanı sıra Rus biçimciliği başlığı etrafında yapısalcılık, post yapısalcılık, yeni eleştiri gibi biçimin farklılaşmasını temel alan kuramlar ortaya çıkmaya başlamıştır. 20.yy.’ın ikinci yarısına gelindiğinde modernizm yerini postmodernizme bırakmış ve A.J.Greimas’ın çalışmaları neticesinde postmodernizmde popüler olup eleştirmen ve teorisyenler tarafından sıkça başvuru kaynağı haline alacak inceleme yöntemi göstergebilim, edebiyat dünyasında yerini almıştır. Çalışmanın üçüncü bölümü “Postmodernizmin Başvurduğu Bir Yöntem: Göstergebilim” alt başlığında göstergebilimsel inceleme yönteminin temel prensipleri ele alınmıştır. Tez çalışmasında odaklanılan nokta anlatı ritmi ve anlatım teknikleri olmasına rağmen göstergebilimsel inceleme yönteminin ilkelerinin sunulması, anlatı ritminin ve onu doğrudan şekillendiren anlatım tekniklerinin daha somut bir şekilde anlaşılmasını sağlamakta ve anlatım tekniklerinin olduğu zemini göstermektedir. Böylelikle tezin teorik inceleme kısmının temel alındığı alt yapı okura sunulmuş olur.

Dördüncü bölümü olan “Anlatı Ritminin Temel Yapı Taşları: Anlatım Teknikleri”nde tezin inceleme alanının teori kısmı yer alır. Burada seçilen ve açıklanan anlatım tekniklerinin tamamı anlatı ritmine etki etmesi bakımından önemlidir. Gerard Genette’ın temel prensipleriyle ortaya koyduğu ve göstergebilimsel incelemeye farklı bir boyut kazandıran bu inceleme teorisinde anlatının içindeki zaman kurgusu odak noktadadır. Anlatının yaratıldığı güncel zaman söylem zamanıdır. Anlatının kendi içindeki sürezamansal (takvim zamanı) dizilimi ise kurmaca zamandır. Anlatıcı, yazar

tarafından bir odaklanma ile kurmaca zaman ile söylem zamanı arasında bir yerde konumlanır. Anlatı kiplikleri, anlatıcı üzerinden yaratılan farklı bakış açıları, temel yerdeşliklerin (metnin temelinde yer alan ikililik) tekrarlanması veya bunların kapalı bir anlatımla sunulması gibi anlatım teknikleriyle bu konumlanmış metin içinde dalgalanır. Bu dalgalanma da anlatı ritmini doğurur. Bir bakıma anlatının eylem zamanı, anlatıcının söylem zamanı ile kurmacanın kendi zamanı arasında aldığı mesafedir. Anlatıcı üzerinden yüklenen eylem zamanının değişmesi, kurmaca zaman ve söylem zamanı arasında anlatıcının hareketi, anlatıda bir kuvvetlendirme, uzaklaştırma etkisi ya da bir bakış açısı değişimi yaratır. Metnin ritminin çözümlenmesinde anlatının kurmaca zamanı ve öyküleme zamanı arasındaki mesafenin konumlanışının yanında zaman çizgisinin düzeni, anlatının akışı ve metnin içeriksel temellerinin tekrarlanma miktarı da önemlidir. Çalışmanın özgün yanı kurmaca zamanı ile söylem zamanı arasındaki konumlanışı anlatmak ve buradaki ritmi yorumlamak için anlatım tekniklerinin “düzen”, “süre”, “sıklık”, “kip” ve “ses” başlığı altında sınıflandırılarak toplanmasıdır. Bu ana başlıkların altında anlatı ritmini değiştiren farklı anlatım teknikleri alt başlıklar halinde yer almaktadır. Her bir anlatım tekniğinin teorik alt yapıları ve metin içinde nasıl kullanıldığı açıklamıştır. Teorinin öykü inceleme bölümünde tüm bu alt başlıklara uygun olan örnekler tespit edilmiş ve örneklerin analizleri yapılmıştır.

Çalışmanın beşinci bölümü olan “Bir Yaşam Temsili Olarak Öykü” bölümünde teorinin uygulanacağı ‘öykü’ türü hakkında temel bilgilendirme, öykü türünün tarihî gelişimi, öykü türünün sınıflandırılması ve Modern öykünün Türk ve Dünya edebiyatı tarihindeki yeri ele alınmıştır. Teorinin inceleme alanı olarak öykü türünün seçilmesinin temel nedeni türün, kurmacanın temel yapı unsurlarının (olay, kahraman, zaman, mekân, zıtlıklar, anlatıcı bakış açısı) tamamını barındırması ve uygulanmış anlatım tekniklerinin analizinde daha sade ve net veriler sunmasıdır. Böylelikle okur anlatı ritmi hakkında bir fikir elde etmek için elinde bulunan kurmaca metnin parçalarını ayırıp tek tek bu parçaları değerlendirip bir sonuca varabilmektedir. Anlatı zamanının ritmini analiz etme bakımından öykü türünün pratik ve sağlam bir edebi tür olduğu söylenebilir. Bu bakımdan türe dair kapsayıcı bir bakış açısı kazanmak için öykü türünün tarihsel alt yapısını sunulmuştur.

Tezde yer alan altıncı bölüm “Bir Edebi Türk Olarak Öykü”de öykü türünün edebiyat tarihinde gelişimi ele alınmıştır. Tarihsel süreçte Batı edebiyatında ortaya çıkma süreci ve ilerleyişinin yanı sıra Türk edebiyatında modern öykünün temelini oluşturacak



şekilde süreci işlenmiştir. Bütünüyle öykü tarihine yer verilmesinden tezin ana meselesine hizmet edecek ölçüde postmodern öyküye varacak yol haritasının temeli incelenmiştir. Çalışmanın bu bölümünde öykü türünün gelişimini daha iyi anlamak için yedinci bölüm olarak “Öykü Türleri”ne yer verilmiştir. Bu bölümde klasik öykücülüğün temelini oluşturan ‘Maupassant Tarzı Öykü’ ve ‘Çehov Tarzı Öykü’nün yanında ‘Postmodern Öykü’, ‘Küçürek Öykü’ ve ‘Fantastik ve Bilim Kurgu Öykü’ başlıkları altında anlatım tekniklerinin sık ve çeşitli şekillerde kullanıldığı öykü türlerinde örneklerle beraber genel bir bakış sunulmuştur.

Öykü türüne dair tarihsel sürecin verilmesinin ardından sekizinci bölüm “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Öykücülüğüne Anlatım Teknikleri Üzerinden Bakış”, dokuzuncu bölüm “1923-1950 Arası Türk Öykücülüğüne Anlatım Teknikleri Üzerinden Bakış”, onuncu bölüm “1950-1980 Arası Türk Öykücülüğüne Anlatım Teknikleri Üzerinden Bakış” ve son olarak on birinci bölüm “1980 Sonrası Türk Öyküsünde Tarihsel Süreç” başlıklı dört bölümde Türk edebiyatında öykü türünün gelişiminde yapısal farklılıklara odaklanarak bir tarihsel alt yapı verilmiştir. Her bölümde de öykü türünün toplumun içinde bulunduğu siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel değişimlerden nasıl etkilendiği ele alınmıştır. Bu değişimden etkilenen yazarların tematik farklılıklarından çok eserlerini oluştururken biçim ve anlatım tekniği bakımından nasıl ürünler ortaya koyduğu incelenmiştir. Bunun nedeni tezin asıl inceleme alanı olan 1980 sonrası Türk öyküsünün inşa olduğu temel kaideyi anlamaktır. Bu noktada mihenk taşı olan yazarlar ve eserlerinde kullandıkları anlatım tekniklerine genel hatlarıyla odaklanılmıştır.

Çalışmanın “Kullandıkları Anlatım Teknikleriyle 1980 Sonrası Türk Öyküsüne Farklılık Getiren Öykücülere” başlıklı bölümünde tezin teori kısmının uygulandığı öykü metinleri ve bu metinlerin yazarları hakkında incelemeler yer almaktadır. Tezin uygulama bölümüne alınan yazarlar doğum tarihlerine göre kronolojik sırayla şöyledir: Ali Teoman, Necati Tosuner, Cemil Kavukçu, Jale Sancar, Necip Tosun, Nalan Barbarosoğlu, Kürşat Başar, Ayfer Tunç, Murat Gülsoy, Behçet Çelik, Mine Söğüt, Ali Ayçıl, Ahmet Büke, Murat Yalçın, Sema Kaygusuz, Şebnem İşigüzel.

Seçilen yazarların ortak noktaları 1980 sonrasında öykü kitaplarını yayınlamış olmalarıdır. Bununla birlikte tezde yer almalarının temel nedeni anlatım tekniklerinin anlatı ritmine etkisini örnekleyebilecek özgün ve net örnekler teşkil etmeleridir. İncelemeye alınan öykü metinleri, yazarların tüm öykülerinin içinden yine tezin en iyi şekilde uygulanabileceği örnek olması bakımından tercih edilmiştir. Her bir öykü metni;

metnin genel hatlarıyla içeriğinin sunulması, metnin derin yapısında yer alan yerdeşliğin (temel ikililik) çözümlenmesi ve anlatı ritmine katkısı, metnin birimlendirilmesi, her birimde tezin teorisini anlamlandırarak anlatım tekniklerinin örneklenmesi, açıklanması ve bunların anlatı ritmine katkısı ve sonuç mahiyetinde anlatı ritmin yorumlanması şeklinde bir düzenle incelenmiştir. Öykücülerin pek çoğunun edebi kimliklerinin gelişimi tamamlanmadığı için ilerleyen zaman diliminde yayınladıkları öykü kitaplarından seçilebilecek farklı öykülere de tezin temel teorisi uygulanabilir. Öykü metinlerini daha iyi anlamak ve 1980 sonrası Türk öyküsünün genel panoramasını çıkarabilmek için seçilen öykü yazarlarının öykü anlayışları, öykülerinde kullandıkları anlatım teknikleri, bakış açıları, içerik yaklaşımları da ayrıntılı şekilde ele alınmıştır.

Doktora eğitimimin ve tez sürecimin her aşamasını destekleyen, akademik anlamda girdiğim her açmazda bana hep yardımcı olan çok değerli hocam Prof. Dr. Bâki Asiltürk'e minnettarım. Her zaman yanımda olduğu ve bana yol gösterdiği için kendisine çok teşekkür ederim. Tez aşamasında desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocalarım Prof. Dr. Sema Uğurcan ve Doç. Dr. Ahmet Koçak'a da teşekkürlerimi sunarım. Manevi olarak yanımda olup varlıklarını her zaman hissettiren dostlarım Dodo, Çiçek Kadirioğlu ve Özsel Doğancı'ya; zor zamanları metanetle aşmamı sağlayıp bana güç veren annem Yasemin Süer ve pek kıymetli Burçin Kılıçak'a sonsuz teşekkürü borç bilirim.

## ÖZET

Kurmaca bir metin olan öykü türünün inşasında, kurgunun ana iskeleti olay örgüsü; onu destekleyen zaman, mekân ve kahramanlar temel yapı unsurları olarak ele alınabilir. Temel yapı unsurlarının içinden zaman kavramı, bir metnin alımlanması bakımından önemli bir yere sahiptir. Bu alımlama eylemi sırasında anlatım teknikleri de zaman kurgusunu oluşturmada araştırmaya değer bir yere sahiptir. Tez çalışması, kurmaca bir metni oluşturan yapı unsurlarının temel araçları olan anlatım tekniklerinin zamanı kavramını kapsayan anlatı ritmine etkisini ele almaktadır. Çalışmanın “Giriş” bölümünde bir kurmaca metindeki gösterebilimsel incelemeye göre yüzey yapının unsurlarından zaman kavramının anlatı ritmiyle olan ilişkisi ele alınmıştır. Bu bölümde metnin temel yapı unsurlarından zaman kavramının kapsamı, metin içindeki değeri, bir metnin ritminin ne anlama geldiği, bunun metnin tüm yapısına ve metnin temelinde bulunan ikililiğe nasıl etki ettiği açıklanmıştır. İkinci bölümünde kurmaca metinlerin tasarlanmasında yapı unsurunun öneminin modernizmden postmodernizme geçişte ne ölçüde değiştiği, postmodernizmin metin inceleme yöntemlerinden gösterebilim ilkelerinin anlatı ritmine nasıl etki ettiği değerlendirilmiştir. Tezin inceleme alanının, teori kısmının yer aldığı bölüm, üçüncü ve dördüncü bölümüdür. Burada seçilen ve açıklanan anlatım tekniklerinin tamamı anlatı ritmine etki etmesi bakımından önemlidir. Çalışmanın özgün yanı metnin kurmaca zamanı ile anlatıcının söylem zamanı arasındaki konumlanışı anlatmak ve buradaki ritmi yorumlamak için anlatım tekniklerinin “düzen”, “süre”, “sıklık”, “kip” ve “ses” başlığı altında sınıflandırılarak analiz edilmesidir. Çalışmanın beşinci, altıncı ve yedinci bölümlerinde tezinin uygulanacağı ‘öykü’ türü hakkında temel bilgilendirme, öykü türünün tarihi gelişimi, öykü türünün sınıflandırılması ve modern öykünün Türk ve Dünya edebiyatı tarihindeki yeri ele alınmıştır. Öykü türüne dair tarihsel sürecin verilmesinin ardından “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Öykücülüğüne Anlatım Teknikleri Üzerinden Bakış”, “1923-1950 Arası Türk Öykücülüğüne Anlatım Teknikleri Üzerinden Bakış”, “1950-1980 Arası Türk Öykücülüğüne Anlatım Teknikleri Üzerinden Bakış”, “1980 Sonrası Türk Öyküsünde Tarihsel Süreç” başlıklı bölümlerde Türk edebiyatında öykü türünün gelişiminde yapısal farklılıklara odaklanarak bir tarihsel alt yapı verilmiştir. Her bölümde de öykü türünün toplumun içinde bulunduğu siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel değişimlerden nasıl etkilendiği ele alınmıştır. Bu değişimden etkilenen yazarların tematik farklılıklarından çok eserlerini oluştururken biçimsel ve anlatım tekniği bakımından nasıl ürünler ortaya

koyduğu incelenmiştir. Tezin son kısmında teori bölümünün uygulandığı öykü metinleri ve bu metinlerin yazarları hakkında incelemeler yer almaktadır. Tezin uygulama bölümüne alınan yazarlar doğum tarihlerine göre kronolojik sırayla şöyledir: Ali Teoman, Necati Tosuner, Cemil Kavukçu, Jale Sancar, Necip Tosun, Nalan Barbarosoğlu, Kürşat Başar, Ayfer Tunç, Murat Gülsoy, Behçet Çelik, Mine Söğüt, Ali Ayçıl, Ahmet Büke, Murat Yalçın, Sema Kaygusuz, şebnem İşigüzel. Seçilen öykü metinlerinde anlatım tekniklerinin anlatı ritmine katkısı değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra 1980 sonrası Türk öyküsünün genel panoramasını çıkarabilmek için seçilen öykücülerin öykü anlayışları, öykülerinde kullandıkları anlatım teknikleri, bakış açıları, içerik yaklaşımları da ayrıntılı şekilde ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** 1980 Sonrası Türk Öyküsü, Öykü, Anlatım Teknikleri, Anlatı Ritmi.

## **ABSTRACT**

In the construction of the story type, which is a fictional text, the main skeleton of the fiction is the plot; the time, place and heroes that support it can be considered as the basic building elements. The concept of time, among the basic structural elements, has an important place in terms of the reception of a text. Narration techniques during this act of reception also have a place worth investigating in creating the time fiction. The thesis study deals with the effect of narrative techniques, which are the basic tools of the structural elements that make up a fictional text, on the narrative rhythm covering the concept of time.

In the "Introduction" part of the study, the relationship between the concept of time, which is one of the elements of the surface structure, and the narrative rhythm, according to the semiotic analysis in a fictional text is discussed. In this section, the scope of the concept of time, which is one of the basic structural elements of the text, its value in the text, what the rhythm of a text means, how this affects the whole structure of the text and the duality at the base of the text are explained.

In the second part, it has been evaluated to what extent the importance of the structural element in the design of fictional texts has changed in the transition from modernism to postmodernism, and how the principles of semiotics, one of the text analysis methods of postmodernism, affect the narrative rhythm. The third and fourth sections is the section that includes the study area and the theory part of the thesis. All the narration techniques chosen and explained here are important in terms of affecting the narrative rhythm. The original aspect of the study is to analyse the narrative techniques by classifying them under the headings of "order", "duration", "frequency", "mode" and "voice" to explain the positioning between the fictional time of the text and the discourse time of the narrator and to interpret the rhythm there.

In the fifth, sixth and seventh parts of the study, basic information about the 'short story' genre to which the theory will be applied, the historical development of the short story genre, the classification of the story genre and the place of the modern story in the history of Turkish and World literature are discussed.

After the historical process of the story genre is given, a historical background is given by focusing on the structural differences in the development of the story genre in Turkish literature in four sections titled "A View of Turkish Story from 'Tanzimat' to

'Cumhuriyet' Trough Narrative Techniques.”, “A View of Turkish Story Between 1923-1950 Through Narration Techniques”, “A View of Turkish Story Between 1950-1980 Through Narration Techniques”, “Historical Process in Turkish Story After 1980”. In these chapters, how the story genre is affected by the political, social, economic, and cultural changes in the society is discussed. It has been examined how the writers who were affected by this change produced products in terms of form and expression technique while creating their works, rather than their thematic differences.

In the last part of the thesis, there are analysis about the story texts and the authors of these texts. The authors included in the application section of the thesis are as follows, in chronological order: Ali Teoman, Necati Tosuner, Cemil Kavukçu, Jale Sancak, Necip Tosun, Nalan Barbarosoğlu, Kürşat Başar, Ayfer Tunç, Murat Gülsoy, Behçet Çelik, Mine Söğüt, Ali Ayçil, Ahmet Büke, Murat Yalçın, Sema Kaygusuz, Şebnem İşigüzel. The contribution of the narrative techniques to the narrative rhythm in the selected story texts was evaluated. In addition to this, to obtain the general panorama of the Turkish story after 1980, the story understanding of the selected storytellers, the narrative techniques they use in their stories, their perspectives and content approaches are also discussed in detail.

**Keywords:** Turkish Story After 1980, Short Story, Narrative Techniques, Narrative Rhythm.

# 1. GİRİŞ

“Zaman, bekleyen için çok yavaş  
Korkanlar için çok hızlı  
Yas tutanlar için çok uzun  
Sevinenler için çok kısadır.”<sup>1</sup>

Yaşam deneyimi içinde önemi büyük olan kavramlar, sözdizimsel sistem içinde, sözlük tanımlarının yanı sıra onlara yüklenen kişisel anlamlar ve yorumlarla farklı kavramsal boyutlara ulaşırlar. İnsanın zamanı algılaması hem kültürel hem de çok boyutlu bir sorunsaldır.<sup>2</sup> Kültürel, çünkü zamanı konuştuğumuz dile, ait olduğumuz uygarlığa ve evrim gösterdiğimiz çevreye göre farklı biçimlerde algılarız. Çok boyutludur, çünkü zamanı seçtiğimiz bakış açısına göre düzenleriz. Bu bakımdan üç türlü zamandan bahsetmek mümkündür: Fiziksel zaman, süredizimsel zaman ve dilsel zaman. Fiziksel zaman, bireyin zamanı kendi deneyimlerine göre algılamasıyla ilgilidir. Bireysel algılara dayanan zaman kavramında süre bakımından görecelilik söz konusudur. Kimine göre uzun olan bir zaman dilimi farklı bireylerce kısa olarak algılanabilir. Burada bireyin özellikle duygu dünyasına ait deneyimleri de etkili bir faktördür. Süredizimsel zaman, takvim zamanını işaret eder. Toplumlar yaşantılarını düzenlemek için doğrusal ilerleyen zaman dizgesini belirli sayı ve sürelerin de yardımıyla bölümlene ihtiyacı hissetmişlerdir; bu da süredizimsel zamanı ifade eder. Dilsel zaman ise anlatı izlencesinde (anlatının akışı, olay örgüsünün tümü) söylem düzeyinde yer alan anlatıcının söz söyleme anıyla ilgilidir.

Zaman, aporetik bir kavramdır. Derrida'nın ifadesiyle aporetik olan kendi karşıtlığı içinde var olmalıdır. Apori, sözlük karşılığı ‘çıkış yolu olmayan, çıkmaz, açmaz, güçlük’<sup>3</sup> olan ve nesnenin kendisinde ya da kavramdaki bir çelişkiden ileri gelen, çözülmesi güç bir probleme, bir düşünce faaliyetinde söz konusu olan aşılamaz çelişmeye verilen ad anlamına gelen Yunanca bir felsefe terimidir.<sup>4</sup> Aporiler, ikililikler arasındaki sınırın hem aşılabilecek hem de aşılamayacağı anlamına gelir. Kararsızlık, hareket edememe, çözümsüzlük anlamında gelen terim arada kalmışlık bildirir.<sup>5</sup> Bu bakımdan zaman kavramının da kendini doğrulayıp yanlışlayan bir döngüsel ifadesinin olduğu

<sup>1</sup> Virginia Üniversitesi, Kum Saati Anıtı.

<sup>2</sup> Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara 2007, s.217.

<sup>3</sup> Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü* (çev. Hakkı Hünler) Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2004, s.44.

<sup>4</sup> Ahmet Cevizci, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 1999, s..67.

<sup>5</sup> Jacques Derrida, *Edebiyat Edimleri* (çev. Mukadder Erkan-Ali Utku) Ketebe Yayıncılık, İstanbul 2020. s..46.

söylenbilir. Her anlatısal yapıtın sergilediği dünya, zamansal bir dünyadır. Zaman ancak anlatısal olarak eklenildiği ölçüde insan zamanına dönüşür. Buna karşılık olarak da anlatı, ancak zamansal deneyimin özelliklerini gösterdiği ölçüde anlamlı hale gelir.<sup>6</sup> Anlatısal ve zamansallık arasındaki bu ilişki kendi içinde tamamlanan bir döngü yaratır. Anlatısal olan söylem düzleminde yer alan anlatının olay örgüsü bağlamında değerlendirilmesidir. Zamansallık ise yukarıda ifade edildiği gibi kendi içinde ontolojik bakımdan karşıtlık içeren bir anlam taşır. Bu açıdan zaman üstüne gerçekleştirilen eleştirel düşünme, determinist sonuca ulaşmayacak olan bir kısır döngüdür. Bunun ifade şekli yalnızca anlatma (öyküleme) etkinliği yani anlatısal ile mümkündür. Augustinus'un *İtiraf* yapıtında yer alan düşüncelere göre anlatma etkinliği de zamana dair aporileri çözecek yetkinlikte değildir.<sup>7</sup> Herhangi bir sonuca varış, yalnızca şiirsel düzlemde mümkündür, terimin kuramsal karşılığını aydınlatacak düzeyde değildir. Bu demek oluyor ki zamana dair ontolojik zıtlıkların yarattığı boşluklar, anlatı izlencesi içinde Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde bahsettiği 'mythos' (öykü, olay örgüsü) ve 'peripeteia' (baht dönüşü) kavramlarının yer aldığı düzlemde dolacaktır.<sup>8</sup> Zamanın kendi içinde çelişki yaratan kararsızlığının bilimsel düzeyde ifadesinin yoksunluğu, anlatı düzleminde kendine soluk alacak bir yer bulabilir.

Öykülemenin tarihsel süreçteki temelini oluşturan kıssa/myth ile modern öykü anlatılarının arasında 'zamansızlaşma' bakımından paralellik vardır. Bu noktada Türk kültüründe kıssa, dünya literatüründeki 'myth' kavramının neyi ifade ettiğine bakmakta yarar vardır. Kıssalar içerdiği sembolik dünyayla insan yaşantısının deneyimlerini epistemolojik bir boyuta taşırlar. Eski zamanlarda kıssaları okuyan ya da dinleyen insanların, bu anlatılardaki sembollerin çözümlenmesinden hareketle belirli bir hayat deneyimi edindikleri ya da kendi hayat deneyimleriyle özdeşim kurdukları söylenebilir. Kıssalar, sembolik bir imge evreninin içinde, oluşturuldukları kültürlerin gerçek yaşantılarını çok katmanlı olarak barındırır. Sadece olanın tasviri ve gerçekliğin bir temsilcisi olmakla kalmayı aynı zamanda olması gerekeni de işaret eder. Kıssalar çok çeşitli dönem ve şartlarda ortak özellikleri olan birçok durumu kavramak amacıyla verilmiş modellerdir. Hatta tek tek insanları ve olayları değil, bunun ötesinde yapıların ve

---

<sup>6</sup> Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı: Bir Zaman Olay Örgüsü Üçlü Mimesi* (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat) YKY, İstanbul 2007, s.23.

<sup>7</sup> Augustinus, *İtiraf*, 11. Kitap 21. Bölüm (çev. Çiğdem Dürüşken) Alfa Yayınları, İstanbul 2014, s.349.

<sup>8</sup> Aristoteles, *Poetika*, (çev. İsmail Tunah) Remzi Kitabevi, İstanbul 2007, s.19.



süreçlerin kavranmasında bir rehber niteliği taşır.<sup>9</sup> Bu da onu okuyan ve ondan bir şeyler öğrenmek isteyen bireylere farklı deneyim/çözüm açımları sağlar. Kıssalardan ‘öykü’ formuna geçiş sürecinde yaşanan birbirinden çeşitli içerik ve biçimsel evrimleşmenin temelinde ‘kıssa’nın bütünleştirici ve merkeze yönelten tavrının modern öyküyle birlikte insanın bireyselleşmesine dönüştüğü yatmaktadır. Bu dönüşüm içinde ‘kıssa’ veya ‘modern öykü’ ile geçirilen zamanın bireyle ilişkisi dikkat çekicidir. Her iki okumada da tarihsel ve kişisel ‘zamandan sıyrılma’ söz konusudur. Okur, yabancı, hayali bir zamanla karşı karşıyadır. Bu zamanın ritimleri sürekli olarak değişiklik gösterir çünkü her anlatının kendine özgü bir zaman algısı vardır. Öykü anlatımındaki zaman, kıssa/myth anlatımındaki zamandan yoğunluk olarak farklıdır.<sup>10</sup> Her iki anlatının okuyucu tarafından alımlanmasında geçirilen zamanın gerçekliği farklıdır. Kıssa/myth gerçeğin tarihsel bir boyutuna ve içerdiği çatışmadaki özdeşleşme biçimine işaret eder. Modern öyküde zaman, bir yok oluş, kendinden geçiştir. Zamanın yoğunlaştırılması ve genişletilmesi söz konusudur. Bu yoğunlaşma ve genişleme modern fizikteki zaman algısına da işaret eder. Her iki anlatma biçiminin de ortak noktası okuyucuyu ya da dinleyeni zamanın tarihsel boyutlarının ötesine taşımalarıdır.

Bir anlatının ritmi, zamanla doğrudan ilgilidir. Zamanın genişleme, yayılma ve daralma nitelikleri vardır. En küçük zaman biriminden takvim zamanına göre ölçümlenebilen daha büyük zaman birimlerine kadar hem öznel hem de nesnel olarak yorumlanabilen genişleme, yayılma, daralma eğilimi zamanı somutlaştırır. Somutlaşan bu sınırsız kavramın bir yaşantıda ya da yaşantının söz düzlemindeki karşılığı olan metinlerdeki eylemsel çeşitliliği gözlemlenmeye değerdir. Eylemsel çeşitlilik ise metindeki sözcelemelerin (konuşma, anlaşma, iletişim) zamansal karşılıkları ve metindeki anlatıcının sesiyle ilişkilidir. Bu da anlatının ritmi üzerine düşünmeye götürür. Metinde ritim arayışı; çağrışımlar, sesler, ses tekrarları, görüntülerle anlatıya bütünlük, akışkanlık ve yoğunluk kazandırma çabasıdır.<sup>11</sup>

Ritim kavramı birçok sanat dalında önemlidir. Müzik ve edebiyat gibi fonetik sanatlar büyük ölçüde zaman kavramıyla ilişkili sanatlardır. Bu bakımdan dil düzleminde ritim, bir durumun, bir olayın düzenli aralıklarla yinelenme niteliği olarak tanımlanabilir. Metnin oluşumunda yer alan ritmik araçlar zamansal bölümlenmeyle metne yayılır.

<sup>9</sup> Tahsin Görgün, “Kıssaların Neliği (Mahiyeti) Üzerine”, *IV. Kur'an Haftası ve Kuran Sempozyumu*, Fecr Yayınevi, Ankara 1998. s.24.

<sup>10</sup> Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri* (çev. Sema Rifat) Kuram Yayınları, İstanbul 1993, s.23.

<sup>11</sup> Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara 2018, s.142.

Anlatı içindeki cümleler hatta kelimeler, birimlendirmeler içinde salınıp yayılan ritmik ögeler, eserin oluşma aşamasına doğal bir süreç olarak yerleşir. Fonetik bir diğer sanat olan müzikle ilişkilendirmek gerekirse ritim, seslerin düzenli bir dizge içinde sıralanmasıdır. Ses birimi, dil düzleminde heceye karşılık gelir. Bu durumda anlatılarda ritim, hecelerın düzenli bir sözcelem ve tümce düzlemi oluşturması; oluşturulan dil yapılarının da belirli bir dizgeyle birbiri içine örüntülenmesi ve okuyucuda bir duygu yaratmasıdır. Elbette metinlerde, ritim öğelerinin tespiti müzikte olduğu kadar kolay değildir. Öykü ve roman gibi olay örgüsüne dayanan anlatılarda ritim etkinliklerini matematiksel ölçülerle açıklamak zordur. Yine de anlatmaya dayalı kurmaca metinlerde ritim, önemli bir anlatım olanağı sunar. Metnin malzemesi dildir. Metin yazarı, ritim duygusunu verebilmek için dil ve müziğin iç içe geçmiş olduğu bu zorlu anlatım imkânını bütünlüklü bir kompozisyon oluşturmak için kullanır. Belirli bir düzen ve uyum içinde sunulan bu bütünlüklü kompozisyonda duygulara karşılık gelen coşkulu, hareketli, sessiz, durağan, derinden anlatımlar, anlatı ritminin temelinde yer alır.

Metindeki duyguların ritimsel karşılığı olabilecek anlatım olanaklarının yanında, ritmin metne en somut katkısı akışkanlık, bütünlük ve yoğunluk kavramlarıdır. Bunları ritmik bir oluşum sergileyecek şekilde kullanmak, bazen düzenli aralıklarla yinelenen cümlelerle, bazen okuyucunun zihninde canlandırabileceği imajlarla, bazen de bu imajların anlatımıyla sağlanır. İmajlarla sağlanan ritimde birbirini izleyen ve/veya birbirini tamamlayan görüntüler bir iç bağlantı oluşturacak şekilde sinemasal bir etki yaratır. Bu sinematografik yapı anlatım tekniklerinden diegetik ve mimetik anlatımla kurulur. Farklı anlatım teknikleri de imaj anlatımında kullanılabilir. Bir bakıma ritim, metinler arasına gizlenmiş notalarla oluşturulan yoğun anlatımdır. Çünkü ritim; tasvir, imge ya da sözcüklerin çağrışım halkalarıyla alttan alta örülen ve sonunda bir bütünlüğe ulaşan bir bestedir. Burada kastedilen bütünlük, kopuşu önleyen, alışkanlığı sağlayan bir öge olmasıyla birlikte, parçaları bir arada tutar. Ritim, parçalar arasında estetik ilişkiyi sağlayan ve parçaların bir bütün olarak algılanmasına ve hatta gözükmemesine olanak tanıyan bir araçtır.<sup>12</sup> Ritimle sağlanan bütünlüğe giden yolda metin yazarı, metninde kendiliğinden bir ruh-duygu grafiği oluşturur. Yazar, kurmaca yaratma doğasından hareketle bütünlük ve alışkanlık niteliği taşıyan bu örüntüyü kendine özgü bir dizgeyle içsel olarak örer. Bu örüntü, bilinçli değildir, yazarın zihin tasarrufundadır.

---

<sup>12</sup> Tosun, a.g.e. s.145.

Anlatı izlencesi içinde anlatı ritminin yoğunluğu ve akışkanlığını belirleyen unsurların başında anlatıcının sesi de gelmektedir. Metnin içinde anlatıcının sesinin odaklandığı konum, okurla anlatı arasındaki mesafeyi belirler. Bu mesafenin ölçüsü, metnin ritmiyle ilişkilidir. Anlatıcının sesi, metnin ritmine katkı sağlayan diğer anlatım teknikleriyle bir araya gelince metnin alımlanmasında farklı grafiklerin doğmasını sağlar. Okur, anlatıcı sesinin odaklanmaları değiştikçe metnin ritmindeki artış ve azalıştan etkilenir ve metinle farklı ilişkiler kurmaya başlar. Ritim, metindeki farklı parçaları birbirine bağlayan iç dikişler olarak nitelenebilir.<sup>13</sup> Bütünlüğü sağlarken biçim gibi görünür değildir, metnin omurgasında yer alarak kendini var eder. Metnin ritmini alımlayan okuyucu metne karşı duygu geliştirir, bir metin bir okur için bazen şaşırtıcı bazen eğlenceli ve heyecanlı olabilirken amatörce oluşturulmuş bir ritim bütünlüğünde okur sıkılabilir. Anlatı ritmini belirlerken metnin kurmaca zamanı içindeki yayılımını hesaba katmak gerekir. Metnin dil düzleminde yer alan zaman kavramının uzaması, sıçraması ve durması doğrudan ritimle ilgilidir. Dil düzleminde sözcüklerle sağlanan ritim, gözle görülür bir yapı unsuru değildir ama metnin omurgasına yerleşmiş şekilde sözcüklerin ötesine geçer:

“Biçem çok basit bir meseledir, biçem tümüyle ritimdir. Bir kez ritmi yakaladınız mı, artık yanlış sözcükleri kullanmazsınız... Ritmin ne olduğu derin bir konudur ve sözcüklerin ötesine geçer. Bir görüntü, bir duygu beyinde bir dalga yaratır, sözcüklerin uyumu bundan uzun bir süre sonra sağlanır; kişi bu dalgayı yeniden ele geçirmeli ve işler kılmalıdır (...) sonra da, o, zihinde parça parça devrilirken, sözcüklerin uyumunu yaratır.”<sup>14</sup>

Bir anlatıda ritim, yinelenen cümle ya da temalar/leit-motiflerle sağlanırken anlatım teknikleri de ritmi oluşturan etkenlerdendir. Metnin anlatım yapısını oluşturan tüm yöntemler, metnin ritmi yani akışı içinde belirli bir dizge halinde konumlanırlar. Bu dizgedeki konumlanışları da metnin iç zamanı yani kurmaca zamanıyla ilgilidir. Bazen anlatım yoğun, hızlı, bazen yavaş, sakindir; bunlar belirli bir sıra ve uyum içinde örülmüştür.<sup>15</sup> Anlatım teknikleri, ritmin akışında gerilimi hızlandırıp azaltabilir; anlatı izlencesi içindeki duraklamalar, eksilteler, susmalar, sahnelemeler belirli bir bütünlük içinde döngüsel bir düzenle okuyucuya sunulur. Metnin sadece bütünlüklü ve uyumlu bir akış halinde olması okuyucu için yeterli değildir. Okurun ritmin akışı içinde kalabilmesi için metnin okurda estetik haz uyandırması ve okurun merak duygusunu da tetiklemesi

<sup>13</sup> Tosun, a.g.e. s.215.

<sup>14</sup> Joyce Carol Oates, *Bir Yazarın İnançlı*, Kavis Kitap, İstanbul 2011, s.97.

<sup>15</sup> Tosun, a.g.e. s.147.

gerekir. Bir bakıma ritmin temel amacı, öncelikle okurda anlatım teknikleri aracılığıyla süreklilik ve akışkanlık duygusu yaratmaktır. Bu akışkanlık ve süreklilik metnin ne ölçüde etkili bir metin olduğu konusunda da okuyucuya fikir vermektedir. Anlatı ritmi açısından etkili bir metinde ritmin somutlaşması için anlatım tekniklerinin kullanıldığı anlatının düzeni, sıklığı, sırası ve hızı önemlidir.

Zamanın fiziksel düzlemde bireysel olarak alımlanmasının getirdiği açmaz metin düzleminde sürezamansal dizilimin yetersizliğine ve döngüsel bir zaman tasarısıyla anlatının oluşmasına neden olur. Zamanın var oluşsal olarak algılanmasının zorluğu metinlere de yansır. Yazarlar zaman algısındaki sorunsala bir çözüm getirmek için farklı anlatım teknikleri kullanarak metnin içinde okurun kendi alımladığı zamana uygun bir konum kazanmasına yardımcı olurlar.



## 2. ANLATI KURGUSUNUN DÖNÜŞÜMLERİ

### 2.1. KLASİK ANLAYIŞTAN MODERNİZME DÖNÜŞÜM

19. yüzyılda yaşanan tarihsel, siyasi ve ekonomik değişiklikler postmodern döneme gelene kadar önemli bir hazırlık safhasını teşkil eder. Batı Avrupa feodal toplumlarında yükselen burjuvazi (kentsoyluluk) yeni ekonomik düzeni hazırlamıştır. Bu süreç Avrupa’da farklı toplumlarda farklı sonuçlar vermiştir. Feodal üretim yerini yeni bir üretim tarzı olan kapitalizme bırakır. Sanayi Devrimi’nin neden olduğu ekonomik gelişmeler toplumun yapısını da değiştirmiştir. Modernizm olarak adlandırılan dönemin öncesinde realist ve romantik yaklaşımların bahsedilen toplumsal dönüşümlerden beslendiğini söylemek mümkün. Daha sonralarını realizm devrimler ve toplumlardaki değişimlerden etkilenerek ‘eleştirel kentsoylu gerçekçilik’ (Lukacs), ‘toplumcu gerçekçilik’, ‘Zola gerçekçiliği’ (olgucu ve deneysel gerçekçilik) ve ‘Kafka gerçekçiliği’ (kıyısız gerçekçilik) gibi farklı tanımlarla gelişir ve nihayet 21. yy.ın gerçeği farklı boyutlarda algılamasına dayanan modern anlayışa varılır.<sup>16</sup> Bu noktada modernizmi ve ardından da postmodernizmi hazırlayan unsurların başında siyasi, kültürel, ekonomik şartların şekillendirdiği sanat akımları gelmektedir.

Eski kurmaca metinlerde, dün-bugün-yarın zincirinin zaman dizinsel art ardalığı içinde düz akan bir anlatım söz konusudur. 18-19. yy.ın gerçekçi anlatılarında neden-sonuç ilişkisine neredeyse tümüyle sadık, başı-sonu belli ‘kapalı’ bir yapı içinde okuma rahatlığı vardı. Her şeyi bilen güçlü bir anlatıcının ve kendisine gerçeği, doğruyu ve yaşamın anlamını gösterdiğinden kuşku duymadığı roman yazarının güdümünde okur, huzurlu bir okuma dönemi geçirebilmektedir. Böylesine güvenli bir ortamda okurun metni anlamaması, onun içinde kendini yitirmesi, ona ‘yabancılaşması’ pek olası değildir. Oysa 20. yy.a doğru katlanarak gelişen toplumsal değişimler zinciri kurmacadaki realist/mimetik estetiğin temelini güçlü bir biçimde sarsmaya başlamıştır. Bilimdeki gelişmeler ve çığır açan teknoloji mimetik/gerçekçi dünyaya ‘yabancı’ bir alternatif, kurmaca evren hazırlamaktadır. Asıl amacın para kazanmak ve çıkar gözetmek olduğu yeni değerler dizgesinde insancıl ölçütler giderek saldırganlaşan bir maddeler evreninde etkisiz kalmıştır. İnsanın ve doğal olanın yerini madde almıştır. İnsanı, salt gerçeğe karşı yabancılaştırma olgusu 20. yy. estetiğinin ana taşıyıcısı haline gelmiştir.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Emel Kefeli, *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, Akademik Kitaplar, İstanbul 2009, s.11.

<sup>17</sup> Yıldız Ecevit, *Türk Edebiyatında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s.33-62.

20. yy.ın modernist yazarları birer yabancılaştırma sanatçısıdır. Kafka da Joyce da metinlerini alışılmışın dışında grotesk/yabancı bir atmosfer içinde kurgular. Geleneksel/gerçekçi edebiyatın ana dayanağı olan sürükleyici olay zinciri ortadan kalkmıştır. Metinlerde olay akışına dayalı gerilim yoktur. Yazarın, geleneksel edebiyatta metnin tekdüzeleşmemesi için entrikalar kurgulayıp, okuru ardından sürüklemesi gerekirdi. Buna karşın yeni romancı gerçeği bir model olarak yansıtmak yerine, onu baştan yaratır. Bu yaratma ediminde sanatçının yapacağı şey, yakalayabildiği gerçek parçalarını, düşlerini, bilincinin/bilinçaltının kıvrımlarından bulup çıkardığı malzemeyi kendine göre bir düzende biçimlendirmektir. 20. yüzyılın sonunda giderek içerik ve gerçeğin olduğu gibi yansıtılması reddedilmiş, yapı önem kazanmıştır. Yeni kurmaca anlatıların gerçekçiliği, yansıtmayla değil, (mimetik estetikle değil) yabancılaştırarak yeniden kurma yoluyla oluşur; bu yol da deneysel biçimcilikten geçer. Bu durumda 20. yy. edebiyatı, avangart sanat düzleminde kurguyla/teknikle/yapıyla oynanan bir oyundur.

Estetik algının 20.yy.'da değişmesi ve modernizmin hızla yaşamın her alanına yerleşmesiyle birlikte kurmaca anlatıların deneysel yaklaşımları da farklı yöntemlerden beslenmiş ve iç dinamikleri değişmiştir. Metnin temel yapı unsurlarından zaman formunun deforme edilmesi önemli değişimlerden biridir. Geleneksel estetik anlayışının dayandığı anlatılarda zaman "dün-bugün-yarın" düzlemindeydi. Oysa yeni kurmaca biçiminde yazarın nasıl biçimlendireceğini tam olarak bilemediği karmaşık iç dünyası ile somut dış dünya arasındaki sınırlar belirsizleşmiştir. Bu karmaşık bağlam zamanını kurgulama arayışı modernist yazarı soyut dünyada ve zamanın içinde istediği gibi dolaşmasını sağlayan kurgusal buluşları keşfetmeye ve oyun kavramıyla yeni bir kurmaca yaratmaya itmiştir.

Metnin temel yapı unsurlarından olay örgüsünün kurgulanması, 20.yy. yazarlarını, farklı arayışlar noktasında ilgilendirmiştir. Soyut ve karmaşık malzemelerle baş başa kalan modernist yazar, kurgunun ana omurgasını oluştururken genellikle iki kulvardan ilerler. Bunlar ana kurgu eğilimi ve metinsel bir bütünlük varmış gibi davranıp standart kurgu geleneklerinden sıyrılmasıdır.

Ana kurgu eğiliminde metin bir biçim çoğulculuğu yaklaşımına evrilmiştir. Birbirinden bağımsız metin parçalarının 'montaj/kolaj' teknikleriyle birleştirilmesi, sıkça başvurulan bir teknik haline gelmiştir. Herhangi yeni bir yazı denemesi; bir hikâye, roman, tiyatro parçası, bir anı, bir kupür, bir mektup bir reklam sloganı bu kolaj parçalarını oluşturabilir. Bu tür metinlerde ana öykü pek önemli değildir. Ana kurgu,

sadece anlatıyı oluşturan metin ögelerini bir arada tutmaya yarayan bir kolaylaştırıcıdır. *Ulysses*'in ana öyküsü, Bloom'un Dublin'de geçirdiği tek bir günü anlatır. Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında ise ana karakterlerden Turgut, görünürde Selim'in intiharının nedenini araştırmaktadır, ancak eser hiçbir gerilim içermez. Yazar, böylelikle öyküsüz metinle üretme yoluna gitmektedir.

İkinci kulvarda metin, bütüncül bir öykü varmış gibi kurgulanır. Ancak öykü, tüm mantık kategorilerinden uzak bir çizgide, neden-sonuç ilişkisinden arınmış; uzam-zaman boyutu deforme edilmiştir. Yabancı / fantastik / absürt bir düş mantığı metne egemendir. Kafka'nın, Canetti'nin ve Yusuf Atılgan'ın metinleri böyledir. Burada ana biçim ögesi 'kolaj/montaj' tekniği değil, tuhaf/garip/acayip anlamları içeren 'grotesk'tir. Bir önceki kulvarın montaj tekniği, bütünlüğü dıştan bozarak, romanın kurgusunu karmaşıklaştırır. Bu kulvarda ilk etapta bir kargaşa görülmez. Metnin temeline yerleştirilen grotesk mantıkla, yapıyı içten, anlam düzleminde bozar. Kafka öykülerinde ilk bakışta geleneksel romanın zaman dizinsel art ardalığı var gibidir. Ama içten parçalanmıştır.

Geleneksel anlatıda anlam, anlamı işleyen kahraman ve kurgu ayrı ayrı parçalar halinde ve birbirine eşit mesafede yer alırlar. Modern anlatıda ise kurgu, yazarın asıl meselesidir. Anlam ve öyküyü işleyen kahramanlar bu kurguya yani biçimsel kaygıya hizmet eder durumdadır. Metnin yapı unsurları, taşıyıcı özelliğini yitirir, anlatı içinde yer alır. Metni oluşturan parçalardan birine dönüşür. Artık anlatıdan bağımsız durumdadırlar.

## **2.2. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME DÖNÜŞÜM**

Modernizmin hemen ardından postmodernizm, yazın ve sanat sahnesinde yerini almaktadır. Bu yeni düşüncede tüm ölçütler hiçbir önem sırası olmaksızın yan yana yer alabilmektedir. Her şeyin karşıtıyla birlikte hiçbir çatışmaya yer vermeden; farklılıkların bir karnaval atmosferi içinde bir arada yaşadığı bir tinsel varoluş biçiminin adı, postmodernizm olarak değerlendirilebilir. Nietzsche, postmodernizmin babası olarak görülür. Görünenin altında yatan gerçeği arayan Platon-Hegel çizgisindeki anlayış, postmodern düşüncede zaman aşımına uğrar. Bir şeyin ne olduğu değil, nasıl olduğudur önemli olan -ki bunun temelleri modernizmde atılmıştır. Postmodern düşünceyi belirleyen, bir olgunun altında yatan epistemolojik düzlem değil, onun ontolojisidir. Organik birliğin reddi ve parçalılığın benimsenmesi, göreceliliğin bir anlam kategorisi olarak değerlendirilmesi, tüm mutlak anlamların/doğruların da sonu demektir. Hegel'in

nl tümcesi "Gerçek bütündür.", modernist Adorno daha postmoderne gelmeden "Bütün, gerçek olmayandır." sözüyle ters yüz etmiştir.

Postmodernizm, her ne kadar anlatının klasik düzlemini -olay akışı ve zaman gibi- deforme etse de insanoğlunun ölüm ve yazgıyla ilgili meselesine bir açıklık getirememiştir. Bu, temel bir ontolojik sorundur. Bu nedenle postmodern anlatı, metafizik bir dizgenin gücüne boyun eğişinden, onu olduğu gibi kabullenmesinden izler taşır. Metin, düşünsel boyutta bir devrim yaratamayacaktır çünkü postmodern ağ insanı, önceki tarihsel deneyimlerinin yıkıntılarını miras almıştır. Bu nedenle biçimsel arayışlar, anlatının amacı haline gelmiştir. Çağdaş Türk edebiyatının postmodern anlatıda akla ilk gelen yazarı Oğuz Atay'dır. Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı anlatının paralılığına ve klasik anlatının deforme edilmiş haline bir örnektir. Yazarın diğer eserleri de mutlak doğruyu ararken yapıyı oluşturan unsurların anlamın ve kurgunun ana parçaları olmasından çok kurgunun kendisi olmasına örnek olabilecek niteliktedir. Bu noktada mutlak doğruya ulaşma ve anlam arama arayışı formel dönüşümün temel bir hedefi haline getirmiştir. Postmodern anlatının diğer nc isimlerinden Ferit Edgü, deneysel yaklaşımların kullandığı anlatı biçimlerine örnekler veren bir yazardır. Bunun yanı sıra postmodernizmin parçalılığı ne çıkaran biçimsel yapısı, yapı-bozum kurgu ve zaman kullanımı, Ferit Edgü'nn öykülerinin karakteristik özellikleridir.



### 3. POSTMODERNİZMİN BAŞVURDUĞU BİR YÖNTEM: GÖSTERGEBİLİM

Postmodern dünyanın çeşitli felsefi ve sanatsal yaklaşımları aslında postmodernizmin çoğulcu yapısından ileri gelmektedir. Göstergebilim de postmodern anlatı içerisinde bu felsefeye uygun olarak oluşturulmuş eserlerin incelenmesinde sistematik bir yöntemdir. Çalışmanın bu kısmında göstergebilimsel açıdan inceleme yapmak için semiyoloji alanında çalışmış önemli isimlerden A. J. Greimas'ın fikirlerinden hareketle genel bir tasnifleme yapmak doğru olacaktır. Bu tasnifleme şöyledir:<sup>18</sup>

#### Göstergebilimsel Çözümleme Düzeyleri

##### ANLATI DÜZEYİ

- a. Kesitlere Ayırma ve Ölçütler
- b. Anlatı İzlenesi
- c. Anlatı İzlenesinin Evreleri ve Kiplikler
- d. Eyleyenler ve Oyuncuları

YÜZEY YAPI

##### SÖYLEM DÜZEYİ

- a. Figürler ve Söylemsel Görünümler
- b. İzleksek Roller
- c. Zaman ve Uzam

##### MANTIKSAL-ANLAMSAL DÜZEY

- a. Yerdeşlikler (İzotopiler)
- b. Göstergebilimsel Dörtgen

DERİN YAPI

Yapılan sınıflandırmayı anlamlandırmak ve incelemede kullanılacak yöntemi belirlemek için kısaca tüm birimlerin açıklanmasında yarar vardır.

#### 3.1. ANLATI DÜZEYİ

Anlatı düzeyinde yer alan bileşenlerden ilki “Kesitlere Ayırma”dır. Metni kesitlere ayırma işlemi bir makro-kesit ortaya koyma, metne grafiksel anlamda yaklaşma işlemidir. “Burada”, “orada” gibi bazı uzamsal belirtkeler; “yarım”, “ertesı gün” gibi

<sup>18</sup> Hilmi Uçan, *Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim*, Hece Yayınları, Ankara 2006, s.97-113.

zamansal belirtkeler ve “bir durumdan başka bir duruma dönüşme” olgusu, okuyucu için grafiksel düzenlemeye yardımcı olacak kesitleme ipuçlarıdır. Bu makro-kesitlerin yanında metne giren bir “eyleyen” de kesitleme için ölçü oluşturabilir. Örneğin bir “karşı özne”, “bir yardımcı engelleyici” metne girebilir.

Her anlatıda bir “önce”, bir “esnasında”, bir “sonra” diyebileceğimiz bölümler vardır. Başka bir deyişle başlangıç, gerçekleşim ve sonuç durumları mevcuttur. İşte bu durum ve dönüşüm sürecine “anlatı izlencesi” denir. Ana anlatı izlencesinin altında bulunan alt edinç izlenceleri de olabilir. Örneğin ana anlatı izlencesi “mutluluk” olan bir metinde, alt anlatı izlencesi, özenin nesnesine kavuşmasına yardımcı olacak “evlilik” için araya giren “büyük”lerin edimi olabilir. Anlatı izlencesi dört evreden oluşur. Bunlar “Eyletim (Sözleşim)”, “Edinç”, “Edim”, “Tanınma/Yaptırım”dır. Tahsin Yücel bu dört evreyi üç başlık altında toplayarak her anlatının aynı temel çizgiye göre birbiri izleyen üç deneyim biçiminde gelişip sonuçlandığını söylemiştir.<sup>19</sup> İlki “Yetilendirici Denetim”dir. Burada öznenin belli bir edimi gerçekleştirebilmesi için gerekli ‘edinci’ kazanması söz konusudur. İkincisi ise “Sonuçlandırıcı Deneyim”dir. Bu bölümde özne, izlencesinin gerçekleşmesi için gereken ‘edimi’ kazanır. Sonuncusu ise “Onurlandırıcı Deneyim”dir. Burada öznenin başarısının başkalarınınca ‘tanınması’ ve ‘onaylanması’ gözlemlenir. Bir sözcenin yüklemine değişikliğe uğratan şeydir. Greimas sözlüğünde altı ana kiplikten bahseder: “Mecbur olmak”, “istemek”, “gücü yetmek”, “yapmak”, “bilmek”, “olmak”. Bu kiplikler anlatının akışı içinde değişerek farklı görünümler kazanabilir: “Yapmaya mecbur olmak”, “Yaptırmak”, “Olduramamak” ... gibi.

Eyletim (Manipulation-Harekete Geçme) evresinde “Yaptırmak” kipliği vardır. Gönderici ile özne arasında bir sözleşme gerçekleşir. Anlatı izlencesi bu evreyle başlar. Edinç (Competenza-Elde Etme, Yapma)’te “mecbur olmak”, “bilmek”, “yapabilmek” kiplikleri vardır. Edimin gerçekleşmesi için gerekli olan şartları içerir. Bu evrede özne, edim için gerekli malzemeleri edinir. Mesela baloda görünecekse güzel bir elbise alır. Bu yeteneklerin, özelliklerin edinilmesine göre bir edimde bulunacaktır ya da bulunmayacak, başarısız olacaktır. Edim (Performance-Eylem Yapma) evresinde “Yapmak” kipliği metne egemendir. Öznenin eylemini gerçekleştirdiği evredir. Tanınma/Yaptırma (Ceza-Sonuca Ulaşma)’da öznenin eylemini değerlendirdiği evredir. Eğer özne arzu edilen nesneyi elde etmişse ödüllendirilecek, tersi ise cezalandırılacaktır. Bir özne nesnesinden ayrıdır. Gönderici ile bir ilişkiye gire ve aralarında bir sözleşme yapılı (Eyletim); sonra

<sup>19</sup> Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, Can Yayınları, İstanbul 1997, s.127.

özne, yapma edincini kazanır (Edinç); yapmak istediğini gerçekleştirmeye çalışır (Edim); sonuçta bir başarı varsa ödüllendirilir, tersi durumunda ise cezalandırılır.

Bir anlatı metninde birçok kişi ve işlev söz konusudur. Vlademir Propp ve Tesnier'den hareketle Greimas, bir anlatı grameri oluşturmaya ve anlatı kahramanlarını, yaptıkları eylemlere göre sınıflandırmaya çalışır. Ona göre bir eyleyen soyut bir kavram (Tanrı, özgürlük) ya da ortak bir kişi olabilir. (Koro veya ordunun askerleri) Eyleyenlerin çözümlenmesi okuyucuya, olayların ve eylemlerin akışını verecektir. Her anlatı iki veya daha fazla eyleyenler arasında bir denge üzerine oturmuştur ve bu eyleyenlere göre olaylar gelişir. Bu eyleyenlerden ilki "Gönderici"dir. Gönderici, bir nesneyi bir alıcıya göndermek isteyendir. Gücü elinde bulundurandır. Gönderici etken veya edilgen olabilir. Etken ise olayda itici, kışkırtıcı bir rol oynar; edilgen ise anlatının yaptırım evresinde olaydan çıkan sonuçları değerlendirir. "Özne", bir nesneyi (veya bir kişiyi) arzu edendir. Bir öznenin karşısında aynı nesneyi elde etmek isteyen bir 'Karşı-Özne' de olabilir. Bir anlatı metninde aynı kişi 'Alıcı' ve 'Özne' rollerini tek başına üstlenebilir. "Yardımcı" ise olayda özneye yardım eder. "Engelleyici", öznenin önüne engeller çıkarır.<sup>20</sup>

Eyleyenle aynı anlamda algılanmamalıdır. Tek bir eyleyen-özne birçok oyuncunun rolünü üstlenebilir. 'Oyuncu' denildiğinde akla kişinin birçok niteliği gelir: Arzuları, yaşı, kilosu, gözlerinin rengi, jest ve mimikleri gibi. Eyleyen ise sadece eylemde bulunan kişiyi akla getirmelidir. Söz gelimi, Balzac'ın "Goriot Baba"sı bir 'oyuncu' olarak iri kıyım, altmış yaşlarında, parayı çok seven cimri bir kişidir. Sait Faik Abasıyanık'ın *Lüzumsuz Adam* öyküsünün baş kahramanı Mansur, bir oyuncu olarak bakımlı, zayıf, yemek seçen ve mahallesinden ayrılma konusunda korkak davranan olan bir kişidir. Ancak her iki anlatı karakteri de 'eyleyen' olarak, arzusunu gerçekleştirmeye çalışan, tutkusunu gündelik yaşama yansıtan ve bunun için bir eylemde bulunan kimselerdir. 'Eyleyen' teriminde arzuyu eyleme çevirme, bir edim söz konusuysen 'oyuncu' terimi bir karakteri yahut bir tipi düşündürür.

Greimas'a göre anlatı izlencesinin evreleri (Eyletim, Edinç, Edim, Sonuç) sadece her anlatıda karşımıza çıkan bir kalıp, her anlatıda kahramanın izlediği bir yol olarak değil, insan eyleminin, insan yaşamının anlamının aranması olarak da yorumlanabilir. Bu

---

<sup>20</sup> Hilmi Uçan, *Yazınsal Eleştiri ve Göstergibilim*, Hece Yayınları, Ankara 2006, s.97-113.

eyleyenleri gerçekleştiren oyuncular vardır. Bir oyuncu birden çok eyleyeni gerçekleştirebilirken tek bir eyleyen birkaç oyuncu tarafından da gerçekleştirilebilir.<sup>21</sup>

### 3.2. SÖYLEM DÜZEYİ

“Yüzey Yapı”da yer alan “Anlatı Düzeyi” içerik düzleminde bir ‘gösterilen’ incelemesidir. Bir metin incelemesinde derin yapı ve yüzey yapı sadece yapısal özelliklerden kaynaklanan bir durum olmayıp anlambilimsel boyutta da kendini gösterir. Başka bir ifadeyle sentaktik olarak öğeleri yerli yerinde olan cümle boyutundaki dil yapıları görülen ve kastedilen elementler arasında fark olabilmektedir. Bu özellik dâhil derin ve yüzey yapının neleri içerdiğine bakmak gerekmektedir.<sup>22</sup> Okuyucu bu yapılanmada anlatının biçimine dair izlenimler elde eder. Ancak bu biçimin düzenlenmesi nasıl yapılmaktadır? Bu sorunun değerlendirmesi “Yüzey Yapı”nın “Söylem Düzeyi” bölümünde irdelenmektedir. Söylem düzeyinde yer alan bileşkeler ise şunlardır: Figürler ve Söylemsel Görünümler, İzleksel Roller, Zaman ve Uzam.

Öznenin, nesnenin veya göndericinin rolleri anlam olarak figürlerle kaplıdır. Figürler de kendi aralarında ilişki kurarlar. Bu figürler değişik bağlamlarda değişik anlamlar üretebildikleri gibi bütün figürler birleşip metni bir tek anlama doğru götürebilir. Söylem düzeyinde bu figürler incelenerek metindeki anlam bütünlüğü yakalanmaya çalışılır. Bir değer nesnesinde gerçekleşen anlamlar yinelemelerle yani figürlerle, birbirleriyle mantıksal bağlar kurarak izlekselleşir.<sup>23</sup> İzlekler, sözcüksel betiler yani figürlerin bir araya toplanmasıdır.

Söylemsel düzey bir bakıma figüratif/simgesel tablolardan oluşur. Figüratif bir tabloda doğal dünyanın öğelerini görülebilir, onlara dokunulabilir veya onların tadına bakılabilir. Öyleyse simgesel olan, doğal dünyanın ifade planında algılanabilir bir karşılığa sahip bir sunum sisteminin veya doğal bir dilin içeriğidir.<sup>24</sup> Diğer taraftan metindeki ‘figürler’ içinde bulunduğu bağlama göre değişik anlamlar da üretebilir. Bu figüratif birimler metin içinde nasıl organize olurlar, nasıl anlam üretirler ifadesi önemlidir.

İzleksel rollerde oyuncuların oluşumu, başka bir deyişle eyleyenlerin davranışları, fiziksel yapısı, sözgelimi cimriliği veya cömertliği; cesaret veya korkaklığı

<sup>21</sup> Kâmil İşeri, *Yolcu ile Yılan Masalının Göstergebilimsel Çözümlemesi*, Ana Dil dergisi, sayı 18, 2000, s.12-27

<sup>22</sup> Kerim Demirci, “Derin Yapı ve Yüzey Yapı Kavramlarından Ne Anlıyoruz?”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 5/4*, Fall 2010, s.294.

<sup>23</sup> Kıran, a.g.e. s.186-187.

<sup>24</sup> J. Cortes, N. Everaert-Desmedt, “*Semiotique du Recit*”, Banque Centrale du Luxembourg, 2009, s.65.

incelenmektedir. Bir oyuncunun eylemi boyunca karakteristik bazı özellikleri vardır: Gözü karadır, cesurdur, korkaktır. Bu özellikler belli bir yerdeşikte birleşir ve izleksel bir rol oluşturur. İzleksel rollerde, bir kişilik sınıflandırması ve çözümlemesi söz konusudur. Örneğin Maupassant'ın *Ziyet* adlı öyküsünde Bayan Laiselle, anlatı düzeyinde bir öznedir. Ama söylem düzeyinde güzel, layık olduğu toplum katmanında yer olmadığını düşünen, mutsuz bir kadın izleksel rolünü üstlenir. Yine Balzac'ın *Goriot Baba*'sındaki ana figür bir eyleyen olarak anlatı düzeyinde kızının mutluluğu ya da mutsuzluğu için gücü elinde bulunduran bir 'gönderici', söylem düzeyinde ise cimriliğin fiziki portresi Eugenie'ye karşı babalık babalık ödevi ile bir karakterdir. 'Oyuncu' olarak izleksel bir rol üstlenir. Eyleyenlerin rollerinde ise bir eylem söz konusudur. Bu ayrım, kişilerin ruhsal, toplumsal, ahlaki yapılarını; yaşlarını, cinsiyetlerini ve karakterlerini ortaya koymak açısından önemlidir. Anlatı düzeyindeki yapı ile söylem düzeyindeki yapı böylece çakışır, birbirini bütünler. Eylemsel roller ile izleksel rollerin birleşmesi oyuncuyu tanımlar.

Okuyucunun eyleyenlerle ilgili rolleri anlatı düzeyinde, izleksel rolleri ise söylem düzeyinde belirlemesi gerekir. "Yüzey Yapı"nın "Söylem Düzeyi"nde bir kesit veya kesitlerin tamamında 'yaşam/ölüm', 'etken/edilgen', 'güzel/çirkin', 'sıcak/soğuk' gibi benzeri zıtlıklar saptanmaya çalışılır. Bu işlem izleksel rolleri kesin olarak ortaya koyma olanağı verecek ve "Derin Yapı"da yer alan "Mantıksal-Anlamsal Düzey"e doğru ilerlenecektir.

Eyleyenler, oyuncular, figürler ve izlekler gibi anlamsal ve sözdizimsel bileşmelerin kendisinde toplandığı diğer bileşmeler 'zaman' ve 'uzamdır.' Zamansallaşma, temel söz diziminde yer alan, dönüşümleri oluşturan anlatı izlencelerinin mantıksal bir biçimde (önce/sonra) zincirlenmesini olanaklı kılar. Söylem düzeyinde zamansallaşma gün, hafta, ay, mevsim adları ve tarihler aracılığıyla belirginleşir. Bir söylemde zaman hep konuşan özne tarafından belirlenir.<sup>25</sup> Anlatı ritminin doğrudan ilişkili olduğu yapıdır.

### 3.3. ANLAMSAL-MANTIKSAL DÜZEY

"Derin Yapı"nın bir parçası olan "Anlamsal-Mantıksal Düzey"de temel sözdiziminde anlamın en küçük birimleri arasında karşıtlık ve çelişki ilişkilerini ortaya koyar. Bu ilişkiler de göstergebilimsel dörtgen ile dizgeleştirilir. Bu bileşenin oluşumu soyut niteliktedir. Söylemin kültür evrenini oluşturur. Anlatı öznesinin (yazarın) dünyayı

---

<sup>25</sup> Kıran, a.g.e. s.185.

değerlendirilme biçimi, değerler dizgesi bu basamak ve bileşkede zorunlu bir soyutlukla belirlenir. Eyleyenler veya oyuncular tarafından üstlenilirse, söylem düzeyinde somutlaşırlar.

Greimas, iki karşıtlık ya da çelişki arasındaki ilişkiyi ‘ayrışım’ ve ‘bağlaşım’ ilişkisi olarak adlandırır. ‘Kız kardeş’ ve ‘erkek kardeş’ iki ayrı sözlükbirimdir. Bu iki ayrı sözlükbirim, anlamlarını ayrışım ve bağlaşım ilişkilerinden alır. Her iki sözlükbirim ‘insan olma’ çizgisinde bir bağlaşım ilişkisine sahipken, erkeklik ve dişilik açısından bir ayrışım ilişkisine sahiptir. Anlam da yaşamda da olduğu gibi, bu karşıtlık ilişkisinden doğar. Temel anlamda olan karşıtlık (örneğin Hristiyan olma/olmama) anlatısal düzeyde bir yönüyle (sadece Hristiyan olma ya da olmama durumu) bulunur. Diğer tarafı derin yapıda soyut olarak yer alır. Zıtlıkları oluşturan sözlükbirimler değişik bağlamlarda değişik anlamlar ifade edebilirler. Anlatı ve söylem düzeyinde ortaya çıkan anlamlar, anlamsal-mantıksal düzeyde yaşamdaki temel karşıtlıklara indirgenebilir. Bir metnin üreticisi, bir dilin sözlükbirimlerini değişik teknik görünüm altında gruplayarak bir araya getirir. Bu sözlükbirimlerin birleşmesi metindeki anlam çatallanmalarını ortadan kaldırarak metni tek bir anlama götürür yani yerdeşlikleri (isotopileri) oluşturur.

Yazınsal bir metinde yerdeşlikler metne farklı bir görünüm ve anlam verebilir. ‘Yerdeşlik’ terimi Yunanca ‘iso (aynı)’, ‘topos (yer)’ sözcüklerinin birleşmesinden oluşmuştur.<sup>26</sup> Bazı metinlerde bazı sözcükler ortak öğelere sahiptirler ve kendi aralarında bir ilişki kurarlar. Bu bakımdan yerdeşlik ifadesini bir metinde, aynı metinsel ulamlara aidiyetle kendi aralarında birbirine bağlı göstergeler ağı olarak tanımlamak yanlış olmaz. Greimas yerdeşliği ‘söylemde türdeşliği sağlayan bağlamsal anlam birimlerinin yinelenmesi’ olarak tanımlar.<sup>27</sup> Bir araya gelen bağlamsal anlam birimler, düz anlam veya yan anlam olsun bir türdeşlik sağlayabilirler, ortak bir mesaj üretebilirler, dağınık olan anlamı bir araya getirebilirler. Örneğin Maupassant’ın *Boule de Suif* adlı öyküsüne bakıldığında ‘ulusal’, ‘ordu’, ‘keşif’, ‘nöbetçi’, ‘üniforma’ gösterenleri aynı sözlükbirimsel alandan doğar: Ordu. Bu sözlükbirimsel alan, sözlükbirimsel yinelemelerle okuyucuyu bir yerdeşliğe götürür: Savaş. Bunlar bir bakıma somut motiflerin göstergeleri olarak değerlendirilebilir.

<sup>26</sup> Mehmet Rifat, Sema Rifat, Ayşenaz Koş, Duygu Tekgül, *Göstergebilim, Dilbilim ve Çeviribilim Terimleri Sözlüğü*, Sel Yayıncılık, İstanbul, Ekim 2010, s.28.

<sup>27</sup> A.J. Greimas – J.Courtes, *Semiotics an Language, An Analytical Dictionary*, Blomington, Indiana University Press, 1982.

Yerdeşlikler üst üste binebilir, birbirlerine eklenebilir, imgesel bir görünüm kazanabilir. Baudelaire'in ünlü ve sevilen şiiri *Albatros*, sözlükbirimsel temel anlamda bir deniz kuşudur. 'Kuş' ve 'deniz' figürlerinin bir araya getirdiği izlekler, birbiri içine eklenir ve 'yalnızlık', 'kaçış' yerdeşliklerini oluşturur. Behçet Necatigil'in *Dönme Dolap* şiirinde ise dönme dolap, tüm hayatı kapsayan bir simge-nesne konumundadır. Rifater'in 'matris' olarak adlandırdığı bir sözcüğün ya da ifadenin metne dönüşmesi ifadesi yerdeşlik kavramıyla örtüşür.<sup>28</sup> Şiirde matris olarak ele alınan dönme dolap, sözcük ya da söz öbeği düzleminde metin içinde hiç anılmayan 'dünya'ya gönderme yapmakta, 'dünya'yı simgelemektedir. Bu anlamda metnin el verdiği ölçüde matris olarak değerlendirilebilecek ifadeler, yerdeşlik olarak açıklanabilir. Bazen birden fazla kavram ya da ifade sözcük ya da söz öbeği düzleminde yerdeşlik oluşturur ve bu yerdeşliklerin birbiriyle metnin temelini oluşturma noktasında bir bağları olabilir. Bu noktada yerdeşlikleri, göstergebilimsel dörtgeni oluşturan zıtlıkların da bir parçası olduğu söylenebilir. Anlatı izlencesinin omurgasını oluşturan çatışma/çatışmalar yerdeşliklerden meydana gelmiş olabilir.

Evrenin temel fizik yasalarında yer alan entropi öykünün varoluş kriterlerinden biridir.<sup>29</sup> Evren, düzenden düzensizliğe doğru evrilme meylinindedir. Temel fizik yasalarından termodinamikte yer alan ikinci önemli şart her düzenin koşullar ve ölçütler sağlandığı sürece karmaşıklığa çoğulluğa doğru ilerleyeceği yönündedir. İnsanlık bu karmaşayı sabit bir ortak düzende tutmaya gayret eder. Bu noktada uygar yaşantının, toplumsal normları devreye girerek toplumsal sınırlamalar doğar. Toplum, bir arada kalabilmek için düzensizliğini kontrol altına alacak yasalara tabi olur. Anlatmaya dayalı türlerin temelinde bir yaşantıyı aktarma, bu deneyimleri paylaşarak bir ortaklığa erişme söz konusudur. Öykü türü de bu sınıflandırmanın içinde yer alır. Bir bakıma başlayan, devam eden ve bir şekilde sonlanan bütünlüklü bir yapıdan söz etmek mümkündür.<sup>30</sup> Bütünlük içinde var olmaya çalışan bu türün, temel yapı unsurlarından "çatışma", öyküdeki düzenden düzensizliğe doğru ilerlemenin bir sonucudur. Daha net bir ifadeyle bir kişinin istediği zaman istediği yerde bulunup istediğiyle meşgul olamamasının getirdiği boşluğun, öykü yaratıcısını bir arayış serüvenine sürüklemesidir. Kuşkusuz ki her öyküde çatışma unsuru ön planda değildir. Ancak yaşamın temelinde yer alan

<sup>28</sup> Bâki Asiltürk, *Hilesiz Terazî*, YKY, İstanbul 2006, s.99.

<sup>29</sup> Edmund Husserl, "İçsel Zaman Bilinci", *Cogito*, S.11, 1997. s.19.

<sup>30</sup> Şaban Sağlık, "Parodiden Varoluş'a Öykünün Evrensel Dili (Yapısı)", *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Ankara 2005. s.149.

zıtlıkların (yerdeşlikler) öykünün omurgasında bir şekilde konumlandığını söylemek mümkündür. Çatışma unsuru da düzen halinde edilgen şekilde ilerleyen an'lardan, düzensizliğe doğru kopuşta yer alan gerginlikten doğar. Bu gerilim, öykünün meselesidir. Öykünün yoğun ve dikey olarak ilerleyen anlam katmanların sahip olması, meselenin de varlığını haklı kılar.

Göstergebilimsel dörtgen, herhangi bir anlamsal kategorinin mantıksal eklemlenışinin görsel bir sunumudur. En az iki terim arasındaki ilişki olarak tanımlandığında, dilin anlamsal eksenini belirten bir karşıtlık ayırımına dayanır. Yerdeşliklerin (izotopilerin) bütüncül karşıtlıklarını şematize eder.





#### 4. ANLATI RİTMİNİN TEMEL YAPI TAŞLARI: ANLATIM TEKNİKLERİ

Postmodernizmin açtığı yoldan ilerleyerek 20. yy. ın ikinci yarısından itibaren kurmaca metin yazarlarının kullandıkları anlatım teknikleri çeşitlenmiştir. Biçimle oynayarak içerikten ziyade yapısal özgünlük kaygısı güden sanatçılar bu arayışlarını anlatım tekniklerindeki farklılıklar ve yeni buluşlarla ortaya koymuşlardır. Anlatım tekniklerinin metne katkısı bakımından düşünüldüğünde anlatı ritmine etkisi ilgi çekicidir. Yapısal unsurların farklı kombinasyonlarla kullanılması bir metnin zamanını etkileyen ritim olgusunu doğrudan etkilemektedir.

Anlatıya özgü eylem zamanının iki boyutu vardır: Anlatının geçmişi ve anlatının şimdisi. Bir metinde kullanılan eylem zamanları, metinde söz söyleyen anlatıcının söz eylemine bağlıdır. Dolayısıyla bir karakterin söyleminde kullanılan fiil zamanı da öyküdeki eylem zamanının güncel durumuyla ilgilidir. Bundan hareketle anlatı zamanını, öykü ve kurmaca zamanı düzleminde değerlendirmek için aşağıdaki tanımları yapmak mümkündür. Şimdi-söylem (discourse-now), anlatıcının ‘şimdi’sini ifade eder. Anlatının yaratıldığı güncel zaman, söylem zamanıdır. Öyküleme zamanı olarak da tanımlanabilir. Şimdi-öykü (story-now), anlatı içindeki karakterin ‘şimdi’sini ifade eder. Kurmacanın/öykünün kendi zamanıdır. Bu bakımdan kurmaca zamanı olarak da adlandırılabilir.<sup>31</sup> Anlatıcının şimdisi ile öykü zamanı içindeki kurmaca zamanının şimdisi arasındaki ilişki okuyucunun bu iki zamanı algılamasına göre konumlanır. Kurmaca zamanı içinde anlatıcı, geçmiş bir zaman diliminden bahsederken okuyucu, bu geçmiş anı, kendi şimdisi olarak algılar. Bir örnekle açıklanırsa bir okur, 1789 yılının belli bir gününde yer almış olayları geçmiş zaman içinde anlatan bir anlatı okuyabilir ve buradaki olayları kendi yaşadığı zaman içinde olduğunu hissedebilir.<sup>32</sup> Anlatıda kullanılan eylemlerin zamanlarıyla, okuyucunun algıladığı zamanların arasındaki ilişki, başka bir ifadeyle anlatı izlencesindeki kronolojik zamanla, okuyucunun hissettiği şimdiki zaman arasındaki ilişki farklılık gösterebilir. Okuyucunun anlatıda geçmiş zamanda yer alan olayları şimdiki zamanda algıladığı söylenebilir.

Anlatının eylem zamanı bir anlatı boyunca çoğunlukla sabit kalır. Örneğin geçmiş zaman ifade eden bir yapılanma, kurmacanın sonuna kadar aynı düzlemde ilerler. Eylem

<sup>31</sup> Jahn Manfred, *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı* (çev. Bahar Dervişcemaloğlu) Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s.96.

<sup>32</sup> Philip Stevick, *Roman Teorisi, A.A. Mendilow Roman Kişileriyle Özdeşleşme ve Zamanda Yakınlaşma* (çev. Sevim Kantarcıoğlu) Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 227.

zamanının değişmesi, mesela geçmiş zamandan şimdiki zamana geçiş, anlatıda bir kuvvetlendirme, uzaklaştırma etkisi ya da bir bakış açısı değişimi yaratmak için kullanılır. Eylem zamanının değişimi ‘şimdi-söylem’ ve ‘şimdi-ykw’ arasındaki mesafe ile ilişkilidir. Metnin ritminin ozwmlenmesinde anlatının kurmaca zamanı ve ykwleme zamanı arasındaki mesafenin konumlanışının yanında zaman çizgisinin dzeneni, anlatı izlencesinin akışı ve tekrarlanma miktarı da önemlidir. Anlatı zamanının analizi için sorulması gereken w temel soru vardır: ‘Ne zaman?’, ‘Ne kadar?’, ‘Hangi sıklıkta?’ Bu soruların yanıtları anlatı zamanının analizindeki ‘dzen’, ‘swe’ ve ‘sıklık’ kavramlarının açıklanmasına yardımcı olur.<sup>33</sup>

#### 4.1. DÜZEN

Augustinus’a göre zamanın var olup olmadığı aporisi onun lwlebilirliğine göre zwme kavuşmaktadır. Belli bir biçimde var olan şeyi ölçmenin mwmkw olduğundan bahseder: “Zamanı akıp geçerken ölüyoruz. şimdi biri bana, ‘Bunu nereden biliyorsun?’ diye soracak olsa yanıtlım şu olur: ‘Biliyorum, wkw ölüyoruz, olmayan bir şeyi ölçemeyiz; ama geçmiş ve gelecek zaman mevcut değil.’”<sup>34</sup> Ancak zamanın belirli bir biçimsel formu var olmadığı için bu apori kendi içinde zwmswzlwęe devam eder. nemli lwde zaman kavramının varlığı zamanın konumlanışına göre bir ifade kazanır: “Peki şimdiki zamanı nasıl ölüyoruz, bir mekwı yoksa? şimdiki zamanı akıp geçerken ölüyoruz, akıp geçtikten sonra ölçmemiz mwmkw değil, wkw lwlecek bir şey kalmıyor ortada.”<sup>35</sup> Augustinus’un sylenlerinden hareketle zamanın varlığı yoktur, wkw gelecek henwz gelmemiştir, geçmişin artık varlığı kalmamıştır, şimdiki zaman da ortalıkta değildir. Geçmişin eskiden var olduğunu, geleceğin var olacağını ve şimdinin ise geçmekte olan bir varlık içinde olduğunu söylemek mwmkwndwr. Bu söylem, zamanın var olmama sorununun dil dzwleminde zwme kavuştuğunun göstergesidir.<sup>36</sup>

Zamanın dilsel dzwleminde varlığının lwlebilirliği şimdiki zamanın açıklanmasıyla mwmkwndwr. şimdiki zaman, kurmaca zamanının swrduğu anlatı izlencesinde ve ykwleme zamanını kapsayan tarihsel zamanda da paradoksal bir varoluş gösterir. Augustinus’un ‘intentio (toparlanma, ywnelme)’ ve ‘distentio (yayılma, dağılma)’<sup>37</sup> kavramlarından hareketle zamanın swrredizimsel blwmlenmesinde yayılımı

<sup>33</sup> Gerard Genette, *Narrative Discourse An Essay In Method*, Translated by Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca, New York 1983, s.32.

<sup>34</sup> Augustinus, *İtiraflar*, 11. Kitap 21. Blwml (ev. Çiğdem Dwrwşken) Alfa Yayınları, İstanbwl 2014, s. 496.

<sup>35</sup> Augustinus, a.g.e. s.497.

<sup>36</sup> Riceouer, a.g.e. s.31.

<sup>37</sup> Cevizci, a.g.e. s.232, 937.

şimdiki zamana göre konumlanmalıdır. Geçmiş bir anımsayış, gelecek ise bir bekleyiştir. Ancak anımsayış da bekleyiş de şimdiki zamanın nitelikleri (kiplikleri) olarak görülür.<sup>38</sup> Şimdiki zamanın yayılım içinde olduğu düşünülürse geçmiş ve gelecek onun karşısı olarak yerini alır. Bu, tam da üçlü bir şimdiki zamanın varlığının kanıtı değildir. Bir bakıma, geçmiş ve geleceğe yayılım halinde olan şimdiki zamanı işaret ederken paradokssal olarak şimdiki zamanın geçmekte olması onun yayılımının mümkün olmadığını da gösterir. Augustinus bu paradoksa şöyle bir açıklama getirir: “Eğer zamanda minicik bir parçaya bile bölünemeyecek an varsa, işte sadece o ana şimdiki zaman diyebiliriz. Ama o an gelecekte geçmişe öyle hızlı uçup gider ki duralayacağı bir süre hiç olmaz. Duralasaydı geçmişe ve geleceğe bölünebilirdi. Ama şimdiki zaman hiç duralamaz. O zaman uzun diyebileceğimiz bir zaman var mı? Gelecek zaman mı? Yok, onun için de ‘uzun’ diyemiyoruz, çünkü henüz gelmemiştir, gelmişse uzun da olamaz.”<sup>39</sup> 20.yüzyılın önemli düşünürlerinden Fransız Henri-Louis Bergson, 4.yüzyılda Augustinus’un söylemlerine farklı bakış açıları getirerek zamanın algılanış biçimlerine boyut kazandırır. Kişinin öznel olarak algıladığı zaman ile olgusal olarak matematiksel bir ölçümle kanıtlanabilen zaman arasında somutlanabilir bir ayırım yapılabilir. Yaşantının kaçınılmaz gerçeği sürekli bir değişim içinde oluşudur. İnsan, yaşantıları ve bilinciyle bu değişimin bir parçasıdır. Bergson, gerçek sürenin insanların içsel hayatı olduğunu, bilincin ve hayatın özünü teşkil ettiğini ve düşünümeyip ancak yaşanabileceğini ifade etmektedir.<sup>40</sup> Bu durumda Bergson zamanı iki formda değerlendirir. İlki, eşit aralıklara bölünebilen, ölçülebilen, mekânlaştırılan homojen zaman; diğeri ise bilince özgü süreçlerin karmaşık ve bireye özgü bir yapı kurduğu heterojen zamandır. Bergson bu ikinci zamanı, gerçek zaman olarak kabul etmektedir. Ona göre zaman, yaratıcılıktır, evrendeki oluş ve gerçekliktir. “Bir yerden kalkıp bir yere giderken “Üç saat geçti” deriz. Gerçekte eşyada hiçbir şey geçmemiştir. Şuurumuzda geçen olaylar arasında bir yaşanma, yığılma, zamanın geçmesi tasavvurunu bizde yaratmaktadır. Eşyada zaman beraberliği, ruh da ise süre bulunmaktadır.”<sup>41</sup> Bergson’a göre mekânda tasarlanan zaman matematik zamandır ve bu zaman gerçek zaman değildir. Gerçek olan sezgisel olarak algılanan öznel zamandır. Türk edebiyatının modern edebiyattaki en önemli isimlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar da roman, öykü ve şiirlerinde Bergson’un felsefesine yaklaşmıştır. Tanpınar’ın eserlerinde Bergson’un

---

<sup>38</sup> Riceouer, a.g.e. s.33.

<sup>39</sup> Augustinus, a.g.e. s.490.

<sup>40</sup> Henri Bergson, *Düşünce ve Devingen*, çev. Miraç Katırcıoğlu, MEB Devlet Kitapları, İstanbul 1986, s.34.

<sup>41</sup> Nurettin Topçu, *Bergson*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s.66.

geçmiş-şimdi-gelecek deformasyonunu işaret eden heterojen zaman yapılanması sıkça karşılaşılan bir durumdur. Bu durumu somut olarak işaret etmesi bakımından Tanpınar'ın "Ne İçindeyim Zaman"ın şiirinden örnek verilebilir: "Ne içindeyim zamanın/Ne de büsbütün dışında/Yekpâre, geniş bir ânın/Parçalanmaz akışında."<sup>42</sup> O halde zamanda ölçülen şey, ileride 'bekleyiş' olarak adlandırılacak gelecek ve 'anımsayış' olarak kavranılan geçmiştir.

Zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek olarak üçlü varoluşunun ölçülmesi, şimdinin yayılım ve toparlanması bakış açısının yanı sıra şimdinin ve dolayısıyla onunla ölçülen geçmiş ve geleceğin 'nerede' olduğu sorunsalını da beraberinde getirir. Nerede sorusunun yanıtını büyük ölçüde 'şimdi'den aramak gerekir. Çünkü geçmiş zamanda kalanın imgesi, şimdide vardır ve geçmiştekinin anımsanması şimdide ait bir görüntü bir anımsama imgesiyle mümkündür. Gelecek ise henüz yoktur ancak şimdide oluşturulan bir önseziyle yine şimdinin öncelediği bir imaj yaratılır. Bu durumda bekleyişle anımsayış benzeri bir duruma gelir. Anımsayışa geçmiş şeylerin yazgısını, bekleyişe de gelecek şeylerin yazgısını bırakmakla anımsayış ve bekleyiş genişletilmiş ve diyalektikleştirilmiş bir şimdiki zamanın içine koymak yerindedir.<sup>43</sup> Böylelikle gelecek ve geçmişin şimdi kavramının içinde var olduğunu söylemek mümkündür. Bu varlığında yarı-uzamsal bir nitelik taşıyan dille ifadesi söz konusudur. Zamanı algılamak onun 'geçilen' olma özelliği ile ilgilidir. Geçilen şeyin de bir uzamsal tanımı olmalıdır. Augustinus da geçmiş-an-gelecek şeklindeki üç zaman kipinin insan ruhunda birlikte var olduğunu söyleyerek zamanla ilgili var olma/olmama aporisine ve bu varoluşun ölçülebilirliğinin açtığı 'nerede' sorunsalına bir yanıt getirmiş olur.

Metnin zaman analizindeki ilk adım 'düzen'in tespit edilmesidir. 'Şimdi-söylem' ve 'şimdi-öykü' arasındaki ilişki, düzenin yorumlanmasında önemlidir. Anlatıcının 'şimdi'si ile karakterin 'şimdi'si arasındaki mesafenin belirlenmesinde iki yön vardır: Bunlardan ilki öyküleme yani söylem zamanını ilgilendiren 'süredizimsel zaman'dır. Süredizimsel zaman, toplulukların ya da bireylerin bir arada yaşamalarının zorunlu koşuludur.<sup>44</sup> Bu, toplumsal bir nitelik kazanmış olan takvim zamanıdır. Takvimler, değişmezlik koşuluna uygun olmalıdır. Yani belirli bir referans noktası alınmalı, o noktaya göre önce/sonra niteliğinde bir yönlendirme yapılmalıdır. Takvimlerin

---

<sup>42</sup> Atıf Behramoğlu, *Son Yüzyıl Büyük Türk Şiiri Antolojisi Modern Şiirimizin İki Yüzyılı-I*, Sosyal Yayınları, İstanbul 2001, s.201.

<sup>43</sup> Riceouer, a.g.e. s.38.

<sup>44</sup> Kıran, a.g.e. s. 217.

oluşmasındaki bu referans noktası ve ona göre konumlanmış, beraberinde ölçümlemeyi de getirir. Yani doğa olaylarının yinelenmeleri arasındaki değişmezlik sürelerini adlandırmaya yarayan bir ölçü birimleri dizisi saptanır: sabah, akşam, gün, hafta, ay, mevsim, yıl, yüzyıl gibi... Söylem zamanı, özellikle anlatının ‘şimdi’sini ilgilendirdiği için süredizimsel zamanı göz ardı etmemekte hatta ona göre kurmaca zamanı konumlandırılmaktadır. Bu noktada kurmaca yani öykü zamanı, anlatının süresi ve düzenine bağlı olarak anakroni, duraklama, sahneleme, özetleme gibi çeşitli tekniklerle değişkenlik göstermektedir.

Düzen, öykünün kronolojisini belirler. Kronolojik bir anlatıda anlatının düzeni, olayların doğal zamansal dizilişine denk olacaktır. Buradaki mesele, öyküde yansıtılanların doğrusal bir zaman düzleminde verilip verilmediğiyle ilgilidir. Eğer doğrusal bir zaman çizgisi gözlemlenebiliyorsa kronolojik bir düzen var demektir. Eğer çizgisel bir ilerleyişten bahsedilmiyorsa zamanda sapmadan (anakroni) söz etmek mümkündür.

Anakroni, çizgisel zamanın deformasyonudur. Zaman sapmasına uğramış olaylar anlatının olay dizgesindeki kendi gerçekliğini gösteriyorsa buna ‘nesnel anakroni’ denir. Nesnel anakroni ‘dış anakroni’ ifadesiyle de örtüşür. Dış anakroni, olayların şimdinin öncesinde başlayıp tamamlandığını ifade eden geriye dönük bir sapmadır.<sup>45</sup> Karakterin kendi hayal ve düşünce dünyasına ait olan sapmalar da ‘özel anakroni’lerdir. ‘İç anakroni’olarak da adlandırılan ileriye dönük bu sapmalar anlatının şimdinden öte bir noktadan başlayan zaman çizgisiyle örtüşür. Karakterlerin hayal ve düşünce dünyasıyla bağı heterodiegetik anlatımda anlatıcının her şeyi dilmesi ifadesiyle açıklanabilir. Bu bilme hali, metindeki anlatıcının çizgisel değil bütünsel bir zaman diliminde yer almasıyla ilgilidir. Bu da karakterin özel yani iç zamanına işaret etmektedir. ‘Tekrarlanan anakroni’ler zaten anlatılmış olan olayları hatırlatır. ‘Tamamlayıcı anakroni’ler ise birinci öykü çizgisine dâhil edilmeyen olayları sunar. Tamamlayıcı anakroniye daha çok iç içe geçmiş olay örgüsünün yer aldığı yani çerçeve öyküden bahsedilebilen anlatılarda rastlanır. Bu noktada anlatının olay akışı içinde kopukluklar ve eksiklikler söz konusudur. Tamamlayıcı anakroni, metindeki eksikleri çizgisel ya da döngüsel zamanla tamamlamaya çalışır.<sup>46</sup> Doğu edebiyatının önemli başyapıtlarından *Binbir Gece Masalları* buna bir örnektir. Çerçeve hikâye ana kahraman Şehrazat’ın yaşamını

<sup>45</sup> Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (çev. Özgür Yaren) Deki Yayınları, Ankara 2009, s.76.

<sup>46</sup> Chatman, a.g.e. s.65.

kurtartmak üzere her gece bir hikâye anlatmasıyken iç hikâyeler birbirinden bağımsız masalları oluşturur. Farklı anlatıların, çerçeve hikâyeye bağıntısındaki eksiklikler tamamlayıcı anakroniyle bütünlüğe kavuşur. Bu durumda iç hikâyelerin her biri kendi içinde farklı anakronilere sahip olsalar da metnin tamamı tamamlayıcı anakroniye örnektir.

Anakronilerle ilgili olarak bilinmesi gereken iki önemli kategori ‘etki alanı’ (reach) ve ‘uzunluk’ (extent) kavramlarıdır.<sup>47</sup> Anakroniler geçmişe ya da geleceğe uzanabilir ve bunu yaparken o anki –yani zaman sapmasına yer vermek için söylemin yarıda kesildiği andaki- zamansal konumdan az ya da çok uzaklaşır. Genette, bu zamansal mesafeyi ‘anakroninin etki alanı’ olarak adlandırır.<sup>48</sup> Anakronilerin çeşitli uzunluklarda olması da ‘uzunluk’ kavramını karşılar. Her iki kavram da metnin alımlanmasında anlatı ritminin ne ölçüde katkı sağladığını gösterir. Bu katkı, metinde yer alan etki alanı ve anakronik uzunlukların derecelendirilmesi ölçüsünde farklılıklar gösterecektir bu bakımdan her metin kendi içinde değerlendirilmeye tabi tutulmalıdır.

Anakroninin başlıca iki türü mevcuttur. İlki geriye dönüştür. ‘Flashback / Retrospection / Analepsis’ terimlerini de karşılayan bu anakroni çeşidi, anlatı zamanının ritmini belirlemek açısından ‘şimdi-öykü’ ve ‘şimdi-söylem’ arasındaki mesafeyi yorumlamaya olanak sağlar. Artsüremsel öyküleme olarak da karşılanabilen bu anakroni, olaylardan sonra yapılan bir öykülemedir.<sup>49</sup> Zaman kavramının şimdiye göre konumunu Augustinus’un ‘intentio’ ve ‘distentio’ kavramlarını ele alarak açıklayan Paul Ricoeur’a göre öyküleme içeren geriye dönüş bir toparlanma yani anımsayıştır.<sup>50</sup> Geriye dönük anakroni, bütün olayların ve eylem birimlerinin geçmişte gerçekleştiği, geçmiş zamanlı bir anlatı üretir. Güncel ‘şimdi-öykü’den önce gerçekleşmiş olayların sunulmasıdır. Birinci öykü çizgisinin başlamasından önce gerçekleşmiş yani öykünün öncesi olan bir olayı anlatır.<sup>51</sup> Bu durum aynı zamanda dışa dönük bir zaman sapmasıdır. Dışsal anakroniler, birinci öykü çizgisinin başlamasından önce ya da bitmesinden sonra gerçekleşen olayları sunar. Anlatıda ilk geriye dönüşün önemli bir işlevi vardır.<sup>52</sup> Öykülemenin başlangıcından önce meydana gelen olayları anımsatan bu geriye dönüş, anlatı bu olayları anlatmadan önce, sanki kişiler gerçekten yaşamış gibi anlatıya bir

<sup>47</sup> Bahar Dervişcemaoğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s.164.

<sup>48</sup> Genette, a.g.e. s.48.

<sup>49</sup> Kıran, a.g.e. s.221.

<sup>50</sup> Ricoeur, a.g.e. s.37.

<sup>51</sup> Jahn Manfred, *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*, (çev. Bahar Dervişcemaloğlu) Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s.99.

<sup>52</sup> Kıran, a.g.e. s.233.

gerçeklik izlenimi verir. Böylece anlatının bu öyküyü uydurmadığı, daha önce olmuş bir olayı anlattığı izlenimi yaratılır.

Anlatı ritmini etkileyen bir diğer anakroni çeşidi ise ileriye atlama/öncelemedir tekniğidir. ‘Flashforward / Anticipation / Prolepsis’ terimleriyle karşılanan anakronide gelecekteki bir olayın zamanından önce sunulması söz konusudur. Olaylardan önce yapılan, öyküleme anında henüz olmamış olayların anlatıldığı bu öyküleme zamanına, önsüremsel öyküleme adı da verilir. Ricoeur, Augustinus’a dayandırdığı kuramına göre ileriye atlama, bekleyişi ifade eder.<sup>53</sup> Dışa dönük bir anakroni, birinci öykü çizgisinin bitişinden sonra gerçekleşen bir olayı içerir. Bir bakıma dışsal geriye dönüş anakronin tersidir. Bunun yanı sıra nesnel bir ileriye atlama ya da kaçınılmaz bir önceleme, gerçekten gerçekleşecek bir olayı sunar. Bu durum anlatı izlencesinde belirli bir neden-sonuç bağının gösterilmesidir. Öznel bir ileriye atlama ya da kesin olmayan bir önceleme, öykü karakterinin gelecekte olması muhtemel bir olayla ilgili hayallerini, görüş ve düşüncelerini iletir. İleriye saptırma da ‘şimdi-öykü’ ile ‘şimdi-söylem’ arasındaki mesafenin konumlanması, metin ritmi açısından önemlidir.

Anlatı zamanının ritmini yorumlamak için bir diğer düzen unsuru ise eş zamanlı anlatım (concurrent)dir. Anlatıldığı anda gerçekleşmekte olan olayları anlatan şimdiki zamanlı bir anlatım üretir. Daha çok durum öykülerinde kullanılan bir yöntemdir. Eşsüremsel öyküleme terimiyle de karşılanan bu kategoride ‘şimdi-söylem’ ile ‘şimdi-öykü’ arasında mesafe yoktur. Bu noktada anakroniden bahsetmek mümkün değildir ancak ‘anlatının şimdi’si üzerinde durmak gerekir. Anlatıya dayalı bir metinde şimdiki zamanın birçok işlevi vardır. Anlatının ‘şimdi’si, kurmaca zamanını, öyküleme zamanının önüne getirir. Bunu yaparken üç eylem kipinin kullanımını önemlidir: ‘Şimdiki zaman’, ‘şimdiki zamanın hikâyesi’ ve ‘geniş zaman’. Özetlemeye dayalı (sinoptik) bir anlatımda şimdiki zaman kullanımı gözlemlenebilir. Şimdiki zamanın hikâyesi kipi, bir geçmiş zaman bağlamındaki yerel şimdiki zamanı ifade eder. Genellikle bir dolaysızlık/doğrudanlık etkisi yaratır ya da zirveyi işaret eder. Anlatıda şimdiki zamanın hikâyesiyle kullanılan geçmişe dönüş, belirgin bir analepsis değildir, anlatı çizgisindeki eş zamanlılığı bozmaz. Anlatının içeriğinde yer alan çatışmaları, yerdeşlikleri ve olay akışı içindeki doruk noktalarını eş zamanlı olarak işaret eden bir anlatım tekniğidir. Geniş zaman kipinin, eş zamanlı anlatımda, görünüşte ortak doğruları ya da genel kabul görmüş hükümleri ifade ettiğini söylemek mümkün. Burada öykü

---

<sup>53</sup> Ricoeur, a.g.e. s.38.

zamanı ile söylem zamanına ait anlatıcılar yani öykü zamanındaki kahramanın sesiyle, söylem zamanındaki homodiegetik / benöyküsel anlatıcının sesi birbirine karışır.<sup>54</sup>

Karmaşık anakroni, zamansal açıdan düzensiz olaylar dizisidir. Bu tür sapmada nesnel ve öznel sapmalar bir arada bulunur. Anlatının şimdisi referans alındığında geçmiş ve geleceğe sapmalar, karmaşık bir anlatı ritmi sunar.<sup>55</sup> Bu tür sapmaların yer aldığı anlatılarda kullanılan analepsis ve prolepsis tekniklerin nicelikleri anlatı ritmini de önemli ölçüde etkiler.

Katılımsal öyküleme ise olay anında yapılan bir öyküleme türüdür. Mektup, günlük ya da masal anlatım biçemlerinin tercih edildiği metinler, anlatı ritminin düzenle ilgili bölümlenmesinde katılımsal öyküleme kategorisine girer. Chatman katılımsal öyküleme tekniği için iç ve dış anakroninin bir arada bulunduğu ‘karışık anakroni’ ifadesini kullanır. Burada anlatının şimdisinde başlayan bir olay, şimdii aşır sonraki bir zaman diliminde tamamlanır.<sup>56</sup> Bu tür bir anlatıda çoğunlukla anlatıcının odaklanması içe dönüktür, bir başka ifadeyle içöyküsel anlatıcı hâkimdir. Anlatıcı, konuştuğu ya da yazdığı ânı merkeze alıp geçmişe dönerek ya da geleceğe yönelerek olayları anlatır. Burada öyküleme anının değişken olduğu, okura yakın bir söylem oluşur. Öykü zamanında bulunan homodiegetik anlatıcı, benöyküsel özne olarak, öyküleme zamanında da belirir yani anlatıcının da sesi olabilir. Bu noktada eş zamanlı anlatıma benzer bir nitelik söz konusudur. Ancak aralarındaki fark, eş zamanlı öykülemede ‘şimdi-söylem’ ve ‘şimdi-öykü’nün tamamen çakışması ya da anlatının her iki zaman dizgesi için de tümüyle paralel gitmesi söz konusuysen katılımsal öykülemede ‘şimdi-söylem’de yer alan anlatıcının, anlatının zamanında değişken bir ‘şimdi’sinin olmasıdır. Böylelikle değişken ‘şimdi’, öykü zamanında yani kurmaca zamanında ileriye yönelip geriye dönerek çeşitli zaman sapmalarını, eş zamanlı anlatı içinde dahi hissettirebilir. Mektup tekniği (epistolary technique) ile kaleme alınan eserlerde de yazar, anlatıcı aracılığıyla, anlatının olay akışına müdahale etmeksizin karakterlerin iç dünyasını sunma fırsatı yakalar.<sup>57</sup> Katılımsal öykülemenin temelinde yer alan değişken şimdinin başka bir ifadesidir. Mektup anlatım tekniği, olayların can alıcı yerinde anlatıcının benöyküsel ifadeyle ürettiği metinle anlatı ritmine canlılık kazandırır.

---

<sup>54</sup> Kıran, a.g.e. s.225.

<sup>55</sup> Seymour Chatman, *Story and Discourse Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1980, s.65.

<sup>56</sup> Chatman, a.g.e. s.65.

<sup>57</sup> C.H. Holman, *A Handbook to Literature*, 7th Edition Prentice Hall, New York 1972, s.199.



## 4.2. SÜRE

Anlatısal bir metnin hızını ya da ritmini belirlemek için dil vasıtasıyla sunulan söylemin yani öyküleme zamanının ve öykü içinde geçen olayların süresinin (uzunluğunu) yani kurmaca zamanının mesafesini karşılaştırmak gerekir. Söylem zamanı, ortalama bir okurun bir pasajı okurken ya da daha kapsamlı düşünülürse metnin tamamını okurken harcadığı zamandır.<sup>58</sup> Söylem zamanı metindeki sözcük, satır ya da sayfa sayılarıyla yaklaşık olarak ölçülebilir. Öyküleme zamanı olarak da adlandırılan bu terim metnin okunma ya da anlatılma hızıyla ilgilidir. Yani anlatı zamanının, anlatıcının ‘şimdi’sini ifade eden ‘şimdi-söylem’le ilgilidir. Burada anlatıcı ile yazar arasında bir bağlantı olabileceğini de düşünmekte yarar vardır. Ama her zaman anlatıcı ile yazar özdeş değildir. Bu yüzden öyküleme zamanı yani söylem zamanı daha çok anlatıcının metindeki anlatım süresiyle ilgilidir. Bununla birlikte kişi, uzam ve zaman bir bütün oluşturur. Bunlardan birinin değişikliğe uğraması diğer ikisinin de değişmesini gerektirir. Zamandaki değişim uzamdaki değişimle de anlatılabilir.<sup>59</sup> Bu noktada söylem zamanı içinde yer alan anlatıcının ‘şimdi’si anlatıcının mekânıyla da ilişkilendirilebilir.

Öykü zamanı ise eyleme dayalı bir bölümün ya da daha kapsamlı bir ifadeyle metindeki tüm eylem/eylemlerin işgal ettiği kurgusal süredir. Öykü zamanını belirlemek için çoğunlukla okuyucu, sezgisi ve metindeki ipuçlarından hareketle metnin ritmini yakalar.<sup>60</sup> Böylelikle metnin geniş kapsamlı zaman ölçeği saptanır. Bu saptama da söylem zamanı ile öykü zamanı arasındaki mesafe, metnin temposu hakkında bilgi verir. Öykü yani kurmaca zamanı, kahramanların yaşadığı olayların geçtiği zamandır ve bu zaman, dakikalar, saatler, günler, haftalar, aylar ve yıllarla ölçülür. Öyküleme zamanı yani söylem zamanı ise öykünün anlatılması için belirlenen zamandır, bu da paragraflar, bölümlerle kısacası sayfalarla ölçülebilir. Bazen bir paragraflık süreçte yüz elli yıllık bir zaman dilimi anlatılabilirken bazen de on sayfalık süreçte bir dakikalık bir an aktarılabilir.

Anlatı zamanının düzeni için ‘şimdi-öykü’ ve ‘şimdi-söylem’ arasındaki ilişkiler değerlendirildiği gibi anlatı zamanının süresini saptamak için de öykü zamanı ve söylem zamanı arasındaki bağıntı tipleri açıklanmalıdır. Yaşamın kendisinde olduğu gibi anlatılarda da tüm detayları yansıtmak mümkün değildir dolayısıyla belirli amaçlar doğrultusunda seçme yapmak; bazı noktaları öne çıkarmak, bazılarını geri planda tutmak

---

<sup>58</sup> Manfred, a.g.e. s.100.

<sup>59</sup> Kıran, a.g.e. s.211.

<sup>60</sup> Dervişçemaoğlu, a.g.e. s.162.

ya da es geçmek gerekebilir. Bu yüzden öykü zamanı ile söylem zamanı arasındaki ilişki, anlatı söyleminin seçiciliğinin bir göstergesidir. Seçim yapmak için anlatıcı/yazar, anlatı izlencesini oluştururken anlatı ritmine dair farklı anlatım tekniklerini kullanır.

Öykü zamanı ile söylem zamanı arasındaki mesafenin yarattığı boşluk, okuyucuda ‘askıda bırakma’ ve ‘şaşkınlık’ etkilerine yol açar.<sup>61</sup> ‘Askıda bırakma’, erteleme ve geciktirme kavramlarıyla da karşılanabilir. Bu terim, sadece okuyucunun ölçülebilir okuma zamanıyla ilgili değil aynı zamanda metnin ilerleyen kısımlarında olacaklarla ilgili beklentileri de kapsadığını işaret eder. Okuyucunun anlatının işleyişinde ne olacağıyla ilgili merakı ve heyecanı ‘askıda bırakma’ durumunu ifade eder. Burada amaç geciktirme yoluyla zamanla oynayarak okuyucunun tansiyonunu artırıp merak etmesini sağlamaktır. Bu sayede okuyucu metnin kurmaca etkisi içine girer ve özdeşim kurar. Askıda bırakma sonrasında eğer okuyucu beklenmedik bir sonuçla ya da ters bir süreçle karşılaşır şaşkınlığa uğrar. Şaşkınlık, olayların ilerleyişindeki endişe verici belirsizlikten ve bilgi eksikliğinden doğan bir duygusal ve zihinsel durumdur.<sup>62</sup> Bir bakıma ‘askıda bırakma’ ve ‘şaşkınlık’ okuyucunun merakının ve bilinmez karşısındaki belirsizliğinin giderilmesine yönelik bir bilişsel süreçtir. Bu terimlerin, anlatı zamanının ritmini belirlemede çeşitli rolleri vardır. İlki gelecek zamanı anıştıran ‘Bundan sonra ne olacak?’ sorusuyla ilgilidir. Burada genellikle okuyucunun benimsediği bir karakter vardır ve bu karakterin kaderiyle ilgili kısmi bir belirsizlik vardır. Okuyucunun karakterle özdeşleşmesinin sonucu olarak ‘askıda bırakma’, çoğunlukla altta yatan olayların kronolojik düzenine paralel bir biçimde gerçekleşir. Yani kurmacanın zaman çizgisine paralel olarak merak ve şaşkınlık uyandırılır. İkinci olarak geçmiş zamanı anıştıran ‘Nasıl / Neden?’ sorusuyla ilgilidir. Bu durum okuyucunun sonuca ulaşmış bir olayın nedenini bulmak istediği, bir askıda bırakma şeklindedir. Hem geleceğe hem de geçmişe dönük, birbirine zıt konumda yer alan askıda bırakmaların temeli, söylem ve öykü zamanı arasındaki mesafenin vurgusu ve merak duygusunun tetiklenmesidir. Bununla birlikte özellikle ‘Neden?’ sorusunun tartışılması ‘Ne olacak?’ sorusunu doğurabilir; bu yüzden her iki askıda bırakma durumu birbirinin sonucu olabilir. Üçüncü askıda bırakma ‘Kim / Bunu kim yaptı?’ sorusuyla ilgilidir. Okuyucu, metnin alımlanması, olay örgüsüne dair bilinmeyenlerin çözümlenmesi sırasında metne dair bilgileri tümüyle elde edemez. Karakter/karakterler ve olay/olaylara dair bilgiler metnin içinde dağınık olarak, zamansal

---

<sup>61</sup> Dervişcemaloğlu, a.g.e. s.168.

<sup>62</sup> Birgit Neumann, Ansgar Nünning, *An Introduction to The Study of Narrative Fiction*, Klett Press, 2000, p.76-77.

açından da farklı zaman dizilimlerinde yer alıyor olabilir. Bu nedenle okuyucu açısından kronolojik (ve dolayısıyla doğrusal/lineer) bir düzen söz konusu değildir. Bu noktada zamansal bir sapma yaşanır. Bu da döngüsel zaman algısını getirir. Son askıda bırakma biçimi diğerlerinden farklı olarak yazarın yazma edimiyle yani üstkurmaca yöntemiyle ilişkilidir. Burada okuyucu ilgisini, kurmacanın içinde ne olduğunu anlamakla uğraşmaya değil yazarın, metni oluşturan dizgeleri nasıl birbirine eklemlediğini kavramaya, metni nasıl biçimlendireceğini sorgulamaya yöneltir. Bu noktada okuyucu için öykü zamanının ilerlemesi önemli değildir.

Üstkurmaca (üst anlatı, metakurmaca), kurmaca yazarının kurmaca doğasının kendisiyle ilgilenmesi ve yazma edimini kurmacaya taşımasıdır. Bir bakıma kurmacanın eleştirisi olarak da adlandırılabilir.<sup>63</sup> Postmodern anlatılarda kurmaca dünyanın gerçekliği temel gerçekliğin önündedir. Modernist romanlar ve daha önce oluşmuş yansıtmacı romanlarda gerçek dünyaya bir ayna tutularak onun yansıtılması söz konusudur. Postmodernizmle birlikte gerçeklik algısı değişmiş ve gerçeğin ne olduğu sorgulanmaya başlanmıştır. Gerçekliği deforme etmede oyunlaştırma kavramı devreye girer. Üstkurmaca tekniğinde de bir yazma biçimi olarak kurmaca yapıları bilinçli olarak dönüştürülüp kurmacayla oyun oynama yolları aranır.<sup>64</sup> Kurmaca gerçeklik ile temel gerçeklik birbiri içine girer ve oyunun temeli dış gerçekliğin yansıtılmasından çok kurmacanın kendini nasıl oluşturduğunu anlatmak hedeflenir.<sup>65</sup>

Üstkurmaca tekniğinin modernist romandan çok postmodern romanda tercih edilen bir teknik olmasının ana nedeni, postmodern yazarın mümkün olduğu kadar yansıtmacı gerçeğin uzağında kalarak kendi sanal anlatı evrenini yaratma ve onu anlatma kaygısında olmasıdır. Yazarlar üstkurmada metnin yazılma sürecini, yazma edimini bir anlatı figürü haline getirip özneleştirebilir. Bu noktada yazar-anlatıcı iç içedir ve metnin anlatı ritmi açısından bir eş zamanlılık söz konusudur. Bir başka üstkurmaca kullanımı ise gerçeklikle kurmacanın ya da mantıki gerçeklik ile fantastiği bir arada işlemesidir.<sup>66</sup> Postmodern romanlarda kurmaca evrenin kendisi başlı başına bir gerçekliktir. Yazar, yazma edimini katmanın yanı sıra dış dünyadaki somut gerçeklikle anlatının yerleştiği kurmaca gerçekliği birleştirip aradaki keskin çizgiyi silikleştirebilir. Bu da okuyucunun, anlatı izlencesinin omurgasında gerçek ve kurmaca arasında bir şüphe duymasına neden

<sup>63</sup> Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü Roman Sanatından Yüz Terim*, Hece Yayınları, Ankara 2015, s.310.

<sup>64</sup> Susana Onega-Jose Angel Garcia Landa, *Anlatıbilime Giriş* (çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez) Adam Yayınları, İstanbul 2002, s.48.

<sup>65</sup> Ecevit, a.g.e. s.71.

<sup>66</sup> Sazyek, a.g.e. s.313.

olur. Fantastik anlatım, nesnel gerçeklik ile kurmacayı birlikte işlemenin postmodern anlatılardaki önemli araçlarından biridir. Realite ile kurmaca arasındaki belirsizlik, yazar tarafından kendi gerçekliği kurgulanmış farklı bir dünyayı işaret edebilir. Fantastik de bu noktada devreye girer. Üstkurmaca tekniğinin bir kullanım şekli de anlatıcının konumlanmasıyla ilgilidir. Modern yansıtmacı anlatılarda çoğunlukla yazar, kimliğini gizler, anlatıcı bir figür olarak yansıtma işlevini sürdürür. Anlatıcı-yazar, kurmaca gerçeklik içinde devre dışıdır. Postmodern anlatılarda anlatıcının kimliği yeniden önem kazanır. Bu kez yansıtmacı anlatıcının üst bilici tavrı ötelenmiş, yazar, kendi kimliğini gizleme kaygısından uzaklaşmıştır. Yazar hem romanını yazmakta hem de kurmacasının içinde kendine figüratif bir yer açmıştır. Bu da üstkurmacanın yazmakla yaşamayı iç içe getiren anlayışının bir tezahürüdür.

Postmodern anlatılarda üstkurmaca tekniği ile belirginleşen anlatıcı-yazar, bir anlatı kişisi olarak metinde yer alabilir. Bir bakıma yazar, kurmaca bir kişidir.<sup>67</sup> Bu kullanım “mise en abyme (sonsuz düşüş) tekniğini doğurur. Bu teknikte kendini sonsuz kere tekrar edebilecek bir kısır döngü içerisinde ilerleyen kurgu motifi söz konusudur. Metin içine yerleştirilen bir nesne, bir durum ya da bir karakterin rutini paradoksal bir sonsuz döngü yaratabilir. Andre Gide’in ifadesine göre “roman içinde romancının romanı yazmakta olduğunun anlatılması” şeklindeki bir paradoks, metnin yazma ediminin sürecini kendini tekrar eden şekilde ele almasını açıklar.<sup>68</sup> Sonsuz düşüş, anlatı ritminde düzen açısından duraklama yaratır çünkü anlatılanın tekrarı ve bu tekrardan kaynaklanan kendi içindeki döngü anlatımı belli bir oranda sıkıştıracaktır.

Bir anlatı, zaman içine yerleştirilmiş olayları anlatır. Olayların düzeni, sırası ve sıklığı kurmaca zamanını belirler. Anlatı, öyküleme zamanını oluşturan sözcükler, tümceler, paragraflar ve sayfalar içine yayılır. Söylem ve kurmaca zamanı arasındaki ilişki anlatıcının yapmış olduğu anlatsal tercihleri gösterir.<sup>69</sup> Bu bakımdan anlatıcının zamanı olarak değerlendirilen söylem zamanı ile karakterin zamanını kapsayan kurmaca yani öykü zamanını belirlemede kullanılan yöntem ve terimler paraleldir.

Anlatı ritmindeki ‘düzen’ ve ‘süre’nin kullandığı teknikler birbirinden çok da bağımsız değildir. Anlatı süresi için bahsedilmesi gereken ilişki tiplerinden ilki eş zamanlı/eşsüreli/eşit sunumdur. Bu kavram ‘düzen’ belirlemesindeki ‘şimdi-söylem’ ile

---

<sup>67</sup> Sazyek, a.g.e. 316.

<sup>68</sup> Murat Gülsoy, 602. *Gece Kendini Fark Eden Hikâye*, Can Yayınları, İstanbul 2014, s.29-31.

<sup>69</sup> Kiran, a.g.e. s.220.

‘şimdi-öykü’ mesafesinin kapandığı ‘eş zamanlı anlatım (concurrent)’ ile benzer nitelik taşır. Burada öykü zamanı ve söylem zamanı neredeyse birbirine eşittir ya da ritmik olarak birbirine eşlenmiştir.<sup>70</sup> Bunun eş zamanlı anlatımdan farkı, eş zamanlı sunumun, eş zamanlı anlatıma göre daha niceliksel olmasıdır. Eş zamanlı sunum, anlatının anlatım süresi ya da aktarım süresiyle ilgiliyken eş zamanlı anlatım kurmaca yani öykü zamanının içindeki bütünsel zamanla ilişkilidir. Eş zamanlı anlatımda anlatıcı, öyküyü anlatırken aynı zamanda öyküdeki olaylar da eş zamanlı olarak ilerlerler.<sup>71</sup> Anlatan ve öyküde tecrübe eden, kendiliğinden çakışmıştır. Bu çakışma da şimdiki zaman söylem kipiyle aktarılır. Eş zamanlı sunumda ise bu kiplik yerini diyaloglara bırakır. Bu bakımdan anlatı ritminin süresiyle ilgili değerlendirme yaparken diyalogların niceliksel fazlalığı, anlatının eş zamanlı olduğunun bir işaretidir.

Sahneleme, anlatımın temel sunuş kiplerinden mimesis (taklit/gösterme) ve diegesis (anlatma) kavramlarının kullandığı başlıca yöntem olmakla birlikte eş zamanlı sunumun da bir parçasıdır.<sup>72</sup> Anlatma sorununda bir olay ya bir anlatıcı tarafından anlatılır (diegesis) ya da bir olay aracısız şekilde okuyucunun gözünde canlandırılır (mimesis). Mimesis ve diegesis kavramlarına dayanan bu teknik, olayların sunum süresinin olay süresine denk olduğu bir gösterme (mimesis) tarzıdır. Bu durum anlatı süresi bakımından olayla anlatım arasında bir eş zamanlılık yaratır. Kişiler arasındaki söyleşilerin, kişilerin birbiriyle ilgili düşüncelerinin yer aldığı bölümdür. Anlatıcı, belli bir sürede olup biten her şeyi söylediğine inanır. Sahneleme, anlatının en ayrıntılı bölümünü oluşturur. Burada kişilerin sözleri, hareketleri ve olaylar ‘doğrudan’ büyük bir açıklıkla anlatılır. Gösterme amaçlı kullanılan bu anlatım tekniğinin anlatı süresinin tespitine temel oluşturduğu söylenebilir. Sahneleme yöntemiyle eş zamanlılık ortaya konur ve anlatı ritminin incelenmesi için şimdiki zaman kipliği ile diyalogların kullanımı değerlendirilir. Mimesis ve diegesis kavramları anlatı ritminin incelenmesindeki bir diğer unsur olan “kip” başlığı altında incelenecektir.

İkinci konumlanmış söylem zamanının öykü zamanından oldukça kısa olduğu hızlandırma/ivme kazandırma durumudur. Hızlandırılmış sunum, ‘özet’ ya da ‘panoramik’ tarz anlatımla ortaya çıkar. Anlatımın temel sunuş kiplerinden mimesis ve diegesisin kullandığı diğer bir yöntem ise özetlemedir. Özetleme, anlatıcının bir olay

<sup>70</sup> Jahn Manfred, *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı* (çev. Bahar Dervişcemaloğlu) Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s.101.

<sup>71</sup> Manfred, a.g.e. s.80.

<sup>72</sup> Hüseyin Gümüş, “Romanda Anlatım Şekilleri”, *Dil Dergisi*, Sayı 20, Haziran 1994, s.19.

dizisini, tematik olarak bir noktada odaklanmış, derli toplu bir açıklama şeklinde yoğunlaştırarak verdiği bir anlatma (diegesis) tarzıdır.<sup>73</sup> Diegesisin yanı sıra sahneleme ve mimesis teknikleri arasında da bir bağ kurma işlevi gördüğü söylenebilir.<sup>74</sup> Bu yöntem, anlatıdaki hızlı anlatımın etkisini belirtir, çünkü anlatıcı bir konuşmanın, bir olayın tümünü vermektense özet yapmakla yetinir. Böylelikle anlatımın süresi, öykü süresine göre kısılır. Anlatı ritmini belirlemede söylem zamanını kısaltmak için özellikle öyküleyici anlatımdan yararlanılarak özetlemeye gidilebilir. Aynı zamanda panoramik bir anlatım için betimleyici anlatıma başvurulabilir. Her iki anlatım biçimi öykü ve söylem zamanının süresinin ifadesinde önemlidir. Bu durum, anlatı temposunun hızını belirler. Sahneleme ve özetleme yöntemleriyle anlatıma eş zamanlılık ya da hız katmak, öykü yani kurmaca zamanıyla ilgilidir. Bu noktada olay örgüsünün etrafında bir ivme kazanış/sabitleniş söz konusudur. Özetleme tekniği bilinç akışı, iç monolog ve iç söylem tekniklerine göre anlatıma gerçeklik kazandıran bir yöntemdir.<sup>75</sup> Bu noktada modern anlatılardan çok modernizm öncesinde oluşturulan anlatıların daha sık başvurduğu bir yöntemdir. Özetleme tekniğinde niceliksel yoksunluk söz konusudur ancak buna karşılık anlamsal yoğunluk sağlanmıştır.<sup>76</sup> Genette'in yorumundan hareketle denilebilir ki anlatı izlencesi içinde anlatım tekniği olarak daha az yer kaplamasına rağmen anlam derinliği bakımından önemli bir yere sahiptir. Öykü zamanı içinde yer alan tüm unsurların geçmiş ve geleceğine ait bütüncül bir bilgilendirme söz konusu olamaz. Bu noktada özetlemenin önemi vurgulanabilir. Özetleyici bir anlatımda geriye dönüş ve ileriye atlayışın yanı sıra olaylar, nesnel zamana paralel olarak oluş veya gerçekleşme sırasıyla değil; kısa kısa özetlenerek bazı atlamalar yapılarak aktarılır.<sup>77</sup> Dolayısıyla nesnel zamana paralel olan olaylar kurmaca zamanında daraltılmış olarak sunulur.

Eksilti / Atma / Çıkarma, öykü zamanına ait bir kısmın metinde temsil edilmemesi, atlanmasıdır. Zaman, öykünün içinde ilerlemeye devam etmesine rağmen söylem duraklar.<sup>78</sup> Burada iki türlü eksiltiden söz etmek mümkündür. Atlanan zaman diliminin net bir şekilde belirtildiği durumlara açık, okurun kendi çabasıyla eksiltelen zamanı sezmesine ise kapalı eksilti denilmektedir. Eksilti, özetleme gibi anlatıya hız kazandıran bir yöntemdir.

---

<sup>73</sup> Manfred, a.g.e. s.104

<sup>74</sup> Sazyek, a.g.e. s.262.

<sup>75</sup> Tekin, a.g.e. s.243.

<sup>76</sup> Genette, a.g.e. s.94.

<sup>77</sup> Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Akçağ Yayınları, İstanbul 2015, s.136.

<sup>78</sup> Chatman, a.g.e. s.88.

Anlatı zamanının süresiyle ilgili bir diğer kategori ise duraklamadır. Duraklama sırasında, söylem zamanı betimleme ya da yorumlamayla geçer. Betimleme, anlatıcının bir karakteri tanıttığı ya da zaman/mekânı betimlediği anlatım tarzıdır. Genellikle eylem- kip kullanımında hareket bildiren eylemler yerine durağan eylemler tercih edilir.<sup>79</sup> Yorumlama/yorum, anlatıcının karakterlerle, eylemin gelişimiyle, anlatma eyleminin çeşitli halleriyle vb. ilgili yorumlar yaptığı bir anlatım tarzıdır. Yorumlar, anlatıcı tarafından yapılan müdahalelerdir ve çoğunlukla da karakterin ya da anlatıcının kendisinin farkında olma/kendini tanıma halinin bir göstergesidir. Anlatı temel sunuş kiplerinden diegesis (anlatma) ve mimesis (gösterme) kavramlarının farklı bir ifade biçimi olan betimleme ve yorumlama anlatım tekniklerinin kullanıldığı duraklama sunuşunda öykü zamanı duraklar ve fiilen herhangi bir eylem gerçekleşmez. Hiçbir olay öyküleme süresiyle denk değildir. Okur, bazen öykü hiç ilerleme göstermeden sayfalarca okuyabilir. Bu anlatım bir yavaşlamayı gösterir. Yavaşlatma durumunda, söz konusu bölümün söylem zamanı, öykü zamanından oldukça uzundur. Yavaşlatma tekniği sıkça karşılaşılan bir durum değildir. Çoğunlukla öznel zamanın eş zamanlı sunumu olarak yorumlanmalıdır. Bir bakıma iç monolog ya da iç çözümleme teknikleriyle anlatıcı ya da karakterin öznel zamanının tasviridir. Burada ‘düzen’ bölümünde yer alan ‘anakroni’ kavramıyla da ilişki kurulabilir. İç çözümleme ve iç monolog anlatım tekniklerinin kullanıldığı bölümlerde anlatıcı ya da karakterin öykü zamanında çizgisellik ya da nedensellik yok olabilir böylelikle söylem zamanı önem kazanır. Bu da öykünün zaman anlatımında düzensizlik ya da döngüsellik tercih edildiğinin bir kanıtıdır.

Anlatının zaman ritmine dair yorum yaparken ‘düzen’ ve ‘süre’ değişkenlerinin metnin temposunu belirlemede önemli rolü vardır. Bu değişkenleri değerlendirebilmek için çeşitli anlatım tekniklerinden yararlanır. Bir anlatı duraklama (betimleme ve/veya iç çözümleme) ile başlayıp iki karakterin konuşmasıyla (sahneleme) devam ederken anlatıcının yaptığı bir özetleme ya da eksiltiyle hızlanabilir.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Manfred, a.g.e. s.105

<sup>80</sup> Kıran a.g.e. s.231.

**Tablo 2.1. Anlatı ritminin süresine ilişkin şema<sup>81</sup>**

	Söylem Zamanı		Öykü/Kurmaca Zamanı
Özet		<	
Sahneleme		=	
Yavaşlatma		>	
Eksilti	0		1
Duraklama	1		0

### 4.3. SIKLIK

Anlatı zamanında anlatılanların hangi sıklıkla anlatı izlencesinde yer almasının analizi, anlatıcının özetleyici ya da tekrarlayıcı anlatma stratejilerini araştırır. Anlatı zamanının sıklığıyla ilgili üç ilişkiden söz edilebilir. Bunlardan ilki tekil anlatmadır (singulative telling). Tekil anlatım, bir kere olan şeyin bir kere anlatılmasıdır. Kurmacada daha çok tercih edilen sıklık türüdür. Tekrarlanan anlatma (repeative telling) bir kere olanın, birkaç kere anlatılmasıdır. Bu durum okuyucuların dikkatini çeker ve doğrudan metnin yorumlanmasını sağlar. Tekrarlanan bir şeyin mutlaka bir anlamı olduğu ve metinde bir şeye işaret ettiği düşünülür. Burada metnin derin yapısının algılanmasında yardımcı olan figürler, izlekler (leit-motif) ve bunların sonucu olarak yerdeşliklerin tekrarlanmasının da anlatı izlencesinin ritmini belirlemede sıklık kavramını destekledikleri söylenebilir.

Leit-motif, kurmaca içerikte düzenli ya da düzensiz aralıklarla yinelenen davranış, söz öbeği, nesne gibi öğeler için kullanılan bir terimdir.<sup>82</sup> Leit-motif tekniği bir kurmaca içinde düşsel bir örgü halinde metnin bütünlüğünü sağlayacak şekilde kullanılırsa yerdeşliklere hizmet eder. Her anlatı içinde tekrarlanan anlatma şeklinde leit-motiflerin metni yayıldığı gözlemlenmeyebilir ya da leit-motifler bir anlatımın başını ve sonunu bütünsel şekilde bir araya getirmeyebilir. Leit motifin dikkatli ve özenli kullanıldığı metinlerde anlatım güç kazanır, anlatı ritminin yavaşlaması ya da hız kazanmasına etki eder.<sup>83</sup> Tekrarlayan anlatma (narrative telling) ise birçok kere olanın bir kere anlatılmasıdır.<sup>84</sup> Bu durum özetlemenin bir biçimi sayılır ve okuyucular açısından

<sup>81</sup> Dervişcemaoglu, a.g.e. s.165.

<sup>82</sup> Sazyek, a.g.e. s.217.

<sup>83</sup> Tekin, a.g.e. s.264.

<sup>84</sup> Manfred, a.g.e. s.102.



indirgenen ya da özetlenen olayların/durumların anlatıda çok büyük bir önem arz etmedikleri fikrine yol açar.

Anlatı zamanının değerlendirilmesinde zaman kavramının kapsamı ve zamanın nasıl, ne ölçüde ve ne kadar algılandığının önemli bir rolü vardır. Zaman analiziyle ilgili anlatıbilimsel kategoriler genellikle dakika, saat, gün ya da sayfa gibi ölçülebilir zamanla ilgilidir. Ancak modernist kurmacaların çoğunda zaman algısı, karakterlerin zamanı öznel bir biçimde tecrübe etmeleri yani 'zihin zamanı'yla ilgilidir. Denilebilir ki dış ya da nesnel zaman olarak da nitelendirebileceğimiz 'saat zamanı', zihin zamanının arkasındadır. Bir diğer zaman kavramı ise belirli bir ritmin devamlılığını işaret eden ve mevsimlerin sürekli olarak birbirini takip etmelerine atıfta bulunan 'döngüsel/dairesel zaman'dır.<sup>85</sup> 'Zihin zaman' ve 'döngüsel zaman' gibi deneysel zaman yapılarını kullanan postmodern anlatılar, zaman kavramını bir kurgu meselesi olarak ele alırlar. Kurmacanın temeli, zamanın yorumlanmasına göre şekillenmiş olabilir. Bunun yanı sıra okuyucunun kültürel alt yapısı, sosyal ve mantıksal zekâsı, yaşam tecrübesi de kurmacanın zaman algısını oluşturan değişkenlerdendir. Okurun günlük zaman algısı ile kurmacayı alımlarken kavradığı zaman, ister kurmaca doğrusal bir zaman çizgisinde ilerlesin isterse deneysel bir yaklaşımla döngüsel şekilde oluşsun, farklı olarak algılanacaktır. Bu yüzden metnin alımlayan okurun da etkisi göz ardı edilmemelidir.

Anlatı ritminin belirlenmesinde eylem zamanının değişim nedenleri, 'şimdi-öykü' ile 'şimdi-söylem' arasındaki mesafe ile öykü ve söylem zamanının ilişkilmesi, geriye dönüş, ileriye atlama, eş zamanlı anlatım; diyalog, öyküleyici ve betimleyici anlatım (mimesis ve diegesis), iç monolog, iç çözümleme ve anakroni gibi anlatım teknikleriyle belirlenir. Anlatı zamanındaki değişiklikler anlatının ritmini ortaya koyar. Ritmin değerlendirilmesinden çıkan sonuçla anlatımdaki iç dinamiklerin okuyucuyu etkileme derecesi saptanır ve derin yapıda yer alan karşıtlıkları alımlayanın farklı bakış açıları geliştirmesi sağlanır.

Bir anlatıda anlatı söyleminin yani olayların nasıl anlatıldığı ve anlatıya özgü dışavurum biçiminin önemli bir rolü vardır.<sup>86</sup> Anlatı zamanının, okuyucuyu metinde yer alan derin yapıya götürmede bir araç olduğu düşünülürse anlatı söyleminin incelenmesine farklı araçlar da yardım eder. Genette, anlatının varlığını üç düzlemde verir. İlki öykünün kendisi yani anlatılan olaylardır. İkincisi bu öykünün anlatılma biçimidir. Üçüncü düzlem

---

<sup>85</sup> Ricoeur, a.g.e. s.184.

<sup>86</sup> Fatma Erkman-Akerson, *Edebiyat ve Kuramlar*, İthaki Yayınları, İstanbul 2010, s.187.

ise anlatı edimi yani anlatının söylem düzleminin ardından var olmasıdır.<sup>87</sup> Bu durum, A. J. Greimas'ın metin çözümleme yöntemindeki 'derin yapı'ya karşılık gelir. Anlatı izlencesinin çözümlenmesi ve metnin anlatı ritminin değerlendirilmesi için bu üç düzlem arasındaki ilişkiyi şu ölçütlerle açıklamak mümkündür: Düzen, süre, sıklık, kip ve ses. Bu ölçütler her anlatının zamanda ve mekânda yayılım gösterdiğinin ve bu konumlanışın biçimsel anlamda bir ifadesinin bulunduğu kanıtıdır. Anlatı ritminin belirlenmesindeki yöntemlerle ilgili düzen, süre ve sıklık ölçütleri açıklanmıştır. 'Kip' ve 'ses' ölçütleri, anlatı ritminin belirlenmesine yardımcı olup anlatının söylem düzeyini açığa çıkaran yardımcılarıdır. Bu bakımdan anlatı ritminin belirlenmesindeki yöntemlere ek olarak değerlendirilmelidir.

#### 4.4. KİP

Bir anlatının sunuş tarzı / kipi anlatıcı sesinin incelenmesine; anlatıcı, okuyucu ve dinleyicinin konumlanışına yardımcı olur. Kip kavramı, mimesis (taklit/gösterme) ve diegesis (anlatma) kavramlarıyla ilişkilidir. Bir anlatıdaki söylemeye bağlı anlatıma mimesis, anlatıcının müdahil olup anlatı izlencesine ortak olmasının ifadesine de diegesis denir. Anlatmaya bağlı bir kurmaca metinde mimesis kavramı salt diyaloglara dayanmamaktadır. Tiyatro sanatından öykünerek oluşturulan mimesis, kurmaca metin okurunda gerçeklik duygusu uyandırmayı amaçlar.<sup>88</sup> Bu, ayrıntılı bir mekân ya da duygu betimlemesi ya da sahnelemesi olabilir. Kip, okuyucuya anlatıda yer alan kurguyu kimin gördüğünü, yaşadığını aktarır. Mimesiste doğrudan bir aktarım yani anlatıdaki yaşananları 'gösterilmesi' söz konusudur. Diegesiste ise dolaylı bir aktarım vardır. Bu da diegesisin 'anlatmak' amaçlı kullanıldığının bir göstergesidir. Dolaylı sunumda anlatıcının sesi ve bu sesin muhatap olduğu bir dinleyici olmak zorundadır.<sup>89</sup> Bu da ifadeyi dile getirme biçimlerinden biridir.

Sözün temsil edilmesi esasına dayanan anlatı kipinin temeli gerçekliğin kopya edilmesiyle ilişkilidir. Anlatı kipinin temelini oluşturun 'diegesis ve mimesis' kavramları Sözün temsili konusunun öneminin kabullenilmesi Platon'a kadar uzanır. Diegesis (anlatma) ve mimesis (taklit, temsil) Yunanca terimler olup ilk kez Platon'un *Devlet*'inde bir arada kullanılmıştır.<sup>90</sup> *Devlet*'in üçüncü cildinde Platon mimesis ve diegesis adı

<sup>87</sup> Genette, a.g.e. s.65.

<sup>88</sup> Erkman-Akerson, a.g.e. s.188.

<sup>89</sup> Chatman, a.g.e.s.137.

<sup>90</sup> Stephen Halliwell, "Diegesis-Mimesis", Living Handbook of Narratology, Hamburg University, 2013, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/diegesis-%E2%80%93-mimesis>, s.1. Erişim 22.02.2020.

altında “yazarın kendi sesiyle konuştuğu” şiir türleriyle “anlatıcının söz edimi ve karakterin söyleminin birbirine karıştığı” epik türü birbirinden ayırır. Türsel ayrımlara sebebiyet vermesinin dışında mimesis ve diegesis, karakterlerin sözlerinin aracısız/dolaysız söylemle sunulmasına, bunların bir anlatıcının diegetik söylemi içinde temsil edilmesine olanak tanır.<sup>91</sup> Diegesis Platon’a göre söylem düzleminde üç kategoriye ayrılır: Bunlardan ilki anlatıcının sesinin doğrudan sunulmasına dayalı salt diegesis, ikincisi gösterme esasına dayanan doğrudan aktarımı tele alan dolaysız söylem, sonuncusu ise her iki kipliğin de ortak bir noktada yer aldığı bütünsel kip yaklaşımıdır.<sup>92</sup> Platon’un anlatıbilimsel açıdan Devlet’teki amacı bir anlatıyı sunma yollarını sınıflandırıp anlatı ilkelerinin bir inceleme taslağını sunmaktır. Platon’un mimesis ve diegesis arasında ayrım yaparken her iki kavramında aslında ‘anlatma’nın bir türü olduğuna dikkat çeker. Platon’a göre anlatıcının sesinden anlatma ve karakterler arasında anlatmanın bütünsel bakıldığında diegesisle ilgili olduğu açıktır. Böylelikle diyalog esasına dayanan mimesis özünde diegesisle birlikte ele alınan bir tamamlayıcı öge niteliğindedir. Bu ayrımından hareketle özellikle sahneleme ve özetleme tekniklerinde anlatıcı kipinin anlatı ritmini önemli ölçüde etkilediği yorumu yapılabilir.

Anlatı ritminin belirlenmesinde ‘süre’ ölçütünü meydana getiren anlatım tekniklerinden ‘eş zamanlı sunumun’ tespiti mimesis (taklit / gösterme / canlandırma) ve diegesis (anlatma/aktarma) kavramlarıyla anlatıcının tutumu, metnin bakış açısı noktasında ilişkilendirilebilir. Göstermeye dayalı anlatımda, anlatıcının varlığı az çok hissedilir ya da fark edilmez. Okuyucu olayların şahidi konumundadır. Anlatıcı ise metnin dışında ve daha nesnel bir konumda yer alır. Mimesiste olayın kendisiyle birlikte bunu destekleyen konuşmalar, çevre, mekân, eylemler ön plandadır.<sup>93</sup> Anlatmaya dayalı sunumda anlatı sisteminin en önemli parçalarından anlatıcı, karakterleşmeyi, bakış açısının düzenlemesini ve eylemin sunumunu -özellikle anlatının süresi açısından- açık bir biçimde yönetir. Anlatıdaki anlatıcı yoğunluğu mutlak şekilde belirgindir.<sup>94</sup> Bu bakımdan anlatıcının görüşleri ve duygularının aktarımı önemlidir. Anlatıcının daha içeride bir konumlanması ve her şeyi bilen bir noktada yer alması söz konusudur. Bu konumlanması metnin önünde tutan diegesisin yetersizliği ilk olarak realist romancılar tarafından keşfedilmiştir. Realist yazarlardan önce anlatının doğasında okuyucu, yazar-

<sup>91</sup> Luc Herman, Bart Vervaeck, *Handbook of Narrative Analysis*, s.14.

<sup>92</sup> Ebru Özlem Yılmaz, *Kurmaca Anlatıda Sözü ve Düşüncenin Temsili*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Tezi, İzmir 2018, s.21.

<sup>93</sup> Tosun, a.g.e. s.166.

<sup>94</sup> Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I Romanın Unsurları*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2018, s.200.

anlatıcı özdeşleşimine ihtiyaç duymaktaydı. Ancak anlatım olanakları genişledikçe yazarlar, yazar-anlatıcı özdeşleşimine dayalı diegesis anlatım yönteminin eksikliklerini gidermek için tiyatro sanatından ödünç aldıkları sahneleme tekniğine dayanan mimesis kavramını anlatı sistemi içine getirerek metni daha canlı ve okuyucunun dikkatini çeker hale getirmeyi başarmışlardır. Mimesiste anlatıcı olanları gösterir, diegesiste anlatır.<sup>95</sup> Anlatma (diegesis) kipinde okuyucunun dikkati anlatan üzerindedir, göstermede (mimesis) ise bu dikkat anlatının kendisine çevrilir. Bu açıdan bakıldığında mimesiste okuyucu metnin içine çekilir ancak diegesiste okuyucu ve metin arasında bir mesafe konur. Anlatıcının tutumunun anlatma ve gösterme düzleminde değişmesi, anlatı ritmini de etkiler.

Bir anlatıda, anlatı ritmine etki eden diegesis ve mimesis kavramları, metnin duygu yoğunluğunu da etkiler. Denilebilir ki anlatma ve gösterme tekniklerinin kullanımı ile oluşan ritmik açıdan değerlendirilebilecek farklılıklar metin içindeki duygu değişimleriyle paraleldir. Gösterme, bir olayı ya da durumu, belli bir zaman ve yer içinde, daha çok kişiler arası konuşma ve eylem biçiminde okuyucuya sunmaktır.<sup>96</sup> Metinde yer alan olay, zaman ve mekân gibi yapı unsurlarının anlatı izlencesinde tüm ayrıntılarıyla verilmesi söz konusu olamaz. Bu noktada yazar özetleme yöntemine başvurarak okuyucusuna bazı ayrıntıları sadece göstermeyi tercih eder. Bu yöntemle de okuyucu olay dizgesine tanık olduğundan kendini metin içinde hisseder, böylelikle metinden hissettiği duygu yoğunluğu da artar. Artan bu yoğunluk metnin ritmini olumlu açıdan etkiler. Anlatma yönteminde ise okuyucu anlatıcı tarafından olaylarla baş başa bırakılmaz, tüm kurmaca yaşantıya ikinci elden şahit olur. Bu durum, duygu yoğunluğunun kırılmasına neden olur. Anlatım yavaşlayarak anlatı ritmi düşer. Ancak bazı yazarlar üsluplarının el verdiğince bu yöntemle de duygu yoğunluğu sağlarlar; her ne kadar ritimde bir yavaşlama söz konusu olsa da duygu aktarımında başarılı olabilirler.

Diegesis olayların özetlenmesi, aktarılması, yorumlanması gibi süreçleri kapsar. Sözlerin içeriğini ve vurgusunu nesnel yoldan iletmeyi hedefler. Diyalog kavramı, gösterme esasına dayalıdır. Okuyucu, diyalog parçalarında yer alan olay, duygu ve düşüncelere doğrudan tanık olur. Anlatı izlencesinde diyaloglar, metnin düzenleniş biçimine göre ya sadece diyalog olarak ya da konuşmaların arasında başka tekniklerin bulunduğu bağlantılar eklenerek yer alır.<sup>97</sup> Bununla birlikte diyalog tekniğiyle temellenen

<sup>95</sup> Erkman-Akerson, a.g.e. s.189.

<sup>96</sup> Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, DTCF Yayınları, Ankara 1977, s.22.

<sup>97</sup> Tekin, a.g.e. s.204.

bir metinde anlatıcının varlığı önemini yitirir, anlatımın kendisi nesnellik kazanarak öne çıkar. Çoğunlukla gösterme, bir anlatıda tek başına değildir, anlatma tekniğiyle iç içe geçmiş şekilde ya da birbiri ardı sıra eklenerek kullanılır. Diegesis ise mimesisin temel aldığı diyalog esasının karşısındadır, anlatma farklı bir ifadeyle öyküleme temeline dayanır. Aristoteles *Poetika* adlı eserinde diegesis ve mimesis arasındaki ayrımı mimesis için ‘diyaloglu öykünme’ diegesis için ise ‘öykü, anlatı’ ifadeleriyle açıklar.<sup>98</sup>

Diegesis ve mimesis arasındaki farklardan bir diğeri de ‘zaman’ın aktarımı konusundadır. Diegesiste anlatılanlar geçmişte şekillenirken mimesiste anlatılanlar anlatının şimdisini kapsar. Bu noktada özellikle mimesis anlatım tarzının kullanıldığı metinlerde diyalog ve betimleme anlatım tekniği çoğunlukla yer alırken diegesis de ise betimleme ve öyküleme yer alır alır. Betimleme anlatım tekniği her ikisinde de ortaktır. Mimesis kavramında anlatıcının ağırlığı zayıflar ve anlatım nispeten objektif ölçülerde gerçekleşir. Bunu sağlayan da betimleme kullanımınıdır. Mimesisin betimlemeyi kullanma şekli kurmaca metinlerde bir unsurun açıklanmasına yönelik tasvir ihtiva ederken diegesis kipinin betimlemeyi kullanma şekli bir olay akışının aktarımı niteliğindedir. Anlatı ritmi açısından diegesisin betimlemeyi kullanma şekli ritmi hızlandırırken mimesisin betimleme tekniğini kullanması anlatım hızını yavaşlatır. Bir anlatı izlencesinin ritmi üzerine yorum yaparken mimesis ve diegesis kavramlarının anlatım tekniklerine yansıma biçimi olan gösterme ve anlatma tekniklerinin, anlatı ritminin süresini hızlandırıp yavaşlatması konusunda yorumlanması gerekir.

#### 4.5. SES

Anlatı ritminin incelenmesine yardımcı bir diğer ölçüt ise tamamen anlatıcıyla ilgili olan ‘ses’ kavramıdır. Burada önemli olan, anlatının kimin tarafından anlatıldığıdır. Anlatıcının tutumunun yer aldığı kip kavramıyla ilişkili olarak incelenebilecek ses kavramında anlatıcının bakış açısı öne çıkar. Yazar, anlatıcı ve metnin karakterlerinin sesi arasındaki ilişkiyi ortaya koyar.

Ses genel olarak cümledeki eylem biçimlenişini ifade eder. Bir eylemin etken ya da edilgen olması ses kavramının içindedir. Daha geniş bir ifadeyle fiilin öznesinin, fiilin ifade ettiği eylemle olan ilişkisidir. Bu noktada ‘anlatıcı’ kavramının üzerinde durmak gerekir. Anlatıcı, anlatı söyleminin sesidir. Geleneksel anlatılarda anlatıcı sesi ve yazarın iç içe olduğu gözlemlenir. Modern anlatılarda ise yazar/anlatıcı ayrımı belirginleşmiş ve

---

<sup>98</sup> Aristoteles, *Poetika* (çev. İsmail Tunalı) Remzi Kitabevi, İstanbul 2007, s.30.

anlatıma farklı bakış açıları da kazandırılmıştır. Metinde, gönderilen ya da dinleyen arasında mesafeyi belirleyen, bildirişimsel temas kuran, ne anlatılacağına ve nasıl anlatılacağına karar veren konumdaki yapı unsuru anlatının sesidir. Anlatının içindeki anlatı izlencesinin gidişatına, anlatı içindeki karakterlerin konumlanışına ve anlatının iletisine katkıda bulunur. Anlatı ritmine etki edecek tüm anlatım tekniklerinin çeşitli şekillerde kullanılmasına olanak sağlayan bir duruşu vardır.

Anlatının kipi ve anlatıdaki ses arasındaki temel fark anlatı çerçevesiyle ilgilidir. Anlatıda kullanılan kipler, anlatıda yer alan sesi ve odaklanmayı kapsar. Anlatı kipi, anlatının sesine odaklanma için bir çerçeve sunar. Bu çerçeve anlatı ritmine etki eden diğer anlatım tekniklerinin de açıklanmasına yardımcı olur. Mimesis ve diegesis kavramlarının anlatı izlencesindeki konumlanışları ve kullanım sıklıkları, anlatı ritminin genel çerçevesi hakkında bilgi verirken anlatının sesi ve odaklanış da bu çerçevenin ayrıntılandırılmasını sağlar. Bu çerçeve yazar için hayati bir tercih olan odaklanma/bakış açısıyla ilgilidir.<sup>99</sup> Her bakış açısının kendine göre bir mantığı, anlam ve çağrışım alanı vardır. Anlatıdaki bakış açısı seçimi/seçimleri anlatıcıyı sınırlandırırken okuyucunun anlatıdan beklentilerini de şekillendirir.

Anlatıcının cinsiyetinin dil bilgisel açıdan belirlenmesi, bakış açısı ve anlatıcı tutumu hakkında yorumlar açısından önemlidir. Bu durum Türkçe dışında diğer dillerde farklı dil yapılanmalarından ötürü değişiklik gösterecektir. Örneğin Hint-Avrupa dil ailesine mensup dillerde yapı bakımından çekimli diller yer almaktadır. Çekimli dillerde dişil ve eril şahıs zamirlerinin ifade biçimi dil göstergeleriyle kodlanmaktadır. Anlatıcı, yani anlatının sesi, hangi bakış açısıyla ele alınırsa veya hangi anlatıcı tutumu içinde yer alırsa alsın dil bilgisel açıdan cinsiyet tespiti yapmak mümkündür. Bu durum, özneyi ifade eden şahıs zamirleri ve eylemi gerçekleştiren şahıs kiplerinin eril / dişil olarak ayrılmadığı Türkçede zor bir anlatıcı sesi belirlemesi halinde araştırmacıların karşısına çıkabilir. Bu noktada “Lanser Kuralı” devreye girmektedir. Bu kurala göre anlatıcının cinsiyetiyle ilgili metin içi ipuçlarının yokluğu durumunda, yazarın cinsiyetine uygun zamiri ele alarak yazar erkek ise anlatıcının da erkek, kadın ise anlatıcının da kadın olduğunu varsaymanın uygunluğu söz konusudur.<sup>100</sup> Anlatı izlencesinde yer alan sesin cinsiyetinin belirlenmesi, anlatı ritminin metin içindeki içeriksel atmosferinin anlamlandırmasında yardımcıdır. Metin ritmine doğrudan bir etkisi olmasa da anlatıcının

---

<sup>99</sup> Tosun, a.g.e. s.167.

<sup>100</sup> Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority: Woman Writers and Narrative Voice*, Cornell University Press, London 1995 s.165-166.

öykü dışı bir konumlanışının söz konusu olduğu anlatılarda zaman zaman bakış açısı belirlenmesinde güçlükler yaratabilir.

Anlatıcı tiplerinin anlatı izlencesi içindeki konumlanışını metindeki bakış açısı yani odak noktalarına göre değerlendirmek gerekir. Metinde, varlıkları ve nesnelere betimlemek için seçilen bakış açısına odaklanma denilmektedir.<sup>101</sup> Metnin yazarı, anlatı izlencesi içindeki olaylar dizgesindeki değişimleri; metnin kahramanları dâhil olmak üzere diğer yapı unsurlarını bir bakış açısı çerçevesine oturtur. Anlatı, bu bakış açısından anlatılır (diegesis) ve betimlenir (mimesis). Anlatıcı bu bakış açısından okuyucuya ‘ses’lenir. Bu noktada anlatıcı (Kim konuşuyor?) ile odaklanışın (Kim görüyor?) farkı belirlenmiş olur. Metnin bakış açısını oluşturan odaklanış, metinde seçilen anlatıcı tipiyle beraber metnin sesini oluşturur.

Bakış açısıyla anlatıcı sesi her zaman aynı olmayabilir. Bakış açısı ifade etmek demek değildir, ifadeyi biçimlendiren perspektiftir. Perspektif ve ifade anlatıda aynı kişide bulunmak zorunda değildir.<sup>102</sup> Bakış açısı anlatı izlencesi içindeki olayların ilişki içinde olduğu pratik yaşam ve yönelimlerle ilgilidir. Anlatıcının sesi ile anlatı izlencesi içindeki olayların ve varlıkların okur ile iletişim aracıdır. Bu bakımdan bir anlatıda bakış açısı, anlatıcı olmayan bir karakterin sesine devredilebilir. Öte yandan yaygın kabul gören düşünce, bu iki kavramın ayrışmaması yönündedir. Bu durum tanrısal bakış açısı ve kahraman bakış açılarını doğrurur. Ancak bakış açısı ve anlatı sesinin kendi içinde ayrışabileceğini savunan görüş ise figüral anlatım ile açıklanabilir.

Anlatının ‘Kim görüyor?’/ ‘Kim konuşuyor?’ sorularına yanıt verecek üç çeşit odaklanmadan bahsetmek mümkündür. Bunlardan ilki her şeyi gören ve bilen bir anlatıcının yer aldığı; yazarın ve anlatıcıların seslerinin birbirine karışmadığı bir odaklanış olan sınırsız/hâkim/tanrısal bakış açısıdır. Bu bakış açısında anlatıcı kendisinden birinci tekil kişi zamiri ‘ben’ olarak söz etmez, üçüncü tekil zamiri ‘o’ kullanılır. Bu tür bir odaklanışta okur, konuşan anlatıcının kim olduğunu, olayları nereden anlattığını ve betimlediğini bilemez. Arka planda yazarın mutlak hâkimiyeti söz konusudur. Olaylara karışıp bir kahraman kimliği kazanmadığı için aktaran, betimleyen, değerlendiren, yorumlayan bir ‘ses’ten ibarettir. Anlatıcı tiplerinden heterodiegetik, başka bir ifadeyle dışöyküsel anlatıcı metnin içinde konuşan olarak yer alır. Bir başka odaklanma biçimi ise gözlemci bakış açısıdır. Bu odaklanma şeklinde anlatıcı, bir önceki

---

<sup>101</sup> Kıran a.g.e. s.142.

<sup>102</sup> Chatman, a.g.e. s.143.

odaklanma biçiminde olduğu gibi olayların dışındadır. Gördüklerini ve duyduklarını yorumdan kaçınarak nesnel bir şekilde anlatır ve betimler. Anlatı, kahramanların düşünce ve duygularıyla ilgili bilgiler gibi öznel olan her bilgiyi dışarıda bırakarak ilerletilir. Anlatı izlencesinde özellikle betimlemelerin yapıldığı duraklama tekniğinde bu bakış açısına sıkça başvurulur. Üçüncü bakış açısında içe bir odaklanış söz konusudur. Anlatıcı, sanki kahramanın kimliğine bürünmüş gibi kahramanın düşündüğü, hissettiği, yaptığı şeyleri anlatır. İçe dönük bu odaklanmada anlatıcı, yazar tarafından sesinin duyulmasını seçtiği kahramanın, algıladığı ve yaşadığı sınırlı bir bakış açısı içindedir. Okurun her şeyi kahramanın sınıрыyla bildiği bu bakış açısı üçüncü tekil kişi zamiri ile aktarılır. Birinci tekil kişi zamiriyle aktarılması halinde anlatıcı, kahramanlardan biri olur. Bu durumda odaklanışta bir değişiklik olmaz ancak anlatıcı tipi heterodiegetik anlatıcıdan homodiegetik anlatıcıya döner. Anlatı ritminde anlatı kiplerinin ve anlatıcı tiplerinin çerçevelenmesi için odaklanma, bakış açısı önemlidir.

Anlatıcının, metin içindeki anlatı ritmine ne ölçüde etki edeceğini tespit etmek için anlatı sesinin hangi noktalardan ele alınacağını tespit etmek gerekir. Bu noktada üç anlatıbilimcinin görüşünden hareketle bir sınıflandırma yapılabilir. Chatman'ın ifadesiyle bir anlatının 'işitilebilirliği'nin açıklayan derecelendirme, "Açıklık (Overtness)/Kapalılık (Covertness)" Genette ve Stanzel tarafından ortaya konulan anlatıcının öyküde yer alıp almama durumuna bağlı olarak yani anlatıcının, anlattığı öyküyle ilişkisini açıklayan anlatıcı tipleri/durumları "Homodiegetik (Öykü-içi) Anlatıcı/Birinci Şahıs Anlatıcı, Heterodiegetik (Öykü-dışı) Anlatıcı/Yetkili Yazar Anlatıcı ve Figural Anlatıcı" olarak ifade edilmiştir. Anlatıcı tip/durumuna ilişkin anlatıcının anlattığı öyküyle ilişkisinin yanı sıra anlatıcının metin içindeki konumunu tecrübe edişini, tecrübenin metne katkısını da değerlendirmek gerekir.

#### **4.5.1. Anlatıcının İşitilebilirliği: Açıklık / Kapalılık**

Metinde anlatıcının varlığının nasıl gösterildiğine ilişkin 'açık'(overt) ve 'kapalı'(covert) anlatıcı şeklinde bir ayrım yapılabilir. Açık anlatıcıda dinleyici ya da izleyici anlatıcının sesini açık bir şekilde duyabilir ve anlatıcı rolündeki sesin/seslerin ifadelerini açıkça yorumlayabilir. Metindeki anlatı izlencesinde kimin konuştuğu net bir şekilde bellidir. Zaman zaman açıklık miktarında değişiklik gözlemlenebilir. Açık bir anlatıcı, kendine birinci şahıs ('ben', 'biz' vb.) kullanarak gönderme yapan, dolaylı ya da dolaysız dinleyene hitap eden, gerekli olan her durumda okurun işine yarayacak açıklamalar sunan; özellikle sözbilimsel figürler, benzetmeler, değerlendirmeler,



hükümler, duygusal ya da öznel ifadeler açısından karakterlere ya da olaylara karşı 'söylemsel bir konum' ya da 'yönelim' sergileyen, felsefi ve üst-anlatısal yorumlarda bulunmak için öyküye müdahale eden ve ayırt edici sesi olan bir anlatıcıdır.<sup>103</sup> Kapalı anlatım, yazarın, anlatıcı sesini gizleme ihtiyacından doğar. Bunu tercih etme sebebi yapısal ve içerik temelli olabilir. Bir yazar iletmek istediği bir mesajı ya da herhangi bir göndermeyi, açık bir anlatıcıdan çok kapalı anlatıcının sesinden dinleyiciye göndererek yorumlayıcının inisiyatif kullanmasını sağlayabilir. Bu metinler çoğunlukla modern anlatılarda bulunmakla birlikte amacın, anlatının 'ne' anlattığından çok 'nasıl' anlattığının ön plana çıktığı metinlerdir. Kapalı anlatıcı kendine gönderme yapmaz, dinleyiciye hitap etmez. Ayırt edici olmayan bir ses ve üsluba sahiptir. Dinleyicinin açıklama ihtiyacının doğduğu yerde dahi kapalı anlatıcının açıklama yapması söz konusu değildir. Anlatılan öyküye dâhil olmayarak öykünün akışı seyrinde ilerlemesine müsaade eder. Söylem düzeyinde anlatıcı / öykü arasındaki ilişkiyi kurmayan bir duruşu vardır. En sağlıklı kapalı anlatıcı kurgulama yolu anlatı izlencesinde aktarılan öykünün bir iç odaklayıcı tarafından sunulmasıdır.

Anlatıcının açık ya da kapalı oluşu anlatımdaki sesin varlığı/yokluğu ile ilişkilendirilir. Önemli olan tercih edilen işitilebilirlik derecesinin anlatımdaki ritmi etkileme şeklidir. Bu durum anlatı ritminin değişimini sağlayan diğer anlatım tekniklerine yardımcı olmaktadır. Bir sesin ne derece açık olduğu, kapalı anlatıcının tercih edildiği bir başka örneğe göre farklı yorumlanabilir. Bu durum öznel bir açıklama getirir ancak anlatıcı tipleri ve durumlarının sınıflandırılmasında yer alan kriterler göz önünde alındığında nesnel bir boyut kazanır. Bir anlatımın açık olması, anlatıcı sesinin metinde tümüyle duyulmasıyla ilişkilidir. Bu sesin tam olarak duyulması anlatı tiplerindeki tercihi doğrudan etkiler. Açık ve kapalı anlatıcıların öznel olarak ifade edilmiş biçimi açıklığın veya kapalılığın ne ölçüde olduğuyla ilgilidir. Bir metinde yer alan birinci şahıs anlatıcı, açık bir şekilde kendi sesini duyurabilir. Dinleyici ya da okuyucuyla karşılaşan bu metinde ilk okuma ve ilk yorumlama düzleminde salt açık bir anlatıcının varlığından söz etmek mümkündür. İkincil okuma ve yorumlamalarda ise açık olan anlatıcının farklı kiplikler, eylem kullanımı, yerdeşlikler ile birinci şahsın anlatı izlencesindeki tecrübesine bağlı olarak daha yoğun bir açık anlatımda bulunduğu ya da bulunmadığı söylenebilir. Bu durum anlatı tipinin/durumunun aslında sadece anlatıcı ve anlattığı öyküyle arasındaki

---

<sup>103</sup> Manfred, a.g.e. s.63.

ilişkiden ibaret olmadığını, anlatıcının metin içerisindeki tecrübesinin de açıklık ya da kapalılığın miktarına etki ettiğinin bir göstergesidir.

#### **4.5.2. Anlatıcı Tipleri / Anlatıcının Durumları Homodiegetik, Heterodiegetik, Figural Anlatıcı**

Anlatıcının anlatı izlencesi içindeki sesini incelemek için iki farklı anlatıbilim teorisyeninin görüşlerini birleştirmek yararlı olacaktır. Genette'e göre anlatıcının öykü içi ve öykü dışı olmak üzere iki konumlanışı vardır. Öykü içi anlatı, "homodiegetik anlatıcı"dır. Buna göre öykü, aynı zamanda öykü içinde yer alan karakterlerden biri tarafından anlatılır. Eğer öyküyle ilişkili eylem cümleleri arasında birinci şahıs zamiri içeren cümleler (yaptım, gördüm, aldım...) varsa bu metin için homodiegetik yani öykü-içi anlatıcının yer aldığı bir metindir. Diğer konumlanış ise "heterodiegetik anlatıcı"dır. Buna göre öykü, öykü içinde yer almayan bir dış anlatıcı tarafından okuyucuya/dinleyiciye aktarılır. Her iki ses sınıflandırmasının teriminde farklı ön ekler yer almaktadır. 'Homo' ön eki, anlatıcı görevini üstlenen kişinin, aynı zamanda 'eylem düzeyi'nde bir karakter olduğunu da işaret eder.<sup>104</sup> 'Hetero' ön eki ise öyküdeki tüm karakterle karşılaştırıldığında öyküyü anlatanın yer aldığı farklı bir düzlemi işaret eder. Öyküyle ilişki kuran eylem cümlelerinde üçüncü şahıs zamirleri (yaptı, gördü, aldı...) yer alıyorsa bu metin için heterodiegetik yani öykü-dışı anlatıcıya sahiptir denilebilir. Stanzel, Genette'in anlatı tiplerini biraz daha geliştirerek onların, kapalı ve açık tutumlarına ve anlatıcının anlatıyla olan ilişkisindeki tecrübenin varlığına göre boyutlandırır. Heterodiegetik ve homodiegetik anlatıcıları 'anlatma durumu' adı altında inceler ve onları, anlatıcının metin içindeki tecrübesine göre içerik Genette'le paralel olacak şekilde şöyle sınıflandırır: Homodiegetik yani öykü-içi anlatıcının kullanıldığı "birinci şahıs anlatma durumu" ve heterodiegetik yani öykü-dışı anlatıcının yer aldığı "yetkili yazar anlatma durumu".

Öyküde yer alan cümle biçimlerinin anlatıcı tipleri ve onların durumlarını belirlemede etkisi vardır. Burada kastedilen karakterlere ait eylem cümlelerinin metin içindeki tecrübelenişidir. Yani anlatıcı, metin içinde eylemde bulunan karakterlerin o eylemi ne ölçüde tecrübe ettiklerine ya da etmediklerine odaklanır. Bu da anlatıcının sesini netleştirmek için bakış açısının tespitine ve kullanılan diğer anlatım tekniklerinin dil göstergeleri düzleminde ifade edilmesini sağlar. Öykü içi veya öykü dışı anlatıcının

---

<sup>104</sup> Manfred, a.g.e. s.18.

varlığını netleştiren düz eylem cümlelerinin dışında betimleme, yorumlama gibi farklı teknikleri işleten cümleler, anlatı izlencesindeki metnin anlatı ritminin de dil düzlemindeki yansımasıdır. Homodiegetik ve heterodiegetik bakış açıları, metin içinde yer alan anlatıcı sesinin konumlanışının ve anlatıcının anlatıyla ilişkisinin ifade biçimidir.

#### **4.5.3. Homodiegetik Anlatıcı / Birinci Şahıs Anlatım**

Öykü anlatıcısının birinci şahıs zamiriyle aktardığı homodiegetik anlatıda bilme yetisi sadece karakterin kendi tecrübelerine dayalıdır. Algılama ve yorumlama birinci şahıs cephesindedir. Bu bakımdan ikinci teorisyen Stanzel'in görüşlerine göre homodiegetik anlatıcı 'birinci şahıs anlatıcı'ya dönüşür. Stanzel'a göre 'birinci şahıs anlatı'da birinci şahıs zamiri hem anlatıcıya (anlatan ben ya da anlatan kendilik) hem de öyküdeki karaktere (tecrübe eden ben) atıfta bulunur. Eğer anlatıcı öykünün ana karakteriyse başkahraman olarak 'ben' anlatım, yan karakterlerden biriye tanık olarak 'ben' anlatım söz konusudur. Odaklanma açısından bakıldığında birinci şahıs bir anlatı ya 'anlatan ben'in geçmişte olanlarla ilgili aklında kalanlardan ya da 'tecrübe eden ben'in daha sınırlı ve saf olan kavrayış düzeyinden anlatılabilir. Bilgi durumu açısından bakıldığında ise beşerî kısıtlamalarla sınırlanan bir anlatma söz konusudur. Birinci şahıs anlatıcı aynı anda iki yerde bulunamaz, gelecekteki koşulları bilemez, yaşam döngüsü ve kendisinin/diğer karakterlerin yazgıları hakkında bir bilgiye sahip değildir. Anlatıcı (anlatan ben) gibi davranan şahıs aynı zamanda eylem düzeyinde bir karakterdir (tecrübe eden ben). Birinci şahıs anlatımda anlatı mesafesi, anlatan ben'le tecrübe eden ben'in psikolojik ve zamansal mesafesi olarak ifade edilir. Anlatan ben, çoğunlukla tecrübe eden benden zamansal olarak ileride ve tecrübe sahibidir.

Anlatı izlencesinde anlatı ritminin ölçülenmesi ve yorumlanması noktasında birinci şahıs anlatımın, öykü ile anlatıcı arasındaki ilişkiden kaynaklı olarak anlatı ritminin düzenine ait tekniklere önemli ölçüde yardımcı olduğu söylenebilir. Tecrübe eden ben'in devreye girdiği anlatıcıda anlatı izlencesinde eş zamanlılık, ileriye atlama veya geriye dönüş söz konusu olabilir. Bu noktada hem düzen hem de anlatıcının bakış açılarını düşünerek anlatıyı irdelemek gerekir. Odaklanma açısından bakıldığında anlatının sesi olan kahraman, metnin içinde yer almak zorundadır. Yazar ile anlatıcı tamamen ayrılmış, anlatıcı metin içinde yer alan kahramanlardan biridir. Bazen anlatının başkahramanı metin içindeki tüm anlatıyı tecrübe eden konumdadır. Buna benöyküsel

anlatı da denilmektedir.<sup>105</sup> Birinci şahıs anlatımın kullanıldığı metinlerde başkahraman dışında başka kahramanlarda benöyküsel anlatımla metindeki tecrübeyi anlatabilir. Burada anlatıda okuyucuyla buluşan ses ile metnin asıl tecrübe eden ben'i ayırır. Anlatıcı yine birinci tekil şahıs zamiri kullanır ancak başkahraman olmadığı için onun tecrübelerini kısmen yaşamış ve aktaran konumundadır.

Birinci şahıs anlatı durumuyla oluşturulan anlatılarda genellikle anlatıcının hayatını şekillendiren ya da değiştiren, onu bugünlere getiren bir tecrübeyi sunmak hedeflenir. Tarihsel ve kurgusal açıdan birçok noktada bu ben, tanık konumundadır. Bu bakımdan birinci şahıs anlatımın kullanıldığı anlatılar, biçimsel olarak sınıflandırılarak anlatı izlencesinde metnin ritmini etkileyen teknikler arasında yer alabilir:

#### **4.5.3.1. Otobiyografik Anlatım (Mektup, Günlük ve Anı Tekniği)**

Birinci şahıs anlatıcının, kendi yaşam öyküsünü (ya da yaşamından bir bölümü) anlattığı 'başkahraman olarak ben'in anlatısıdır. Burada yazarın sesi değil 'ben' olarak kendini ifade eden anlatıcının sesi odaktadır. Otobiyografik anlatımda önemli olan yazarın direkt kendi sesini duyurmasından çok bir anlatıcı sesinden anlatısını aktarma söz konusudur. Bu durumda anlatan ile anlatılan birbiriyle örtüşür, mesafe belirsizdir.<sup>106</sup> Anlatı izlencesi içinde yer alan her şey anlatıcının bakış açısından okuyucuya yansır. Homodiegetik anlatıcı tipleri içinde anlatı ritmini yavaşlatan bir yaklaşımdadır.

Birinci şahıs anlatım (homodiegetik/öykü-içi) ile yetkili yazar anlatısı (heterodiegetik-öykü dışı) ve figüral anlatım (heterodiegetik-kapalı anlatıcı) dışında anlatıcının tecrübe eden kendiliğinin bir grup ortak iç odaklayıcıya ait olduğu homodiegetik (öykü-içi) anlatım biçiminden de söz etmek gerekir. Burada figüral anlatımda yer alan yansıtıcının birinci çoğul şahıs zamiriyle ifade edilişi söz konusudur. Birinci şahıs anlatım, kahramanın bakış açısında beşerî bir kısıtlama yaratmaktadır. Bu durum 'biz-anlatım' için de geçerlidir. Metnin odaklanması sınırlı bir iç odaklanmaya kaymıştır. Okuyucu tecrübe eden ben'in algısı ve yorumuyla metne katılır. Birinci çoğul şahıs kullanımı okuyucuyu metnin içine çekmesi, metne inandırması bakımından önemlidir. Bu inanma hali anlatı ritmini okuyucunun metnin kurmaca gerçekliği içinde kendini bulmasıyla hızlandırır.

---

<sup>105</sup> Kıran a.g.e. s.151.

<sup>106</sup> Tekin, a.g.e. s.261.

Birinci şahıs odaklı anlatımın çeşitli türleri mevcuttur. Bunlar mektup, günlük ve anı (hatıra defteri) teknikleridir. Bu teknikler ben anlatıcılara odaklanır ve okuru anlatıcıya daha yakın bir konuma getirir. Mektup türünün bir edebi araç olarak kullanıldığı metinlerde kahramanlar duygularını aracısız olarak okuyucuya iletirler. Böylelikle mektup tekniğinin kullanıldığı anlatılarda mektubun, iletişim, dışa açılma aracı, iç monolog, gerçeğin farklı görünümünü ortaya koyan bir araç okuru eğitici bir araç biçiminde kullanıldığı söylenebilir.<sup>107</sup> Mektup anlatım tekniğinde mektupların niceliğine ve karşılıklı yazılıp yazılmamasına göre bu tür anlatıları “tek sesli” ve “çok sesli” olarak ikiye ayırmak da mümkündür.<sup>108</sup> Edebiyatımızın mektup anlatım tekniğinin kullanıldığı en yetkin örneklerden biri Halide Edip Adıvar’ın *Handan (1912)* adlı romanıdır. Bu roman, eğitilmiş kadının toplumdaki konumu, yalnızlığı, kendi toplumuna yabancılaşmasını işleyen mektup-roman türü açısından zirve eserlerden birisidir.<sup>109</sup> Bununla birlikte Leyla Erbil’in *Mektup Aşkları (1988)* adlı romanı da bir aşk kurgusunun farklı yedi kahramanın birbirine yazdıkları mektuplardan hareketle ele alır ve romanın tamamı bir mektup döngüsüne oturtulmuştur. Her bir mektubun da üslubunun farklı olmasından farklı anlatıcı odaklanmalarına olanak tanıyan bir yapısı vardır. Mektup anlatım tekniğinin yanında günlük anlatım tekniğine örnek olarak Cumhuriyet’in ilk yıllarından Reşat Nuri Güntekin’in *Çalılıkusu (1922)* örneklenebilir. Çağdaş yazarlardan Ayfer Tunç’un *Suzan Defter (2011)* adlı öyküsü ben anlatıcı ve tanrısal anlatıya odaklanarak kitabın tasarlanışında her iki sayfaya yan yana gelecek şekilde düzenlenmesi okura farklı anlatıcıları bir arada görmek bakımından farklı bir okuma deneyimi sunar. Anı veya hatıra defteri tekniğine örnek olarak da çağdaş isimlerden Ferit Edgü’nün 1983’te yayınlanan romanı *Hakkari’de Bir Mevsim Romanı* örnek verilebilir. Bu romanın da tamamı bir anı defteridir ve anlatıcı/yazar bir üst kurmaca ile yazma edimini sorgular, okuru hem kurmacanın içinde tutar hem de bir anı defteri olması vesilesiyle gerçeğe yüzleştirerek kurguya yabancılaştırır.

#### 4.5.3.2. Meddah Anlatım

Bir konuşmacının mevcut dinleyicilere bir öykü anlattığı, sözlü ya da karşılıklı konuşmaya dayanan bir anlatma durumudur. Anlatıcının sözlü ifade biçiminde dinleyicilerin varlığının sıkça sezdirilmesi söz konusudur. Bu teknik meddah geleneğinin bir parçası olarak anlatım tekniklerinde yerini alır. Yazar, okurla konuşmak için anlatı

<sup>107</sup> Emel Kefeli, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s.169.

<sup>108</sup> Kefeli, a.g.e. 34.

<sup>109</sup> Kefeli, a.g.e. 48.

izlencesinin akışını durdurur ve ilgiyi anlattıkları üzerinde toplar.<sup>110</sup> Diyalog tekniğinden çok monolog anlatım biçimi ön plana çıkmaktadır. Tanzimat dönemi yazarlarımızdan Ahmet Mithat Efendi'nin öyküleri meddah anlatımının ilk örnekleri olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte çağdaş romancı Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanı tipik bir meddah anlatım olarak edebiyat tarihinde yerini almıştır. Çağdaş öykücülerimizden Murat Gülsoy'un bir köpekle öykü kişinin diyaloglarını anlatıcıya odaklanıp köpeği de dinleyici konumuna yerleştiren "Kıtmiiir Kıtmiiir" öyküsü buna örnek olarak gösterilebilir Ayrıca yazar burada ironik bir anlatıma başvurarak okurun meddah anlatımdan beklediği mizahi üslubu da yakalamayı başarır.

#### 4.5.3.3. *Sen / Siz Anlatım – İkinci Şahıs Anlatım*

Başkahramana ikinci şahısla atıf yapılan anlatıdır. Sen/Siz anlatıları, homodiegetik ve heterodiegetik anlatıların özel bir biçimidir. İşlevsel olarak 'sen/siz' anlatıcının tecrübe eden kendiliğine, homodiegetik (öykü-içi) dünyadaki başka bir karaktere heterodiegetik (öykü-dışı) gönderme yapabilir. Burada anlatıcı ses, anlatı izlencesinde yer alan kahramana kendini anlatmak için bir ayna tutmaktadır.<sup>111</sup> Bir bakıma kahramanın yüzleşmek istemediği iç sesidir. Üçüncü tekil anlatımın imkânlarını kullanabilmesi bakımından iç çözümleme, iç monolog ve birinci tekil anlatımın imkânlarını kullanabilmesi bakımından ise iç söyleşim tekniklerinin farklı bir aktarımı olarak yorumlanabilir. İkinci tekil anlatımda geçmiş, gelecek ve an iç içedir. Burada sadece anlatan kişi değil dinleyen de önemlidir. Anlatıcının sesi, kendi söyleminden sorumluluğu olduğu kadar 'Kim görüyor?' sorusunun yanıtından, okuyucu ve metin içindeki diğer muhataplardan da sorumludur. İkinci tekil/çoğul anlatımda hem okur hem de kahraman dinleyici olarak anlatıya konumlanır. Peride Celal'in *Kurtlar* (1990) ve Erdal Öz'ün *Gülünün Solduğu Akşam* (1986) bu tür anlatımın kullanıldığı ilk örneklerdir. Çağdaş yazarlardan ise Barış Bıçakçı'nın *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2004) sen anlatıma odaklanılarak kaleme alınan özgün eserlerdendir.

#### 4.5.3.4. *İç Söyleşim / İç Diyalog*

Homodiegetik/öykü-içi anlatımın bir diğer alt anlatım tekniği iç söyleşimdir. İç söyleşimde anlatının sesi olan özne, kendi söyleminin alıcısıdır. Anlatıcı ben'in anlatı izlencesinde kendini ötekileştirerek farklı bir ben yaratması ve onu karşısına alıp onunla

<sup>110</sup> Nüket Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006. s.79.

<sup>111</sup> Tosun, a.g.e. s.171.

konuşmasını içerir. Anlatıcının karşısında bir başka anlatıcı tipi ya da kahraman yoktur. Sesin sahibi ve seslenilen aynı anlatıcıdır. Dilbilgisel düzlemde cümleler gramer kurallarına uygun olarak şekillenir ve anlatım genellikle konuşma havasında ilerler. Söylem düzeyinde bu anlatım tekniği anlatıcının kendi kendisini doğrulaması, kendi kendisine hitap etmesi olarak belirir. Hitap edilen ‘ben/sen’ ne dış görünümüyle ne ruhsal yapısıyla ne de sözülle metinde gözükmez. Dolayısıyla paradoks gibi görünse de monoloğun gramerinin diyaloga en çok benzediği yerde semantik olarak diyalog ve monolog birbiriyle örtüşür. Bu durumda iç monoloğun partnerleşmiş bir iç ses olduğu söylenebilir.<sup>112</sup> Bu ses, okuyucuda edebi bir dostluk olarak algılanabilir. Ben dilinin hâkimiyeti, dostaneliği pekiştirir.

“Hiç sen bir su değirmeninin içini dolaştın mı arkadaşım?..

Görülecek şeydir o... Yamulmuş duvarlar, tavana yakın ufacık pencereler ve kalın kalasların üstünde simsiyah bir çatı... (...)

Ya o seslere ne dersin arkadaşım, her köşeden ayrı ayrı makamlarda çıkıp da kulağa hep birlikte kocaman bir dalga halinde dolan seslere ?..”<sup>113</sup>

İç söyleşim, iç konuşma/iç monoloğun bir türevi olarak anlatım teknikleri arasında yerini alır ancak yapı itibariyle dil düzleminde diyalog tekniği gibi karşılıklı konuşma biçimine dayanır. İç söyleşim/iç diyalog salt bir kişinin, kendi içinde oluşturduğu hayali bir muhatap ya da yine kendi içinde figürleştirdiği bir psikolojik merkezle oluşturduğu içsel konuşmalardır. İç diyalogdaki içsel konuşmanın anlam bütünlüğü, iç konuşma tekniğindeki kadar belirgin değildir. Bir diyalog yapılanmasında bir ya da birden fazla figürün söyleşmesindeki anlam katmanları net bir şekilde okuyucuya iletilebilirken iç diyalogda bu anlam katmanları içsel bir muhatap yer aldığı için birbiri içine girer ve belirsizleşir. Bu belirsizlik aslında her ne kadar anlam katmanlarını silikleştirse de diyalogun temel amacı olan gösterme tekniğine hizmet etme görevinden de yoksun kalmaz. İç diyalogda da aslında amaç görünen yaşantıyı okuyucuya hissettirmektedir. Bu bakımdan anlatı izlencesinin ritmini belirlerken iç söyleşimlerin anlatıma hareketlilik kazandırdığı söylenebilir.

#### 4.5.4. Heterodiegetik Anlatıcı / Yetkili Yazar Anlatımı

Heterodiegetik anlatıcı, öykü dünyasında hiçbir zaman bir karakter olarak yer almaz. Bu anlatıcının öykü dünyasının dışında bir pozisyona sahip olduğu gerçeği,

<sup>112</sup> Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler* (çev. Ferit Burak Aydar) Metis Yayınları, İstanbul 2008, s.105.

<sup>113</sup> Sabahattin Ali, *Değirmen*, YKY, İstanbul 2012, s.13.

anlatıda birinin sınırsız bir otoriteye ve bilgiye sahip olduğu fikrini doğurur. Bu sınırsız otorite anlatıcısı Stanzel'in 'yetkili yazar' diye adlandırdığı konumuna getirir. Dışöyküsel anlatıcı olarak da adlandırılan heterodiegetik anlatıcı açık bir şekilde konuşma hakkına sahiptir; gönderilenleriyle doğrudan konuşabilir, özgür biçimde eylemler ve karakterler hakkında yorum yapabilir.<sup>114</sup>

Yetkili yazar anlatısı, öykü-dışı bir anlatıcının yani kendi öyküsünde kesinlikle bir karakter olarak yer almayan ve daha önce de yer almamış birisinin bakış açısından bir öykü anlatmayı içerir. Yetkili yazar anlatıcının konumu çoğunlukla olaylar dışardan bakan, her yerde bulunma ve her şeyi bilme gibi Tanrısal bir vasfın varlığını işaret eder.<sup>115</sup> Yazar, yetkili yazar anlatıcı aracılığıyla okuyucu veya dinleyicilerine doğrudan hitap ederek onların eylemlere ve karakterlere yorum yapabilmesine, ayrıntılı düşüncelere dalmasına, betimlemelerin içine girerek anlatı ritminin duraklatılmasına izin verir. Böylelikle yetkili yazar anlatımda, öykü-dışı heterodiegetik anlatıcı anlatı ritmindeki süre, sıklık ve düzene doğrudan müdahalede bulunabilir, ritmi doğrudan yönlendirebilir. Hem homodiegetik hem de heterodiegetik anlatıcıların anlatının ritminin zaman çizelgesinin şekillenmesinde doğrudan etkisi vardır.

#### **4.5.4.1. İç Çözümleme**

İç çözümleme, yetkili yazar anlatımda heterodiegetik anlatıcının kullandığı bir tekniktir. Bu yöntem anlatıcının araya girerek kahramanın duygu ve düşüncelerini tarafsız olarak okuyucuya aktarmasıdır.<sup>116</sup> İç çözümleme tekniği, figural anlatıcının başvurduğu bilinç akışı ve iç monolog tekniğinin modernist eserlerle kullanılmaya başlamasıyla geri planda kalmıştır. Yine de yazarların tanıtma, anlatıma açıklık kazandırma için başvurdukları bir yöntem olarak birçok heterodiegetik anlatımda yer almıştır.

Diegesis anlatım kipine bağlı bir anlatım tekniği olan iç çözümlemede anlatma, kahramanın görülmeyen yaşantısını aydınlatmada kullanılır. Burada kahramanın yaşantısına ve zihnine aracısız bir ulaşılmışından çok dışöyküsel anlatıcının her şeyi bilen tavrının ön plana çıkması söz konusudur. Bu anlatı tarzında "diye düşündü" şeklinde oluşturulan söz kalıbının kullanılması iç çözümleme ile anlatıda yer alan kahramanın okur tarafından soyut olarak algılanan yaşantısı ve bilincini somutlaştırır.

---

<sup>114</sup> Kıran, a.g.e. s.149.

<sup>115</sup> Manfred, a.g.e. s.75.

<sup>116</sup> Tekin, a.g.e., s.272.



Yetkili yazar anlatımda anlatıcının sahip olduğu dilsel söz dizimi, üçüncü şahıs zamir kadrosu üzerinden ilerler. Anlatıcının sesinin alt başlıklarında yer alan anlatıcının duyulabilirliğine ilişkin açık veya kapalı anlatım ifadesi yetkili yazar anlatım durumunda daha farklı olarak ele alınır. Bir anlatı dizgesinde öykü-dışı anlatıcı her şeyi açık açık bilebilir. Buna birinci yetkili yazar anlatım da denilmektedir. Bununla birlikte anlatıcının sesi, her şeyi bilen hâkim bir anlatıcıya emanet edilmiş olsa da açıkça ortaya konulmayabilir. Bu da okuyucuyu / alımlayıcıyı kapalı bir heterodiegetik anlatıcıya götürür. Anlatıcının sesinin kapandığı noktada “Kim konuşuyor?” sorusunun yanıtını alabilmek için “Kim görüyor?” sorusunu da eklemek gerekir. “Kim görüyor?” sorusu, odaklanmayı da içerdiğinden heterodiegetik/öykü-dışı anlatıcıda tanrısal ve gözlemci bakış açılarının varlığından söz etmek mümkündür. Açık veya kapalı anlatıcının sesini tespit etmek için sorulan “Kim konuşuyor?” sorusu aynı zamanda homodiegetik veya heterodiegetik anlatıcının da kararının verilmesini sağlar. “Kim görüyor?” sorusu, öyküdeki iç odaklanmayı da hedefler. Okuyucu/dinleyici bu soruyla bakış açısını, anlatıcının iç dünyasından dışarı doğru yönlendirir. Bu noktada salt her şeyi gören, bilen; her şeye hâkim bir anlatıcının -öykü dışı/heterodiegetik- yanında anlatıcının bilinmeyenlerini, zihin ve ruh dünyasının karmaşıklığını da ortaya koyan farklı bir anlatıcı biçimi devreye girer: Figural Anlatıcı.

#### 4.5.5. Figural Anlatım

Figural anlatım, heterodiegetik-kapalı anlatımın özel bir biçimidir. Bu anlatıcı bakış açısının daha iyi anlaşılması için figural anlatımla ilişki bir başka tekniği ele almak gerekir: İç Odaklanma (Internal Focalization)

İç odaklanma herhangi bir şeyi öykünün içinde yer alan bir karakterin bakış açısıyla sunma tekniğidir.<sup>117</sup> Eylemin, gözlerinden sunulduğu karaktere ise ‘iç odaklayıcı’ ya da ‘yansıtıcı’ denir. Odaklayıcı, dikkatini ve algısını bir şeye odaklayan kişidir. Anlatı izlencesi içinde öykü-dışı bir anlatıcının sesi duyulsa da odaklanma biçim değiştirebilir, farklılaşabilir. Bunun için ‘kim konuşuyor?’ sorusu yeterli olmaz, ‘kim görüyor?’ sorusu ile bu farklılaşmayı, değişimi tespit etmek gerekir.

Figural anlatı, öyküdeki olayları üçüncü şahıs bir iç odaklayıcının gözünden ya da bakış açısından sunan, içöyküsel bir anlatıcının varlığına işaret eder. Öyküyü sanki bir karakterin gözünden görülüyormuş gibi sunar. Figural anlatıcı, iç odaklayıcının bilincini,

---

<sup>117</sup> Manfred, a.g.e. s.27.

özellikle algılarını ve düşüncelerini sunan kapalı bir heterodiegetik (öykü-dışı) anlatıcıdır. Anlatıcının söylemi, odaklayıcının algılarını ve kavrayışını taklit edeceği için anlatıcının kendine ait sesi büyük ölçüde belirsizleşecektir. İç odaklanmanın en temel etkilerinden biri, ilgiyi yansıtıcı karakterlerin zihnine çekmesi ve doğal olarak anlatıcıdan ve anlatıcının aracılık etme sürecinden uzaklaşmasıdır. Böylelikle homodiegetik anlatıda yer alan birinci şahıs zamiri kullanımı, heterodiegetik anlatıda yer alan üçüncü şahıs zamir anlatı içine yedirilmiş olacaktır. Okuyucu/dinleyici, iç odaklayıcı yani yansıtıcı figürün etkisiyle her şeyi bilen anlatıcı bakış açısının da üzerine çıkarak, öyküde yer alan kahramanların zihin ve ruh haritalarına hâkim olacaktır. Bu hâkimiyet anlatı ritminde tıpkı heterodiegetik anlatıda olduğu gibi bütünsel bir bakış açısıyla süre, sıklık ve düzen konusunda yorum yapılabilmesini sağlar.

Figural bir anlatıma, öyküdeki eylemi, yansıtıcı bir figürün gözünden sunar. Figural bir metin, çoğunlukla olayların sınırlı ve çarpıtılmış görüşlerini sunar. Bu çarpıtılmış ancak psikolojik açıdan gerçek olan perspektif, her şeyin bilindiği ve olayların nesnel açıdan doğru olarak anlatıldığı perspektiften çok daha ilgi çekicidir. Çünkü bu noktada devreye yalın gerçekliğin ötesinden öykü kahramanlarının bilinmeyen yönleri, bilinçaltı yaklaşımları devreye girer. Bu da 19. yüzyılın klasik anlatım biçimi olan realist ve natüralist anlatımın ötesinde 20. yüzyılın izlenimci ve modernist yaklaşımlarının bir sonucudur. Çağın getirdiği yeni yapısal yaklaşımlarla yazarlar, özellikle sıra dışı iç odaklayıcıların çarpıtılmış algılamalarını yansıtmayı hedeflerler. Bu durum 'bilinç akışı'nın ön plana çıktığı hayattan kesitlerin ele alındığı anlatı izlencelerinin kurgulanmasına neden olmuştur.

Figural anlatımın anlatı izlencesinde metnin ritmini belirlemede önemli rol oynayan teknik alt unsurları vardır:

#### **4.5.5.1. İç Monolog / İç Konuşma**

İç konuşma tekniği, anlatı izlencesinde kahraman olarak yer almayan bir anlatıcının ilahi bakış açısıyla uyguladığı iç çözümlemenin yol açtığı yapaylığı ve dolaylılığı aşma ve figürün görünmeyen yaşantısını, onun etkinliğinde verme çabasının bir ürünüdür.<sup>118</sup> Figural anlatımda kullanılan bir başka alt teknik olan iç monologda, iç söylemde olduğu gibi öykü-dışı bir anlatıcının sesiyle kahramana dışarıdan bakılmaz. Anlatıcı –hangi kahraman metnin içinde konuşuyorsa- okura düşündüklerini doğrudan

---

<sup>118</sup> Sazyek, a.g.e. s.167.

aktarır. İç monologda verilmek istenen doğrudan, gerekçelendirilmeden, açıklayıcı bir giriş yapılmadan, kimin konuştuğu ya da düşündüğü belirsiz bırakılarak ilerlenir. Bu bakımdan homodiegetik anlatıcının da tercih ettiği bir tekniktir. İç monoloğun tercih edildiği bir anlatıda, kurmaca zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki mesafe ortadan kalkar. Anlatıcı/Kahraman yaşadıklarını bir seyir halinde okuyucuya aktarır. Bu bakımdan heterodiegetik ve homodiegetik anlatıların ortak kullandıkları bir anlatım tekniği olduğu söylenebilir.

Heterodiegetik anlatıcının temel tekniklerinden iç çözümlemeye “diye düşündü” gibi söz gruplarıyla verilen ifade, iç monologda kalkar, figüre ait düşünce dizgesi okuyucuya doğrudan aktarılır. İç monolog tekniğinde odaklanma belirsizliği, metin içinde konuşan anlatıcının sınırsızlığından ötürü okurun, anlatıcının söylemine inanamamasından doğar. Serbest aktarılan söylemle dile getirilen sözler anımsanmış mıdır, düşünmüş midir yoksa sadece kahramanın aklına geldiği gibi söylenmiş midir belirsizdir.<sup>119</sup> İç monologda anlatıcı/kahraman hem gözlem yapar hem düşünür hem de yorumlar. Anlatıcı, düşündüğü anda yazmakta ya da düşündüklerini kendine anlatmakta olduğu izlenimini bırakır. Bu durum anlatıcının ruhsal olgulardaki süreksizliğiyle ilgilidir. Bir bilinç akışı geçişi söz konusudur. Anlatıcının bilinciyle dış dünyanın bilinci birbirinden ayrışır, ayrışımın ardından yine belirsiz bir alanda kesişebilir. Bu ayrışma ve birleşme anlatım ritmini etkileyecek şekilde bir hızlanma ya da yavaşlama edimi gösterebilir. İç monologdaki bilinç akışı yaklaşımı epifani tekniğiyle benzerlik gösterir. Epifani tekniği İrlandalı yazar James Joyce’un öykü ve dolayısıyla edebiyat dünyasına kazandırdığı bir terimdir. Anlatı izlencesindeki akışta deneyimlerin ve anların, kahraman üzerindeki izlenimlerinin metin üzerindeki yansımasıdır.<sup>120</sup> Epifani de anlık belirme söz konusudur. Anlatıcı veya anlatımın odaklandığı kahramanın söylemlerinde anlık değişimler, anlatı ritminde keskin hareketlenmeye yol açar. Bu noktada epifani iç monologdan ayrılır. İç monolog anlatımındaki bilinç akışı süregelen ve kişinin ruhsal durumunu ortaya çıkaracak neden-sonuç ilişkisine sahiptir. Her ne kadar modernist eserlerin kahramanlarının ana özelliklerinden yabancılaşma, bireyin bunalımlı, derin ve karmaşık iç yaşantısının ifadesi, uzun ve girift iç monolog pasajlarına ihtiyaç duysa da konuşma dilinin bilinçli serbestliği de iç monoloğu epifaniden ayırır.

---

<sup>119</sup> J.Villani, *Le roman* (çev. Henry John) Berlin Yayınları, Paris 2004, s.124.

<sup>120</sup> Charles E. May, *The Short Story Studies in Literary Themes and Genres*, Twayne Publishers, ISBN 13: 9780805709537, 1995, s.45.

Bilinç akışı temeline dayanan iç monologda söz dizgeleri, biçimsel kuralların dışında kullanılabilir. Bu da anlatıcılar arasında karşılıklı bir alışverişin, söyleşimin olmadığını bir ispatıdır. Anlatıcılar arasında gerçekleşen söyleşimde dil bilgisel kurallara uyulmalıdır, aksi halde anlatım tekniğinin yapısı bozular. İç monologda bu zorunlu değildir. Karmaşık yapılanma anlatıcı/kahramanın karmaşık zihin dizgesinin göstergesidir. İç monologda zihin serbest ve etkin bir şekilde çalıştığı için dil bilgisel düzlemde çoğunlukla konuşma diline yakın bir biçimle karşılaşılır. Bu bakımdan iç monolog tekniğinde birleştirmenin değil çözme ve ayırıştırmanın hâkim olduğu söylenebilir.<sup>121</sup> Sözdizimsel deformasyonun olduğu her metin, iç monolog örneği değildir. Bu deformasyonda temel kural, anlatıcıya ait bir ruhsal gerçekliğin ya anlatılması ya da gösterilmesidir. Anlatıcı bunu yaparken aklına geleni söylediği izlenimini verir ve bunu en aza indirgenmiş bir sözdizimiyle gerçekleştirir. Kendi düşsel mantık dizgesini kurar. İç monolog tekniğinde ne iç çözümlemedeki anlatıcının mantık dizgesi ne de epifani yani bilinç akışı tekniğinde olduğu gibi mantık silsilesinden yoksun cümleler yer alır. Denilebilir ki iç monolog, anlatım olanakları çerçevesinde iç çözümlemeden daha oylumlu, bilinç akışından daha berraktır. İç monolog tekniği okurdan, belli bir bakış açısı ve odaklanışla, bilinçle gerçekleşmiş olması zorunlu olmayan bir dünya ile anlatıcının karşılaşp bunu yorumlamasına tanıklık etmesini bekler. Bu tür anlatılarda anlatıcı bir alıcıya seslenebilir, hiç kimseye seslenmeden sadece kendiyile söyleşebilir. İç söylemde yer alan çoğulcu bakış açısından, anlatı içindeki figürler arasındaki belirsiz geçişten farklılaşmış olur. Bu noktada dil düzleminde kullanılan şahıs zamirleri 'ben' ve 'o' olarak değişkenlik gösterebilir. Anlatıcının sesine dair bu farklılaşma, iç monoloğun figural anlatım içinde yer almasına neden olur.

İç çözümlemede odak figürün ne düşündüğü önem kazanırken iç monologda ise onun nasıl düşündüğü ve hissettiği önem kazanır. Her iki teknik de insan aklının tabakalarını ve sınırlarını ortaya çıkarmayı hedeflerken iç monolog insan bilincinin dış dünyayı nasıl idrak ettiğini göstermek niyetindedir.<sup>122</sup> Anlatı izlencesi içinde iç monoloğun yer aldığı bölümlerde okur, odak figürün dış dünya içinde yaşantısını izlerken bir yandan da onun bilinci ve imgeleleriyle algılanan öznel bir dış gerçekliğin oluşumuna da tanık olur.

---

<sup>121</sup> Kıran a.g.e. s.161.

<sup>122</sup> Roland Bourneur-Real Quellet, *Roman Dünyası ve İncelemesi* (çev. Hüseyin Gümüş) Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989, s.181.

“Otobüse binerken boş bir koltuk aramaya kararlıydı gözlerim. Arkada, en arka koltukta, kalınca bir kitaba rahle olan avuçlarını gördüm, yanaştım. (...) Yerleşirken, gözlerini ne denli önündeki sözcüklere dayarsa dayasın, beni görüyordur, diye düşündüm/dedim içimden.”<sup>123</sup>

#### 4.5.5.2. İç Söylem

Figural anlatımın bir çeşidi olarak değerlendirilebilecek iç söylemde, dışöyküsel/heterodiegetik bir anlatım dikkat çeker. Her şeyi bilen, tanrısal bakış açısıyla ilerleyen anlatıda anlatıcının sesi de odaklanmayla paralel olarak dışardan gelmekte ve tarafsızdır. Ancak iç söylem tekniğinin kullanıldığı metinlerde öykü-dışı anlatıcının metin içinde yer alan farklı kahramanların da sesine yer verildiği görülür. Dışöyküsel anlatıcının işaret ettiği kahramanın sesi olarak metinde belirir ancak yine üçüncü şahıs zamiri ile ifade edilir. Bir bakıma dışöyküsel anlatıcının söyleminden yansıtıcı figürle metinde yer alan bir kahramanın iç söylemine dönülür. Bu noktada çoğulcu bakış açısı devreye girer. Çoğul bakış açısında anlatım figür olmayan anlatıcıda devam eder. Figür olmayan anlatıcı, anlatı içinde hangi figürün sesini üstlenecekse onu yansıtır, bu noktada yansıtıcı bilinç devreye girer. Anlatıcı kimi yansıtıyorsa onun davranış ve tutumlarını aracısız olarak iletir. Yansıttığı figürün, iç monolog ya da bilinç akışı tekniğiyle düşündüklerini ve/veya duygularını da doğrudan aktarabilir. İç söylemin kullandığı çoğulcu bakış açısını çoğul anlatıcı ile karıştırmamak gerekir. Çoğul anlatım, figür olmayan anlatıcının, anlatının belirli bölümlerinde içeriğe uygun olarak figürler arasında kesin geçiş yapmasını içerir. Çoğul bakış açısında bu geçiş, net şekilde görülmez. Hatta bu geçişlerde herhangi bir dil bilgisel dizge veya im kullanılma zorunluluğu yoktur. Anlatımda kullanılan zamirler birinci veya üçüncü tekil kişi zamiri olabilir. Metin içinde işaret edilen bir kahramanın sözleri, metnin anlatıcısını indirgeyerek hatta o anlatıcıyı silerek özerkleşmiş olur. Zaman zaman metnin ana söyleminden ayrılarak ‘söylem içinde söylem’ yaratılmış ve anlatı katmanlara ayrılmış olur.<sup>124</sup> Bu durum anlatı ritminde yavaşlamaya neden olur çünkü okuyucu yansıtıcı figürlerin geçişlerini takip etmekte zorlanır. İç söylem tekniği, anlatı kiplerinden diegesis ve mimesis içinde yer alarak anlatı ritmini farklı şekillerde etkileyebilir.

“Çay içer misiniz? diyerek kalktım, evet, diyeceğini kestirerek. Olur, niye olmasın, dedi, başını az doğrultup: Niye olmasın, içerim! Tamam. Kurcalamaya gelmeyecek bir sıkıntı, ortak bir anlamsızlık vardı, ortadaki boşluğun bir biçimde dolacağına inanıyordum. İnan!”<sup>125</sup>

<sup>123</sup> Murat Yalçın, *Aşkım Mumya-İmla Kılavuzu*, YKY, İstanbul 2012, s.20.

<sup>124</sup> P. Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence, Pour Une Poétique de L'enonciation*, Jose Corti, Paris 1985, s.126-127.

<sup>125</sup> Murat Yalçın, *Aşkım Mumya – İmla Kılavuzu*, YKY, İstanbul 2010, s.17.

#### 4.5.5.3. *Bilinç Akışı*

Postmodern anlatılarda sıkça karşılaşılan tekniklerden biri olan bilinç akışı odaklanılan anlatıcının zihninden geçenlerin bir filtre olmaksızın okura iletilmesini içerir. Bu filtrelerin ortadan kalkması ve düşünce silsilesinin olduğu gibi okura aktarılmasından hareketle epifani kavramının da üzerinde durmak gerekir. Epifani, terim olarak tanrısal bir görünüm kazanma, ilahi bir gücün tecellisi, kendini göstermesi veya görünmesi anlamına gelmektedir.<sup>126</sup> James Joyce bu terimi içselin sanatsal vahiy olarak bir nesnenin ya da olayın ışması anlamına gelecek şekilde kullanmıştır. Bir bakıma kahramanın zihninde canlanan ani bir ruh tezahürüdür. Herhangi bir nesne, manzara, olay, kişi, söz karşısında belleğin, istemsiz ve neden-sonuç bağıntısı olmaksızın yaşantıya ait farklı deneyimleri bilinç düzlemine getirmesidir. Modernizmin açtığı yapı bozumculuk ilkeleriyle birlikte 20. yüzyılın metinlerinde sıkça kullanılmış bir teknik olan epifani, bilinç akışı olarak postmodern metinlere yansımıştır. Bu teknikle anlatı zamanında ‘şimdi-söylem’ ve ‘şimdi-öykü’ arasındaki ilişkisinin farklılaşmasına neden olur:

“Ohh iyi ki de saklamışım anahtarı / açmam hiç beyhude / öpüşürdük, gitti ama, bilmez kimse hapsettim kokusunu o odaya / elbiselerini, ah

Kale atсын bakalım kolay mı / domuz karı! atсын bakalım! (...)

Onu delirten ne bilirim; İncirler yarılırdı ortasından, ballı incirler / Dilsiz bu duvarlar / dilsiz ayna / sağır, Marika gitti gideli / Marika gitti gideli yağmurda sokağa çıkamam, ıslanırım iyice incelirim / sevmez beni yağmur / dinle, odayı üçe böldüm / Marika'nın sabahı Marika'nın öğleni Marika'nın gecesi / dokunmadım hiç yatağına / Öylece...”<sup>127</sup>

Bilinç akışı terimi zihni alanda, çağrışımlar silsilesi halinde doğan düşünceler, söz, imaj ve sembollerle anlatı anlamına gelmektedir. İç monoloğun sentaks ve gramer bakımından düzensiz halidir.<sup>128</sup> Heterodiegetik anlatıcı ile kullanılabilirdiği gibi iç monolog tekniğine yakındığından ötürü birinci tekil anlatımla gerçekleşen homodiegetik anlatıcıda da kullanılabilen bir tekniktir. Bilinç akışında amaç figürün zihninde oluşan birbiriyle ilgisiz gibi gözükten düşüncelerin arka arkaya aktarılması, karmaşık iç dünyanın yansıtılması söz konusudur. Bu aktarım sırasında çeşitli atlamalar, özetlemeler ve serbest çağrışımla sıçramalar gözlemlenir. Figürün zihninde olup bitenlerin yanında anlatı izlencesinin öykündüğü dış gerçekliğinde deforme edilmesi gerekir. Denilebilir ki bilinç akışı, anlatı kişinin söylem düzeyine aktarılan bilinç dışı ile anlatı izlencesindeki dış

<sup>126</sup> Edward Quinn, *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, Second Edition, 2006, Facts on File, p.143.

<sup>127</sup> Jale Sancak, *Hayatın Bu Yakası*, Sel Yayıncılık, İstanbul 1999, s.120.

<sup>128</sup> Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004, s.67.

gerçekliğin anlatı kişisi tarafından öznel algısına dayanır. Bilinç dışının çağrışım yoluyla doğal olarak aktarılması zaman zaman dilsel imla ve gramer kurallarını da dışarda bırakır. Amaç, figürün düş/düşünce dünyasına ait karmaşık psikolojik yapıyı derinlikli ama doğal şekilde yansıtmaktır. Epifaninin anlık bir farkındalıkla derin bir gerçekliğin farkına varılmasının sağlanmasını ifade etmesinden hareketle bir psikolojik anlatım olduğu düşünülmeli edebiyattaki karşılığının de sözdizimsel düzlemde bilinç akışına benzer bir konumda olduğunu düşündürmektedir.



## 5. YAŞAMIN BİR TEMSİLİ OLARAK ÖYKÜ

Anlatmaya dayalı edebi bir tür olarak öykünün değeri insanın var oluşunu anlamlandırmasıyla ilgilidir. Öykü üretiminde sözcük ve söz yapılarının anlam değeri, öykünün bütünlüklü yapısı içinde sözün estetik boyutlarda türün omurgasına yerleşmesi, varoluşsal bir süreçtir. Bu noktada estetik olanın özünün etkide değil, varoluşta saklı olduğunu söylemek mümkündür.<sup>129</sup> Varoluş içinde öykü yaratıcısı öyküsünü aktarırken; öykü alımlayıcısı da okuma eylemi sırasında insanın özüne dair ayrıntılar yakalamak ister. Bununla birlikte özün evrenselliğiyle bir arada olan üretici ve alımlayıcı paradokssal bir şekilde dil düzleminde ayrışmak ister. Denilebilir ki öykü yazarı, insanın özüne dokunabilecek varoluşsal gerçeklere temas ederken, biçem noktasında da özgün olmalıdır. Bu noktadaki paradoks öykünün varoluş eyleminde hem aynı hem de ayrı olmak istemesinden doğar.

Öykü, hayatın bütününe değil, etkileyici ve anlatılmaya değer bir görüntüsüne odaklanır. Bellekte yer edinmiş ya da edinebilecek bir yaşam sahnesini kendine kılavuz seçer. Öykünün parçalı bir algıya hizmet etmesi, öykünün temel ayırt edici özelliklerinden biridir. Öykü, yaşamın fazlalıklarından arındırıp belirli bir kesiti, bir an'ı sunma yoluna gider ve bunu dil işçiliği ile gerçekleştirir. Dil işçiliğini yoğunluk ve sembolik anlatımla kurmaktadır. Bu bağlamda hayatı temsil edebilecek etkili ve kapsamlı bir anlatım için dikey bir yoğunlaşmaya gider. Bu dikey düzlem, çağrışımlar, imgeler, sezdirme gücüne dayanan çok katmanlı bir yapının oluşmasını sağlar.

Anlatma bir inşa halidir. Bu inşanın temeli de dildir. Biçemsel yapıları ağırlıklı olan metinlerde dil, biçemin bir aracıdır ve bu biçem anlayışı doğrultusunda dil kurulur. Yazar açısından dil, sadece duygu ve düşüncelerin dışı vurulduğu bir araç değil, biçemsel yapı oluşturma sırasında 'güzellik' yaratmak için kullanılan bir malzemedir.<sup>130</sup> Bu bakımdan dilin sadece bir aktarım aracı olmadığı, inşa halinin temeli olduğu bir gerçektir. Dil, yazınsal üretim sürecinde zaman zaman kifayetsizliği ile yazarları meşgul etmiştir. Bu kifayetsizlik dilin özsel yetersizliği değil, yazarın zihnindekileri ifade sırasında biçemin açmazına girmesidir. Dildeki ifade açmazlığı yoğun bir anlam dünyası sunan öykü türünün bir biçem problemi olarak değerlendirilebilir.

<sup>129</sup> Rainer Maria Rilke, *Sanat Üstüne* (çev. Kamuran Şipal) Cem Yayınevi, İstanbul 2000, s.7.

<sup>130</sup> Tosun, a.g.e. s.132.



İnsanlığın konuşarak iletişim kurmaya başladığından beri gerçek ya da kendi zihin dünyasında yarattığı kurmaca dünyayı kurcalayarak yeni varoluş alanları açmaktadır. Anlatma eyleminin her türlü, bu dünyaları şekillendirme çabasıyken bir yandan da yaşamı yeniden keşfetme olanağıdır. Anlatarak kuran, yapan, düzenleyen –hatta bozan-insan, söz varlığıyla bir inşa halindedir.<sup>131</sup> Her insan bilerek ya da farkında olmayarak sürekli tekrarlanan yeniden kurup şekillendirme, oluşturma edimine, anlatarak katkıda bulunur. Bu noktada dili ortak etme de söz konusudur. Dilin bireysel bir yanı olduğu gibi toplumsal yanı da mevcuttur. Toplumsal yön, anlatma edimini dille kurgulayan insan için kaçınılmaz bir gerçektir. Bu gerçeklik, bir yönüyle kişisel, bir yönüyle toplumsal, bir yönüyle de insanın toplam anlatı belleği birikimiyle ilgilidir. Bireyler bir anlatma edimi içinde inşa halindeyken bir yandan da gerçeği arama peşine düşerler, bu değer bireyi toplumsal kanala yönlendirir. Arayış, bireysel olduğu kadar toplumsaldır. Bu şekilde birey kendi varlığını sürdürmeyi arzular. Arayışı içinde, arayışını anlamlı kılmak için anlatmayı seçen birey, dil aracılığı ile metnini inşa eder ve içinde mensubu olduğu diğer toplum üyelerini de içine alarak kalıcılığa ulaşır. Bu kalıcılık arzusu insan doğasının bir ürünüdür. Öykü türünde insana yakınlık, dil ile kurulan bir yaratıcı sürecin sonucudur. Öykü dünyası bir yarısıyla yenilikçi biçem arayışı içinde olan dilin sözdizimi içinde devinen oyunlarına dayanırken bir yarısıyla da insanın var olma çabasından beslenir.<sup>132</sup> Bu bakımdan öykünün anlatı düzlemindeki konumlanışının büyük ölçüde insan olmayla ilişkisi olduğu bir parçasının da dil düzleminde ilerleyen bir yapı sorunsalı olduğu söylenebilir.

Öykü, anlatıcısının elinde, kiminin anlatmaya değer bulmadığı an'ların derin bir anlam katmanına gömülerek edebi bir değer kazanır. Bir durağanlığın içinde devinimi yakalama arzusu, öykü yazmaya iten temel nedenlerdendir.<sup>133</sup> Devinim içinde an'ların sözcük değerleriyle ifşasına çalışan öykü yazarı, dil özgünlüğüyle kendini ifade etme fırsatı bulur. Bu bakımdan yazarın biçemine ait dil özgünlüğünün yanı sıra öykü türünün kumaşında yer alan yoğunluğun da dili şekillendirme de büyük etkisi vardır. Öyküdeki yoğun biçem, dilin yetersizliğinden doğan gerilimden kaynaklıdır. Özellikle çağdaş yazarlarda dilin bir 'amaç' halinde kullanılması, bu şekilde kullanılan dili 'aktarılamaz' olmakla sınırlandırır. Bu haliyle dil çağrışımsal ve imgesel bir alana yaslanır. Yazar dilin bu alanlarını kullanarak dili gündelik dilden evirterek bir öykü dili inşa eder. Çağrışım ve

<sup>131</sup> Abdurrahman Karadeniz, "Anlatma Zorunluluğu", *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Ankara 2005, s.154.

<sup>132</sup> Semih Gümüş, *Öykünün Bahçesi*, Can Yayınları, İstanbul 2008, s.34.

<sup>133</sup> Rasim Özdenören, *Öykü Yazmak*, *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Ankara 2005, s.152.

imgenin biçimde yapılandırılması öykü dilinin imkânlarıyla ilgilidir. Öykünün omurgası içine yerleştirilen her söz değerinin yerinde ve sahici olması esastır. Sözlerin bir araya getirdiği cümle yapılarının yerinde ve gündelik dilden farklı olarak öykü dilinde sahici bir atmosfer içinde yapılması gerekir. Okurun her bir sözcük veya söz grubunda değiştirilemez ve aktarılamaz estetik bir biçim inşasıyla karşılaşması, öyküyü dil imkânları bakımından diğer türlerden ayırır.

Öykü türünün biçimsel özelliklerinin yanında anlamsal katmanların biçimle beraber daha belirginleştiği ve yoğunlaştığı söylenebilir. Anlatımın biçimsel olarak dil düzlemindeki varlığı anlamın somut bir ifade şeklidir. Öykü başka hiçbir şekilde söylenemeyecek olanı söyleme yoludur bu bakımdan da anlamın ne olduğunu söyleyebilmek biçimin temel yapı taşı olan sözcüklerin değer birimi yüksektir.<sup>134</sup> Öykünün anlatımının yoğunluğunun bir başka ifadesi de öykü düzlemine temas etmeden anlaşılmasının güç olmasıdır. Okur bir öykü metninden anlam çıkarmak istediği takdirde mutlaka öykünün ne anlattığından çok nasıl ifade ettiği üzerinde durarak ilerlemelidir.

Modern çağ insanının yakındığı temel yoksunluklardan biri zamandır. Teknolojik ve bilimsel gelişmelerle tüm yaşam biçimlerinin önlenemez şekilde hız kazanması insanların zaman organizasyonu konusunda sıkıntıya düşürmüştür. Bu bağlamda öykü, biçimsel özellikleri neticesinde modern çağ insanının zamansızlığına yanıt verecek bir edebi tür olmuştur. Öykü, gerçeği ya da gerçekle ilişkilendirilmiş kurmaca olanı daha etkili ve daha derin olarak daha kısa zamanda aktarır. Böylece hem ekonomik hem de organik yanıyla zamanın ritmine denk düşer. An'larla, görüntülerle, bireysel deneyimlerle hayatı algılamaya yönelik modern çağın ruhunu yansıtmaktadır.

Güncel çağda, hayatı parçalı ve belirsiz olarak algılamak esastır. Gerçeğin mutlak doğruluğu 20. yüzyılın ilk yarısında pozitif bilimin getirdiği yeni kuram ve keşiflerle değişmiş ve görecelik düşüncesi yaşamın her alanında yansımıştır. Bu kaygan zeminde yapılanmaya çalışan öykü, postmodern çağda yaşayan insanın iletişimsizliğini, yabancılaşmasını, yalnızlığını en iyi aktaran bütünlüklü dil düzlemi haline gelmiştir. Bu anlamda modern öykünün önemli bir fonksiyonu okuyucuyu kendi iç dünyasına yönlendirerek bir çeşit iç hesaplaşmayla karşı karşıya bırakmasıdır. Böylelikle kendi iç zenginliğini ve anlam katmanlarını fark eden günümüz insanı, özgün ve kişisel bir keşif yolculuğuna çıkacaktır. Bu da öykü dilinin imkânlarının modern çağ insanının hızına

---

<sup>134</sup> Flannery O'Connor, *Hikâye Yazmak* (çev. Zerrin Koltukçuoğlu Aksoy) Adam Öykü, Sayı 54, s.44.

uygun olmasından kaynaklanmaktadır. Başka bir deyişle öykü, kısa yoğun yapısı, anlam açıklığı ve gündelik hayat denk düşen yalın, dolaysız anlatımı ve özet yaşamları destekleyen niceliksel hacmi, modern çağ insanının beklentilerine yanıt vermektedir.

Modern öykü, çağın dilini ve zamanını yakalayan öyküdür. Bu bakımdan çağın zihniyetini yansıtır. O dönemde yaşanan zihniyetin gerçeğini dil aracılığıyla temsil eder. Öykü türü tarihsel süreçte kendini sürekli yenilemiş ve bulunduğu çağın dilini konuşur hale gelmiştir.<sup>135</sup> Öykü etkili ve kısa olması özelliği sayesinde çağın dilini her dönemde hızla kavrar ve o çağın gerçeklerine uyarlayarak onu olduğu gibi yansıtır. Modern çağın iletişim araçlarını çok daha etkili ve sık kullanmasıyla insanlar arasındaki etkileşim de artmış ve çeşitlenmiştir. Modern insanın zamanının kısıtlı olması, anlatma ve anlama ihtiyacına dair hızlı olmaya, söylenecekleri net ve kısa şekilde iletmeye/almaya yöneltmiştir. Bu noktada öyküye duyulan ihtiyaç da artmıştır.<sup>136</sup> Ayrıntıların azlığı ve anlatımın kısa olması en büyük etkendir.

Gerçeklik kavramı üzerine düşünme ve tartışma öncelikle felsefe disiplininin alanıdır. Çağlar boyunca hem düşünürler hem de sanatçıların önemli bir odak noktası haline gelen gerçeklik, farklı zamanlarda farklı bakış açılarıyla incelenmiştir. Gerçeğin ne olduğuna dair modern çağın öncesinde her yaklaşımın kendine göre bir gerçeği savunduğu söylenebilir. Klasikler gerçekliğin klasik, romantikler romantik, gerçeküstücüler gerçeküstü olduğunu düşünmüşlerdir. 20.yy.ın başlarında modernizmle birlikte gerçeklik algısında da büyük değişimler yaşanmıştır. Önceki dönemlerde gerçekliği bir merkez olarak ele alınması ancak herkesin kendi gerçekliğini bu merkez olarak kabul etmesi söz konusudur. Bu durum modernizmle birlikte gelecek olan gerçeğin görece olma durumunun hazırlayıcısıdır. 1900'lü yılların başlarında hız kazanana teknolojik ilerlemeler ve bilimde zaman ve gerçeklik üzerine yapılan çalışmalar sonucunda bir tek gerçeğin olmadığı herkesin kendi algısına, tecrübesine ve bilgisine göre gerçeğin çeşitlendiği düşüncesi ön plana çıkmaya başlamıştır.

Öykünün kurmaca dünyasının inşası gerçekte olan ilişkisi kadar önemlidir. Bir metnin kurgusu onu bir arada tutan iskelettir.<sup>137</sup> Kurgudan kastedilen ise eserin temel bileşenlerini yani karakterler, zaman, mekân, motifler gibi unsurları bir arada tutan yapıdır. Bunun bir bakıma kurmaca içindeki anlamlanacak hikâyenin ve o hikâyenin

<sup>135</sup> Necip Tosun, *Öyküyü Sanat Yapanlar*, Dedalus Yayınları, İstanbul 2016, s.10.

<sup>136</sup> Charles Johnson, "Gelenek ve Kısa Kısa Öykü", *Adam Öykü*, S. 12, İstanbul, 1997, s. 115.

<sup>137</sup> Ronald B. Tobias, *Roman Yazma Sanatı*, Say Yayınları, İstanbul 1996. s.12.

kahramanlarının vücuda geldiği bir zemin olarak düşünmek mümkündür. Bir yazar insanın tutkularını, ruh dünyasını, bilinçaltını yazmak görevindedir. Ancak onları gerçek hayatta olduğu gibi değil kendi süzgecinden geçirir ve tüm insanlık için evrensel olan bir yapıya ulaşır. Bu noktada yazarın görevi tamamlanmış olur.<sup>138</sup> Yazar sadece gerçekliği tüm ayrıntısıyla vermez onu insanlığı temsil edecek şekilde damıtılabildiği ölçüde kurmaca bir metin yaratmış olur. Öykü türünün kurgulanmasında neden-sonuç ilkesinin karmaşık bir düzenle verilemeyip tek katmanlı ele alınması, yazarların bu evrensel gerçekliğe ulaşmasında kolaylık sağlar. Aynı zamanda okur, kendi düş dünyasına ait arzuları tatmin ederken gerçekliğin küçültülmüş bir model biçimini fark eder ve bu imitasyon dünyada alternatif bir gerçeklik yaşar.<sup>139</sup>

Öykü türünün, modern öykü çerçevesinde değerlendirilmeden önce, sözlü anlatım geleneğinin bir uzantısı olan toplumsallık ve metnin bir mesaj kaygısı ile okuru eğitme amacı gerçeği, modernizm ve ardından gelen postmodernizmle değişmeye başlamıştır. Bir anlatı toplumun genel geçer kurallarına göre bir iletiyi okura sunmak zorunda değildir. Öyküde olay ve durum öykücülüğü bu anlayışın dayandığı bir ayrımdır. Öykü türü, bir mesaj kaygısı taşıyacağı gibi sıradan bir yaşam kesitini de ele alabilir. Böylelikle iki farklı gerçeklik algısı doğmuş olmaktadır. Gerçek hem bireysel hem de toplumsal bazda ele alınabilir. 20. yy. ın ortalarında geldiğinde ise bu ikili ayrım çoklu bir yapılanma içinde ilerler ve öykünün gerçeği çeşitlilik kazanır.

Öykü türünde ele alınan gerçekliğin bir kurmaca gerçeklik olması şarttır. Edebi bir tür olarak öykü, haksızlıklar, sınıfsal çatışmalar, toplumsal ayrıştırmalar, ideolojik ayrılıklar, cinsiyet çatışmaları gibi günlük hayatın içinden ve tanık olunanlardan ilham alabilmektedir. Bu noktadan bakıldığında toplumsal gerçekliği ele alan bir öyküde, toplumu eğitme ve ona hizmet etme amacı görülebilir. Ancak bu durum tek doğru değildir. Öykü türünün Türk edebiyatındaki tarihsel serüvenine bakıldığında özellikle toplumsal olanı yansıtmaya görevinde sıkça yer alması söz konusudur. Ülkenin politik ve siyasi hareketliliği öykü türünün bu şekilde bir misyon yüklenmesine neden olmuştur. Yine de türün; biçem, dil ve içerik özellikleri bakımından böyle bir yükümlülüğü yoktur. Öykü, toplumsal bir gerçekliği olduğu gibi yansıtılabileceği gibi toplumsal hiçbir yanı olmayan bir durumu veya olayı da ele alabilir. Burada mesele gerçekliğin ne ölçüde ve nasıl yansıtıldığıdır. Öykü yazarı, aktüel hayatta toplumu yönlendirebilecek bir siyasi

<sup>138</sup> Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1998, s.56.

<sup>139</sup> Gürsel Aytac, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul 1999, s.32.

meseleyi olduğu gibi yazmak istese bile bunu kendi kurmaca gerçekliği üzerinden okura sunmalıdır. Çünkü gerçeklik, sanatçının oluşturduğu yeni bir olgudur. Ham gerçeklik sanatla buluşmamalıdır, mutlaka işlenmelidir.<sup>140</sup> Bir öykünün kendi gerçekliği içinde kurgulanması içerik, biçim ve dil özellikleri olarak yazarın özgün tercihleri ile oluşturulması gerekir. Ele alınan gerçekliğin aktüel hayatla zaman ve uzam bağlamında hatta kahramanlar da dahil edilerek birebir bağlantı kurulması farklı edebi türlerin kapsamına girmektedir. ykü de ne anlatıldığının yanı sıra nasıl anlatıldığının da önemi vardır. Bu da öykü yaratıcısını estetik kayđı duymaya ve eserini o çerçevede üretmeye zorlar.



---

<sup>140</sup> Feridun Andaç, *ykücünün Kitabı*, Varlık Yayınları, İstanbul 1999, s.25.

## 6. BİR EDEBİ TÜR OLARAK ÖYKÜ

Edebi türlerin ayrımında biçim ve içerik özellikleri ön plandadır. Biçim özellikleri metnin yazılış şeklini ihtiva eder. Düzyazı, şiir ve tiyatro biçimi olmak üzere üç ana kolda toplanabilir. Bununla birlikte içerik özellikleriyle beraber bu üç kol da kendi içinde çeşitli dallara ayrılır. İçerikte öncelik bir metnin kurmaca olup olmadığıdır. Deneme türü kurmaca olmayan bir düzyazı metnine örnek olurken öykü, roman, efsane gibi türler kurmaca düzyazıya örnektir. Kurmaca olan edebi türleri kesin çizgilerle birbirlerinden ayırmak mümkün olmamakla birlikte bazı türler arasında diğerlerine oranla daha fazla yakınlığın varlığından söz etmek mümkündür.<sup>141</sup> Bu çerçeveden bakıldığında masal ile destan, tiyatro ile şiir, öykü ile roman arasında öncelik biçim olmak üzere içerik ve biçim yakınlığı olduğu gözlemlenebilir.

Roman ve öykü arasında uygulamada benzerlikle çok fazladır. Her ikisi de temelde olay, kişi, zaman, mekân olarak ayrılan aynı yapı unsurları üzerine kurulurlar. Her ikisi de kurmaca bir gerçekliğin ürünüdür. Ancak tarihsel süreçte öykü türünün payı daha büyüktür. Öykü, kurmaca olan düzyazı türlerinin atası olarak kabul edilebilir.

Öykü türünün adlandırılmasında ve tanımlanmasında çeşitli yaklaşımlar vardır. Türün günümüzde eş anlamlı iki kullanımı vardır: Öykü ve hikâye. Geleneksel anlatıda “hikâye” kelimesi mevcutken modern çağ ile edebiyatımızda “öykü” de kullanılmaya başlamıştır. Sözlü geleneğe dayanan geleneksel anlatılardaki “tahkiye”nin bir uzantısı olarak doğmuş olan hikâye, kurmaca bir gerçekliği bir anlatım dizgesinde okura sunan destan, masal, roman, tiyatro gibi metinlerin tümünü içerir.<sup>142</sup> Eski Türk edebiyatında tahkiye geleneği didaktik temellere dayanmaktadır. Manzum veya mensur sadece söylenmek için söylenen, kıssadan hisseye çıkarılmayan hikâye, takdirle karşılanmaz. Destanlar, neviler ve halk hikâyelerinin, bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlam oluşturduğu bu geleneğin az çok dışında kalan, meddahların anlattığı hikâyeler ise asıl edebiyattan sayılmaz ve halk edebiyatının bir ürünü olarak değerlendirilip dışlanırdı.<sup>143</sup>

<sup>141</sup> Hasan Boynukara, “Hikâye ve Hikâye Kavramları”, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Hece Yayınları, S.46-47, 200. s..131.

<sup>142</sup> M. Kayahan Özgül, “Hikâyenin Romani”, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.46/47 Ekim-Kasım, Ankara 2000, s. 34.

<sup>143</sup> Aysenur Külahlıoğlu İslam, “Cumhuriyet Dönemi Hikayesi”, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, Editör Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, Ankara 2013, s.342.

Tanzimat'tan sonra Türk edebiyatında edebi bir tür olarak yerini almaya başlamış olan "hikâye" özellikle roman türünü de kapsayacak bir şekilde kullanılmıştır. Bir bakıma anlatılan her şey bir hikayedir ancak biçimsel özellikleri ile farklı adlandırma ve sınıflandırmaya tabi tutulurlar. Bir şeyin hikâyeden ayrışıp öykü olabilmesi için kurgu çerçevesine yerleştirilmesi şarttır.<sup>144</sup>

Türk edebiyatında türün hikâye içeren diğer edebi türlerden ayrışıp "öykü" formuna gelmesini sağlayan Nurullah Ataç'tır. Ataç, "öykü"nü hem bir türü karşılamak için hem de olay örgüsü yerine kullanmıştır.<sup>145</sup> "Hikâye"nin sözcük türü bakımından kökeni Arapçadan gelen "hakeve"dir ve kelime anlamı taklit etmek, benzetmektir.<sup>146</sup> Giderek kelime anlamı bir sözü nakletme şeklinde genişlenmiştir. Aynı durum "öykü" kelimesi için de geçerlidir. Bu kelime de "öykünmek" yani taklit etmek fiilinden türetilmiştir. Böylelikle "öykü" ve "hikâye" terimlerinin bugün aynı anlama geldiği ancak Türk edebiyatının geçmişinde "hikâye" sözcüğünün anlatının pek çok türünü kapsayacak şekilde kullanıldığı söylenebilir. "Hikâye" öyküsü anlatılan, aktarılan veya yazıla geçirilen bir olayken öykü ise tahkiyesi yapılan geniş çerçeveli bir türdür.<sup>147</sup> Hikâye Türk edebiyatının geleneklerinde de dayandırılarak anlatılan en kapsamlı şeydir, öykü ise onun formatlı bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Batı'da öykü türüyle ilgili terimsel yaklaşımlar 19.yüzyılda öykünün bir tür olarak romandan ayrılmaya başladığı dönemde ihtiyaç halini almıştır. Türün gelişimi Amerika'da hız kazanmış ve Avrupa'ya yayılmıştır. Avrupa edebiyatlarında öykü, Fransızcada "conte", İngilizcede "short-story", Almanca'da "kurzgeschichte" adıyla karşılanmaktadır.<sup>148</sup>

İnsanlar yüzyıllar boyunca gördüklerini ve yaşadıklarını bir başkasına anlatma ihtiyacı duymuşlardır. Burada anlatmanın amacı çeşitli şekillerde olabilir. Bazen bir deneyimi paylaşıp karşıdakinin ders çıkarmasını sağlamak olabilirken bazen sadece eğlenmek amaçlıdır. Hikâye eden kişinin de bu paylaşımında önemi vardır. Tahkiye geleneği her kültürde geçmişten bugüne gelir. Günümüzde hikâye anlatıcılığı geçmişe göre değerini yitirmiş olsa da bu gelenek devam etmektedir. İnsanları çağlar boyu hikâye

<sup>144</sup> Ömer Lekesiz, *Öyküce Konuşmalar*, Meneviş Kitapları, Ankara 2003, s. 73.

<sup>145</sup> Alim Kahraman, "Hikâye", *İslam Ansiklopedisi*, C. 17, TDV Yayınları, Ankara 1988, s. 495.

<sup>146</sup> M. Kayahan Özgül, "Hikâyenin Romani", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.46/47 Ekim-Kasım, Ankara, 2000, s. 34.

<sup>147</sup> Tomris Uyar, "Hikâyede Yoğunluk", Hazırlayan: Feridun Andaç, *Öykünün Kitabı*, Varlık Yayınları, İstanbul 1999. s.257.

<sup>148</sup> Hüseyin Yazıcı, "Hikâye", *İslam Ansiklopedisi*, C. 17, TDV Yayınları, Ankara, 1988, s. 480.

anlatmaya yönelten temel etken eskide neyse bugün de hala devam etmektedir. Geçmiş zamanlarda hikâye anlatıcılarına malzeme olan bugün de güncelliğini korur. Ders çıkarılacak, eğlenecek, merak edilip heyecanlanacak öykü malzemesi geçmişte ve bugün de bolca mevcuttur. Bu bakımdan insanoğlunun dille iletişim kurduğundan bu yana anladıklarını, yaşadıklarını paylaşma eğiliminde olduğu ve bunu yaparken de bir olay dizgesine ilerleme ihtiyacı geçmişten bugüne süregelen bir durumdur.

Öykülerin nasıl ortaya çıktığını anlamak için önceki sözlü kültür ürünlerine bakmak gerekir. Mitler genellikle yazarları ve kaynakları belli olmayan tanrılarla, kahramanlarla, insanlığın yaradılışı ile gelenekler ve ayinlerle, doğal olaylarla ilgili öykülerdir.<sup>149</sup> Mitler, klasik bir öykü yapısını barındırmaz ama öyküye giden yolda tematik ve imgesel olarak temel yapı taşlarını oluştururlar. Bir diğer köken tür ise masal ve fabllardır. Özellikle politik ve ahlaki meselelerin işlendiği fabllar ironik bir üslupla toplumu hem eğlendirmek hem de eğitmen amacındadırlar. Sözlü geleneğin önemli bir parçası olan masal da eğitici ve eğlendirici bir tür olması bakımından toplumun tahkiye geleneğinin temeli olmuştur. Birbirini tamamlayan bu iki tür de tıpkı mitler gibi içerik ve olay örgüsü olarak öykünün temellerini oluştururlar. Metnin yapı unsurlarından zaman, mekân ve kişiler, öykü türünde farklı şekillerde ele alınırlar.

Öykünün kökenini oluşturan sözlü gelenek türlerinin yanı sıra yazının icat edilmesi ve kayıtların tutulmaya başlanmasıyla farklı bir evreye geçilir. Bilinen yazılı ilk ürünün Mısır papirüslerinde yer aldığı ve altı bin yıl öncesine ait olduğu keşfedilmiştir.<sup>150</sup> Bu öykülerde temel konular savaş ve avcılıktır. Olay örgüsünde ve kahramanların derinleşmesine bir bütünlük yoktur ancak olaylar gerçek hayattan alınmıştır ve kahramanlara da olağanüstü özellikler yüklenmiştir.

Bilinen ikinci en eski ürün, ilk ürünün ardından üç bin yıl sonra bulunan *İlyada* ve *Odissea* destanlarıdır. Burada konunun içeriği ve kahramanlara yüklenen olağanüstü anlamlar değişmemiştir ancak bölümler şeklinde ilerlediği için her bölümün kendi içinde olay örgüsüne benzer bir bütünlüğü vardır. M.Ö.6. yüzyıla gelindiğinde Ezop masalları

---

<sup>149</sup> Hüseyin Su, *Öykümüzün Hikâyesi*, Hece Yayınları, Ankara 2000, s.131.

<sup>150</sup> H.C. Schweikart, *Short Stories*, (ed.) Brace-World Inc. New York, 1973, s.25.

[https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/581066/azu\\_az303\\_cochise\\_1949\\_nar\\_w.pdf;jsessionid=43C72CCC3D6C882925D38098AAC8C809?sequence=1](https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/581066/azu_az303_cochise_1949_nar_w.pdf;jsessionid=43C72CCC3D6C882925D38098AAC8C809?sequence=1) (erişim tarihi 15.5.2021)



ve Latin edebiyatı yazarı Virgil'in *Aenaid*'i yine gerçek olaylar etrafında şekillenen ancak tam bir olay örgüsü çerçevesinde ilerlemeyen temel ürünler olarak söylenebilir.<sup>151</sup>

İlk çağın ardından gelen skolastik düşünce çağı Orta Çağ'da tahkiye geleneği devam etmiştir. Antik çağın birikiminden yararlandığı için bu dönem öykülerinde konu bakımından çeşitlilik gözlemlenir. Özellikle ders verme amacıyla olan öyküler, kilisenin halkı eğitmek için kullandığı bir araç haline gelmiştir. Bu didaktik öykülerde kahramanlar gerçek hayata daha yakındır. Bunun yanı sıra antik dönemde devam eden kurgudaki amatörlik, olay örgüsünde yer alan dağınıklık bu süreçte de devam eder. Masallarda olduğu gibi bu dönem öykülerinde de halkı eğitmek amacı güdüldüğü için hikâye anlatıcıları ve yazıcıları olay dizgesindeki mantığa önem vermezler. Kahramanlar her ne kadar gerçek hayattakilere yakın olsa da hala olağanüstü özellikler yükleme durumu devam eder. Orta Çağ doğuran etkileyen barbar istilaları, Hristiyanlığın yayılması, feodalitenin baskısı, şövalyeliğin yetkinleşmesi ve Rönesans'ın hazırlayıcı olan bilginin yeniden keşfi ve canlanması gibi tarihsel gelişmeler hikâye anlatma geleneğinde önemli büyük değişikliklere yol açar.<sup>152</sup> Bu gelişmeler özellikle içerik yönünde ilerler. Teknik yönden hala köken türler olan masal ve destan türlerinin özellikleri ön plandadır.

M.S. 13. yy. a gelindiğinde aydınlanma çağına giriş habercisi olarak kilisenin uyanışı söz konusudur. Yüzyıllar boyunca rahipler tarafından kapalı tutulan kütüphaneler yine aydınlanma yanlısı rahiplerce mercek altına alınır ve aydınlanma aslında en bağınaz olan noktadan başlar. Bu noktada en etkili kültür İtalyan kültürüdür. Şehir devletleri şeklinde küçük küçük birçok siyasi yapıdan oluşan İtalya coğrafyası, antik çağın da geleneğini gizlice taşıyarak skolastik çağın merkezi halindedir. Bu bakımdan kültür hareketliliğinin en sık yaşandığı coğrafya olarak nitelendirilebilir. 14.yy.'da Boccaccio, *Decameron* adlı öyküsünü yazmıştır. Bu öyküler, öykü türünün bugünkü bilinen anlamına yakın ilk örneklerdir. Bu eser, kendinden önce hikâye anlatan yazılı kurmaca metinlerden; masallardan, destanlardan ileri bir aşamadır.<sup>153</sup> On bölüm ve bir girişten oluşan öyküler tıpkı *İliada* gibi kendi içinde nispeten bütünlüklüdür. Olay örgüsünün ele alınış biçimi ve kahramanlar, gerçek hayata yakın ve neden-sonuç bağı mantık çerçevesinde ilerleyen öykülerdir. Bununla birlikte olay örgüsündeki bütünlük dilde de gözlemlenir. Aynı

<sup>151</sup> Hasan Boynukara, "Hikâye ve Hikâye Kavramları", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Hece Yayınları, S.46-47, 2000, s.132.

<sup>152</sup> H. C. Schweikart, *Short Stories*, (ed.) Brace-World Inc. New York, 1973, s.27.

<sup>153</sup> Süheyla Öncel, *Decameron Öykülerinde İnsan Anlayışı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1978, s. 5.

dönemde Fransa'da, Boccaccio ile aynı çizgide Margaret of Navarre *Heptameron* (1558)'u, İngiltere'de Goefrey Chaucer, *Canterbury Tales* (1388-1395)'i yazarlar.<sup>154</sup>

Batı kültüründe öykü türüne dair gelişmeler sürerken Doğu'da da ürünler ortaya çıkmaktadır. Hint, Arap, Fars ve Mısır coğrafyasının ortak ürünü olarak değerlendirilen ve ortaya çıkış tarihi kesin olarak bilinmeyen *Binbir Gece Masalları*, Doğu kültürünün tahkiye geleneğinin bir ürünüdür.<sup>155</sup> Masalların bugünkü kullanımıyla şekillenmesi 15.yy.a dayanmaktadır. Bu tarihten itibaren başta Türk kültürü olmak üzere Batı'nın da belli başlı dillerine çevrilmiş ve çeşitli uyarlamaları yapılmıştır. Bu ürünlere bakıldığında antik, ilk ve orta çağda hikâye geleneğinin karakteristik özelliklerinin Doğu'da devam ettiği gözlemlenmektedir. Öykü türünün kökeni ve ilerleyişinde her iki kültür dairesi içinde paralellik söz konusudur.

16. ve 17. yüzyıllarda öykü türünün gelişime katkı sağlayabilecek kayda değer bir hareketlilik olmadığı söylenebilir.<sup>156</sup> Türün gelişimi 18.yy.da hız kazanmış, 19.yy.da doruk noktasına ulaşmıştır. Sanayi devrimiyle birlikte okuryazarlık oranında artması, Fransız devriminin sonucu olarak yerel dilin ulusal yazı dili olarak kabul görmesi halk edebiyatı üzerine odaklanmayı gerektirmiştir. Bu odakla beraber öykünün kökenlerinden biri olan halk hikayeciliğinin itibar görmeye başlar ve öykü yazmak yaygınlaşır. Dönemde öykü türünün ciddi anlamda gelişmesini sağlayan İngiliz ve Alman kültürleridir. Almanya'da, E. T. A. Hoffmann öykülerini 19. yy. başlarında yayımlamıştır.<sup>157</sup>

Teknik olarak yapı unsurlarının tam anlamıyla kullanıldığı modern öykünün doğuşunda Amerikan kültürünün katkısı vardır. Bu bağlamda modern öykünün atası Amerikan öykü yazarı Edgar Allan Poe'dur.<sup>158</sup> Modern öykünün yapısı söz konusu olduğunda aranan iki temel özellik vardır. Bunlardan ilki söylem zamanı uzun olmayan yani kısa olup bir solukta okunabilecek bir tür olmasıdır. Diğeri ise bu kısa süre içinde okuyucuda bir etki bırakmalıdır. Bu bakış açısına göre içerik unsurlarından tema, imge ve olay/konu ikinci planda olup bu iki özellik modern öykünün yapı taşlarında önemli bir

<sup>154</sup> C. Lawrence, "Bir Kısa Hikâye Kuramı" (çev. Lale Demirtürk) Türk Dili Dergisi, S. 454, TDK Yay., Ankara 1989, s. 208.

<sup>155</sup> Necip Tosun, *Doğu'nun Hikâye Kuramı*, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2017, s.22.

<sup>156</sup> Sezer Hakverdi, *Adam Öykü Dergisindeki Öykü Teorisi ile İlgili Yazıların İncelenmesi*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2014. s.44.

<sup>157</sup> Ayalp Talun İnce, *19. yy. Alman Romantizminin Türkçeye Aktarımında Üslup Sorunu*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara 2007 s.196.

<sup>158</sup> Feridun Andaç, *Öykü Yazmak Öykü Düşünmek*, Doruk Yayınları, İstanbul, 2008, s.20.

yer edinmektedir.<sup>159</sup> Bu noktalar değerlendirildiğinde Poe'nun da sanat anlayışına uygun olduğu görülür ve bu çerçevede Edgar Allan Poe, modern öykünün lideri olarak kabul edilir. Modern öykünün içinde bulunduğu 20.yy. çağı hızla gelişen ve devingen bir çağdır. Öykü türü de buna uyum sağlamıştır. Öykünün kısa ve etkili bir şekilde estetik haz uyandırma kaygısı onun dinamik bir tür olduğunun kanıtıdır. Edgar Allan Poe'nun yanı sıra Fransız yazar Marcel Proust da modern öykü türünün temellerini atan isimlerden biri kabul edilebilir. Her ne kadar roman alanında kendini göstermişse de kesik kesik düşünen insan belleğine derinlemesine inmesi, iç monolog tekniğini sık ve net bir şekilde kullanması, an'a odaklanası bakımından biçem alanında yenilikçi olmuş ve bu durum öykü dünyasını da yakından etkilemiştir.<sup>160</sup>

Modern öyküde kısa ve etkili olmasının yanında bir diğer önemli öge, olay dizgesinin neden-sonuç bağı ile oluşturulmasıdır. Bu bağı kurulmasındaki en önemli etken çağın yaşadığı iki büyük tarihi olaydır: Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi. Özellikle Sanayi Devriminin determinist yapıları oluşturmada etkisi büyüktür. Bununla birlikte pozitivizm felsefesinin de bu temelde yer aldığı söylenebilir. Hikâye geleneğine baktığımızda alt türler olan masal, destan gibi edebi türlerde bu bağı zayıf olduğu gözlenir. Bundan ötürü olay örgüsü derli toplu bir durumda değildir. Olaylar arasındaki nedensellik ilkesi kaybolmuş daha doğru bir ifade ile bunun üzerinde durulmadığı için önemsenmemiştir. Modern öyküde, yapı unsurlarından olay örgüsündeki bu yenilik, dikkat çekicidir. Olay örgüsünün tutarlı olması öykünün de inandırıcılığı artırır ve okuyucunun etkilenmesini kolaylaştırır.

Modern öykünün yapısal özelliklerinin yerleşmesinin ardından olay öyküsünden, durum ve atmosfer öyküsüne; portre öykücülüğünden soyut/simgesel öykücülüğe; bilinç akışı ve çok seslilik denemelerinden postmodern öykücülüğe geniş bir çeşitlilik sergilendi.<sup>161</sup> Bu şekilde çeşitli açılımlar gösteren öykü türünün estetik olarak özerklik kazanma süreci söz konusu olmuştur. Modern öykünün hemen öncesinde estetik kaygılardan uzak, çoğunlukla didaktik bir tarzı olan türün, giderek estetik haz vermenin biçimsel sınırlarını zorlamaya başlaması gözlemlenmiştir. Böylelikle öykü türünü

---

<sup>159</sup> Charters Ann, *The Story and Its Writer, An Introduction to Short Fiction*, 10th Edition, New York 1987, s.34. ISBN: 9781319105600.

<sup>160</sup> Hilmi Uçan, "Modern Türk Öyküsünde Maupassant ve Çehov Uzantısı ya da Bir Genellemenin Kırılganlığı", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Hece Yayınları, S.46-47, 2000, s.162.

<sup>161</sup> Necip Tosun, *Öyküyü Sanat Yapımları*, Dedalus Yayınları, İstanbul 2016, s.7.

oluşturan metnin yapı unsurları üzerinde düşünme, bu konuda yenilikçi çalışmalar yapma önem kazanmıştır.

Modern öykü bugün bildiğimiz anlamda öykünün ilk şeklidir. Tarihsel süreci değerlendirildiğinde alt türlerde metnin yapı unsurlarının (olay örgüsü, kahraman, mekân, zaman) her birinin bir mantık çerçevesinde kullanılması söz konusu değildir. Ancak 19. yy. ın sonlarına gelindiğinde modern öykü ile bu yapı unsurları üzerine düşünülmüş ve öykü türü kendini göstermeye başlamıştır. Öykünün temel yapı unsurları şöyledir: Olay örgüsü, kahramanlar, mekân, zaman, anlatıcı bakış açısıdır.

Bir öykü kurgusunda olay zincirinde yer alan parçaların neden-sonuç ya da kronolojik olarak birbirine eklemlenmesiyle olay örgüsü oluşmaktadır. Çoğunlukla neden-sonuç prensibine bağlı olarak ilerleyen kurgu yapısında olaylar, karakterlerin hayatında birtakım değişiklikler yaratacak biçimde düzenlenirler.<sup>162</sup> Olayların gelişim sürecinde gerilim arttığı bir doruk noktasına ulaşılır. Bu durum bazı öykülerde birden fazla olabilir. Öykü türünün kısa olması nedeniyle doruk noktaları genellikle az sayıdadır. Olayların gelişmesi için bir çatışmanın yani karmaşık bir durumun olması gerekir. Gerilimin son noktaya ulaşması, çözümün de başladığı noktadır. Çatışmanın çözümlenmesi öyküdeki zıtlık yani yerdeşliğin de açığa çıkması demektir. Böylelikle klasik bir öykü kurgusunda olayların başlaması, gelişip düğümlenmesi, doruk noktasına ulaşması ve sonra da okuyucuyu tatmin edecek bir çözüme kavuşması beklenir. Ancak her öykü kurgusu bu düzende ilerlemez. Modern öykülerde özellikle kronolojik zamanın bozulması ve doğrusal çizgide ilerlemeyen zaman üzerine neden-sonuç ilişkilerinin ters köşe oluşturacak şekilde kurguya yerleştirmesiyle klasik düzen karmaşık hale getirilmiştir. Öykü kurgusundaki klasik ilerleyişin yıkılması ve deneysel öykücülüğün ilerlemesinde zaman unsuruyla yapılan oyunlar, anlatım tekniklerinin kurmaca zamanında deneysel ve işlevsel biçimde kullanılmasının etkisi vardır.

Bakış açısı da öykünün olay örgüsünü destekleyen bir başka unsurdur. Öykü türünün doğası gereği olayların akışını aktaran ve olayları işleyen arasında belirli bir mesafe söz konusudur. Bu mesafe okurla anlatılan hikâye arasında beliren anlatıcıdır. Olayları, mekân, zaman ve öykü kişileri arasında bağlantılandırmaya yarayan yapı unsuru

---

<sup>162</sup> Bates, H. E., *Kısa Öykü Yazınsal Bir Tür Olarak* (çev. Gökçen Ezber) Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2001, s.186.

anlatıcı bakış açısıdır.<sup>163</sup> Anlatıcının odaklandığı nokta, anlatıcının sesine göre şekillenir. İncelemenin teori bölümünde “Ses” başlığı altında bu konu işlenmiştir.

Öykünün bir diğer yapı unsuru kahramanlardır. Olayların içinde yer alan, onları yönlendiren ya da onlar tarafından yönlendirilen kişilerdir.<sup>164</sup> Bu noktada öyküdeki anlatıyı işleyen kişilerin olay örgüsü içinde değişim göstermeleri ya da göstermemelerine dönük iki farklı görüş mevcuttur. E.M. Forster, karakterleri düz (flat) ve yuvarlak (round) olarak ikiye ayırır. Forster'a göre bir karakter, olayın başından sonuna kadar hiç değişmeden kalıyorsa, bu düz karakterdir. Eğer olayın başından sonuna kadar bir gelişim, değişim gösteriyorsa bu da yuvarlak karakter olarak tanımlanır.<sup>165</sup> Böylelikle değişim gösteren öykü kişisi karakter adını alır ancak değişim göstermeyenler tıpkı halk hikayeciliğinde, destan ve masal kahramanlarında olduğu gibi tip olarak değerlendirilir. Öykü kişilerini anlatı izlencesindeki dönüşümlerine göre sınıflandırmak mümkün olabileceği gibi anlatı boyunca yüklendikleri anlamlara göre de ayırmak mümkün. Bunlar ana kahraman, yardımcı kahraman ve figüratif kahramanlardır. Hikâyenin dayandığı ve olayların merkezinde bulunan kahraman ana kahramandır. Olay akışı içinde özellikle doruk noktalarında görünüp olay örgüsü zincirlerini değiştirmede etkili olan ancak anlatının tamamında gözükmeyen kahraman ise yardımcı kahramandır. Figüratif kahraman ise olay akışında bir değişikliğe sebep olmadan sadece olayların içindeki ayrıntılardır.

Öykü türünde olayların akışının ilerlemesi ve kahramanların okuyucunun zihninde somut bir hale gelebilmesi için akışın bir konuma yerleştirilmesi gerekir. Bu konum mekandır. Kurgusal bir eserin varlığı bir mekânın varlığına bağlıdır. Kahramanların hareket kabiliyetlerine dair okurda oluşabilecek soruların yanıtları mekânla verilebilir.<sup>166</sup> Mekân tasvirleri konu ve kişileri anlamaya yardımcı olmaktadır. Türün ortaya çıkış, gelişim ve türe özgü temel yapı unsurlarının oluşmasına bakıldığında öykü türünün anlatma geleneğinin merkezinde yer alan bir tür olduğu gözlemlenir. Çağlar boyu önce sözlü gelenekle gelişmiş yazıya geçirildikten ve modernleşmeyle birlikte teknik anlamda tür özellikleri çeşitlenmeye başladıktan sonra yazarların kendini ifade etmede gözde türü haline gelmiştir.

---

<sup>163</sup> Ali İhsan Kolcu, *Öykü Sanatı*, Salkımsöğüt Yayınları, Ankara 2005, s.20.

<sup>164</sup> Henry James, *Some Short Stories*, E-book, <https://freeditorial.com/en/books/some-short-stories/related-books> (erişim tarihi 13.5.2020) s.76.

<sup>165</sup> E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Rosetta Books, E-book,

[https://www.academia.edu/9745138/Aspects\\_of\\_the\\_novel\\_written\\_by\\_E\\_M\\_forster](https://www.academia.edu/9745138/Aspects_of_the_novel_written_by_E_M_forster), (Erişim tarihi 2.6.2021) s.99.

<sup>166</sup> Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, İstanbul: Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s.65.

## 7. ÖYKÜ TÜRLERİ

İçerik ve biçim anlamında estetik kaygılar taşıyan modern öykünün kendine özgü kimlik kazandığı iki temel yol vardır: Olay ve durum öykücülüğü. Bu iki önemli yol ayrımı öykü türünün yapı unsurlarından olay örgüsünün farklı yorumlanması şeklinde oluşur. Olay öykücülüğünde olay örgüsünde anlatı ritmi daha yüksel ve olay örgüsü grafiğinde kırılımlar daha belirginken durum öyküsünde anlatı ritmi düşük ve olay örgüsü parçalarının birbiri arasında geçişindeki merak tonu daha azdır.<sup>167</sup> Böylelikle modern öykünün oluşmasında ilk basamak olay öyküsünün benimsenmesi ve kültüre yerleşmesidir. Maupassant tarzı öykü adıyla özdeşleştirilen bu yaklaşımla türün sevilmesi ve okuyucu tarafından daha çok tercih edilmesi sağlanmış oldu. Olay öyküsünün hemen yanında gelişen durum öyküsü, teknik anlamda kendini bir tür olarak bulmuş olan öykü türünü, modern ve postmodern çağlardaki versiyonlarına hazırlamıştır.

### 7.1. MAUPASSANT TARZI ÖYKÜ

Olay öykücüsü, modern öykü anlayışının temelini oluşturur. Olay öyküsünde üzerinde durulan en önemli nokta olay örgüsü olmuştur. Olay örgüsünü oluşturan parçaların tutarlı ve gerçeğe yakınlığına özen gösterilmiştir. Okur Maupassant tarzı öyküleri okurken bir kurmaca dünyanın içinde olduğunu neredeyse unuttur, gerçekmiş gibi gerilim yaşar.<sup>168</sup> Yazarlar bu gerçekliği okura aktarırken doğrudan bir anlatım tercih ederler. Bu anlatım sayesinde okur bir irdeleme yapmaksızın anlatılanları olduğu gibi kavrar. Anlatılanlarla ilgili durum öyküsünde olduğu gibi okura yorum hakkı tanınmaz. Olaylar tarafsız bir şekilde verilir. Ancak dikkat edilen husus, olay örgüsündeki tutarlılık ve sağlamlıktır. Kahramanlar başına gelenleri yaşarlar ve bir neden-sonuç bağı içinde olay sonuçlanır. Hatta öykünün doruk noktalarında düğümlendiği yerlerin çözümü genellikle ani bir gelişme ile sonuçlanır. Bu noktada durum öyküleri gibi açık uçlu sonlar yer almadığı söylenebilir.

Maupassant ile özdeşleşmiş ve onun öyküleriyle literatürde yer etmiş olay öyküsünde olay örgüsünün neden-sonuç bağı ilkesine göre tutarlı bir şekilde düzenlenmesinin yanında metnin diğer yapı unsurları olan kahramanlar, zaman ve mekânda gerçeklikten kopmadan tasarlanır. Bu noktada olay öyküsünün 19.yy.a

<sup>167</sup> Oktay Yivli, "Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950)", *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı 70-85, 2016, <https://doi.org/10.32704/erdem.536817> (erişim 4.4.2021)

<sup>168</sup> Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (Cumhuriyet Dönemi 1923-1959)*, c. III, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1990, s.430.

damgasını vuran Realizm ve Natüralizm akımlarından etkilendiği söylenebilir.<sup>169</sup> Natüralizmi şekillendiren düşünce sistemi Charles Darwin'in Evrim Teorisi'dir. Darwin *Türlerin Kökeni* (The Origin of Species) (1859) adlı eserini yayımladıktan sonra, XIX. yüzyılın ikinci yarısında Batı dünyasında din, gelenek ve bilim arasında büyük bir fikir fırtınasının yer aldığını gözlemlenir. İnsanın bugün sahip olduğu fiziksel ve ruhsal evrim seviyesine erişmek için milyonlarca yıl süren bir evrim süreci yaşadığı ve hâlâ böyle bir evrim süreci içinde olduğu fikri Batı kültürlerinin geleneksel değerlerini ve Hristiyanlığın dogmalarını kökünden sarsmıştır.<sup>170</sup> Gerçeklik olduğu gibi okurla sunulmuş, edebi eserler aracılığıyla gerçekle yüzleşme sağlanmaya çalışılmıştır. Bu nedenle insan hayatının gerçekliği de okura çarpıcı bir şekilde sunulur. Bu gerçeklik daha çok karamsar ve kötücül bir noktadan ele alınır. Bu yüzden kahramanların çoğunlukla karanlık yüzü daha ön planda tutulur. Ancak natüralizmden farklı olarak olay öyküsünde uzun bilgilendirmeler diegetik ve mimetik anlatım kullanılarak okura aktarılmaz. Öykü türünün gereklerinden biri olan daha yalın ve minimal bir anlatım tercih edilir ve sadece olayın akışına dair önemli ayrıntılar verilir. Anlatılmak istenenler kısa, özlü ve çarpıcı bir şekilde ortaya konur. Maupassant'ın kendi ifadesine göre yaşamı dolduran birçok anlamsız olayı sayıp dökmek gereksizdir. Sanatçı, seçilmiş ve anlamlı bir gerçeği dile getirmelidir. Seçtiği anlamlı gerçekler, insanın hep şeytani yanındandır.<sup>171</sup> Olay öykülerinde hayatın gerçeğini ele alan bu içerik, mantıksal bir gelişim çerçevesinde ve tutarlı bir şekilde sunulur.

Olay öyküsünde dil, kısa ve özlü anlatımla kurulan bir gerçeğin dilidir. Yazar, anlattığına dışardan odaklanır. Kendisi ile anlattıkları arasında belirli bir mesafe vardır. Olay akışı kesilmez ve yazarın yorumu, bakış açısı araya girmez. Bu bakımdan anlatılanlar bir kurmaca değil de gerçek bir olaymış hissi uyandırılır.

Modern Türk öyküsünde öncelikle Maupassant tarzı öykünün sevilmesi, bu tarz öykünün yazın sahnesinde belirmeye başladığı dönemlerdeki toplumun içinde bulunduğu siyasi durumla yakından ilişkilidir. Kullanılan dilin halkın diline çok yakın olması, anlatı izlencesindeki olay akışının doğrusal bir düzlemde ilerlemesi ve karmaşık bir zaman çizgisinin bulunmaması Maupassant tarzı öykünün dil ve teknik açısından gelişmesine ve geniş kitlelerin bu türü sevip benimsemesini sağlar. Öykü türünün Türk edebiyatında kendini gösterdiği dönemden bir önceki basamakta yer alan Servet-i Fünun'un duygusal

---

<sup>170</sup> Sevim Kantarcıoğlu, *Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2009, s.139.

<sup>171</sup> Hilmi Uçan, "Modern Türk Öyküsünde Maupassant ve Çehov Uzantısı ya da Bir Genellemenin Kırılmalılığı", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.46-47, 2000, s.163.

incelikli yaklaşımı yerini memleket edebiyatı anlayışına bırakır.<sup>172</sup> Memleket edebiyatı anlayışının temeli halkın politikaya dahil olması ve tıpkı Fransız İhtilalinde örnekleri görüldüğü gibi edebiyatla halkın bilinçlendirilip yönlendirilmesi yatmaktadır. Olay öykücülüğünün özellikle Anadolu'yu İstanbul'a gözlemci bir bakış açısı kullanarak tanıtması bu amaca hizmet ettiğinin bir göstergesidir. Böylelikle olay öykücülüğünün gelişmesi için gerekli ortam sağlanmış olur.

## 7.2. ÇEHOV TARZI ÖYKÜ

Çehov tarzı öyküde olay akışından çok insan psikolojisinin ön plana çıktığı öyküler okurla buluşmaya başladı. Öykü türünde bir olay akışı verilmesi yerine insanın içinde bulunduğu duygu durumu, an, görüntü önem kazanmaya başlandı. Öykü yazarları böyle bir içeriği oluşturmak için estetik bir dil anlayışı oluşturmaya da gayret ettiler. Bu nokta anlatım tekniklerinin önem kazandığı söylenebilir. Durum öyküsünde insan psikolojisini temel alan kesitlerin yer almasından ötürü çeşitli şekillerde kullanılan anlatım yöntemleri ile bu ruh hali verilmeye çalışılmış ve yazarlar da bu noktada dil estetiğine ciddi derecede önem vermeye başlamışlardır. Bu bakımdan yazın dünyasında öykünün ciddiye alınışı, saygınlık kazanması Çehov tarzı öykü ile gerçekleştiği söylenebilir.<sup>173</sup> Durum öykücülüğü ile öykü türü gelişimini hızlandırmıştır. Eylem ve olaya dayalı yaklaşım yerini ruhsal arayışlara bırakmıştır. Yazarlar olaydan hiç bahsetmeden, olayın anlatıcıda yarattığı izlenimleri, etkileri, çağrışımları öyküleştirmeye başlamışlardır.<sup>174</sup> Bunu yaparken yazarlar dil ve biçime dayalı deneysel arayışlara girmişlerdir. Bu arayışlar öykü türünün biçimsel arayışlar için uygun bir tür olduğunu kanıtlamıştır. Biçimsel arayış içinde olan yazar da anlatım olanaklarının sınırlarını zorlamış ve var olan anlatım tekniklerinin yanı sıra farklı tekniklerin oluşmasına da kapı aralamıştır. Olay öyküsünün modern öykünün temelini oturtmada yardımcı olduğu söylenebilirken durum öyküsü bu temeli şekillendirmiştir.

Maupassant tarzı öyküler basit, akışkan, doğal öyküler olmasına karşın Çehov tarzı durum öyküleri, yaşamı dolaylı ve belli etmeden anlatan, belli bir amacı olmayan rastgele olaylar sıralayan öykülerdir.<sup>175</sup> Durum öyküsünde olay öyküsünde yer alan sonu belli ve klasik bir giriş, gelişme bölümü olan bir yapı yerine bir an'ı, küçük olayları, insani

<sup>172</sup> Ayşenur Külahlıoğlu İslam, "Cumhuriyet Dönemi Hikayesi", Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000, Editör Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, Ankara 2013, s.343.

<sup>173</sup> Necip Tosun, *Doğu'nun Hikâye Kuramı*, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2016, s.21.

<sup>174</sup> Orhan Duru, "Öykünün Biçimleri", *Adam Öykü-Kısa Öykü Özel Sayısı*, S.12, s.36.

<sup>175</sup> Hilmi Uçan, "Modern Türk Öyküsünde Maupassant ve Çehov Uzantısı ya da Bir Genellemenin Kırılabilirliği", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.46-47, 2000, s.164.



bir duyarlılığı gözleyen bir anlatı öne çıkarılır ve bunu yaparken siyasi, sosyal ve ekonomik içerikli uzun açıklamalar yapmadan gerçekçi, kısa ve samimi tasvirler kullanılmalıdır.<sup>176</sup> Bu noktada kişilerin iç dünyalarında yer alan duyarlılıklar söz konusu edilir. Toplumsal veya küresel bir mesele dahi kişisel duygu, düşüncelerin çerçevesinde ele alınır. Durum öyküsünde geleneksel öykü anlayışındaki olağanüstülükler tamamen ortadan kalmıştır. Bu durum olay öyküleri için de geçerlidir ancak durum öykülerinde olay olgusu geri planda olduğundan doğaüstü olay veya varlıklara yer verilmesi söz konusu olmamaktadır.

Durum öykücülüğünde ele alınan kişiler toplumun her kesiminden olabilen, gündelik hayatta karşılaşılan, sıradan insanlardır. Bu insanlar yine basit durumlar dairesinde işlenir. Anlatıcı gözlemci konumdadır ve gözlediklerini dile getirir. Bu tarz öykünün, türün dünyasına en büyük katkısı diegetik bir gösterme niyetidir.<sup>177</sup> Anlatılmak istenenler dolaylı bir yolla verilir ancak bu dolaylılık üslubun ve dilin karmaşıklaşmasını gerektirmez. Bir akış olmaksızın hayattan bir kesit sunulduğu için betimlemeler zaman zaman imgesel bir durumu çözdürmek için kullanılabilir. Böylelikle okur, kendisi aktif olarak metnin içinde yer alabilir, zihnini zorlayarak öykünün işleyişine katılabilir. Hatta durum öykülerinin çoğunluğunda sonuç bölümünde okuru tatmin edecek bir bitiş olmaması bu durumun bir kanıtıdır. Bununla birlikte gözlemlerde kullanılan anlatım tekniklerinden betimleyici ve öyküleyici anlatım genellikle yalın ve süssüz bir şekilde ele alınır. Denilebilir ki Maupassant tarzı olay öykücülüğünde üslup akıcı ve mantık çerçevesinde ilerlerken Çehov tarzı öyküde biçem açık, rahat ve günlük konuşma diline yakındır.<sup>178</sup> Bu durum modern öykücülüğün ilk adımlarında söz konusuysa 21.yy.a yaklaştıkça öykü türlerinin sınıflandırılmasında keskin çizgilerin kalkmasıyla bir an'ın anlatıldığı öykülerde de süslü ve abartılı anlatımlar söz konusu olmuştur. Yazar, durum öykücülüğünde olay akışının gözleminden çok bir an'ın ayrıntılı gözlemini aktarmaya odaklanır. Böylelikle okuyucuya aktarılan gözlemle ilgili yorum hakkı tanınır. Okur hem gözlemleri yorumlayarak hem de yazarın yönlendirdiği bir plan olmaksızın özgür bir şekilde anlatı izlencesinde ilerler.

Durum öykücülüğünün Çehov'la başlayan yolcuğunda zaman zaman eleştirel ve ironik yaklaşımlı bir ton gözlemlenir. Okuyucu, bir metinde toplumsal bir meselenin eleştirisiyle karşılaşır ona alaycı bir gülümseme ile katılabilir. Eleştirel tonunun yer aldığı

<sup>176</sup> Zeynep Zafer, *Anton Çehov'un Öykü Sanatı*, Cem Yayınları, İstanbul 2002, s. 116.

<sup>177</sup> H.E. Bates, *Kısa Öykü Yazımsal Bir Tür Olarak* (çev. Gökçen Ezber) Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2013, s.152.

<sup>178</sup> Feridun Andaç, *Öyküyü Yazmak Öyküyü Düşünmek*, Doruk Yayıncılık, İstanbul 2008, s.24.

öyküler mevcut olsa da öykülerde didaktik bir amaç yoktur bu bakımdan iletisiz öyküler söz konusudur.

### 7.3. POSTMODERN ÖYKÜ

Modern anlamda öykücülüğün gelişmesine temel oluşturan felsefi yaklaşım modernizmdir. Postmodernizmin bu temel üzerine kurulduğu ve şekillendiği söylenebilir. Postmodernizm, modernin sonu, modernden sonra doğmuş; onun devamı, içerdiği boyutlardan biri ya da birkaçının toplamı olarak değerlendirilebilir.<sup>179</sup> Postmodern bir bakıma kendinden önceki modernizmin yaşadığı varoluş sorunu ve kimlik arayışı problemine farklı bir boyut kazandırmış ve bu arayış içindeki bireylerin bulduğu alternatif çözümler olarak sanat ve edebiyat dünyasında yerini almıştır.

Kimlik sorunsalına farklı bir boyut kazandırmak isteyen yazarlar postmodern dünyada yarattıkları ürünlerde farklı araçlara başvurmuşlardır. Bu yüzden postmodern edebiyat, anlatım teknikleri ve biçem denemeleri açısından zengindir. Postmodernizmde artık kahramandan, bakış açısına, olay örgüsünden, biçime, dile kadar metnin pek çok ögesinde gerçekleşen bir değişim ve dönüşüm söz konusudur. Metinler anlam kaygısı taşımaz, bir ileti ile okurla buluşmak zorunda değildir. Postmodern öyküde yazarın ne anlattığı değil anlattığını nasıl ele aldığı önem kazanır. Yazar zaman zaman metnin içinde yitip gitmekte zaman zaman araya girip metnin bütünüyle kurmaca olduğunu ifade etmektedir. Bu yönüyle üstkurmaca edebiyat eserlerine girer.<sup>180</sup> Postmodernizmin dayandığı temel noktalardan birisi de çoğulcu anlatımdır. Özellikle 1980 sonrasında yayınlanan eserde çoklu anlatıcıların kullanıldığı, homodiegetik ve heterodiegetik anlatıların iç içe geçtiği ve üst kurmaca tekniğinin ön planda olduğu eserler kaleme alınmıştır. Bu farklı anlatıcı odaklanmalarıyla yazar, gerçeği yeniden kurgulayarak önceki dönemlerden farklı bir şekilde, yazma edimi üzerinde durur ve okura bir kurmaca içinde olduğunu unutturarak gerçekle-kurmaca arasında bir oyunsuluk tasarlar. Böylece kurmaca düzlemlerle oynayan yazar, okurla buluşur.

Edebiyatımızda karakteristik olarak postmodern özellikler gösteren yazarların başında Oğuz Atay gelmektedir. Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* adlı tek öykü kitabı 1975'te yayınlanır. *Korkuyu Beklerken*, ağırlıklı olarak yabancılaşma, umutsuzluk, uyumsuzluk, bunaltı konularını işler. Paranoya, ruhsal yolculuk, şizofreni ve düşler,

<sup>179</sup> İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara 2004, s. 21.

<sup>180</sup> Gülçin Oktay, *Modern Türk Hikâyesinde Postmodern Açılımlar*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2011, s.31.

karabasanlarla yaşayan kahraman, doğru ve yanlışları da toplumdan ve yönetimden bağımsız olarak bizzat kendisi tespit eder. Eserlerindeki kahramanlar, gelişen ağır umutsuzluk duygusu ile gelecek kuşkusunu ve paniği birleşince, toplum içinde hastalıklı bir tip olarak sivrilir. Yazar, içinde yaşadığı umutsuz toplum ortamında hiçbir yolu çıkış olarak göremediğini eserlerine de aynı atmosferde yansıtır.<sup>181</sup> Bununla birlikte Oğuz Atay, çağında çok da iyi anlaşılammış ancak 1990 sonrasındaki duyuş ve düşünüş dünyası ile okura seslenebilmeyi başarmış ve hakkıyla anlaşılabilmiştir. Özellikle biçem konusunda çığır açan yaklaşımları, 1980 sonrası Türk öyküsünde anlatım olanaklarının genişlemesi ve anlatım tekniklerinin sık ve belirli bir kurgu ile kullanılmasının ardından çok daha önem kazanan yazar, her bir öyküsünde ve hatta diğer türlerdeki eserlerinde de dönemin ilklerinden olmayı başarabilmiştir. Oğuz Atay, öykülerinde odaklandığı öykü kişilerinden ziyade onların karşısında olan kimliklere odaklanarak figüral anlatımın farklı bir yorumlanışını okurlarına sunar. Böylece gizli bir ironi kullanarak kahramanlarını içinde yer aldıkları toplumun pasif ama etkili eleştirmenleri konumuna yükseltmektedir.<sup>182</sup>

Türk edebiyatında minimal öykünün temsilcisi olarak anılan Ferit Edgü, temsilcisi olduğu öykü türü ile özellikle 1980 sonrası postmodern dönemde kendine yer bulmuştur. *Kaçınlar* (1959), *Bozgun* (1961), *Av* (1967), *Bir Gemide* (1978), *Çılgılık* (1982), *Doğu Öyküleri* (1995), *İşte Deniz*, *Maria* (1999), *Do Sesi* (2002) kitaplarında, gerçeküstücülük ve varoluşçuluk temalarını sıkça işler. Hemen hemen her öykü kitabında minimal (küçürek) öykü türüne yer vermiştir. Özellikle öykülerindeki manzum hikâye türüne yakın biçemsel denemeleri 1980 sonrası Türk öyküsünde öykünün ritmine doğrudan etki eden bir yaklaşım sunmuştur. Denilebilir ki öykünün paragrafa dayalı düzlemine şiir düzlemine aktararak anlatımcı şiiri yaşatmış ve kurmaca sağlamlığı ile öykü türüne farklı bir boyut kazandırmıştır. Yazma sorunları, dil arayışları ve varoluşsal sorunlar öykücülüğünü tanımlayan temel çizgiler halinde okurla buluşmaktadır.

#### 7.4. KÜÇÜREK ÖYKÜ

Yeni bir tür olan küçürek öykü, postmodernizm bir alt kırılımı olarak 1980 sonrası öykü yazarlarının merceğindedir. Sevim Burak, Hulki Aktunç, Tezer Özlü, Necati

<sup>181</sup> "Oğuz Atay ve Tutunamayanlar Üzerine", Evrensel gazetesi 25.6.2001

<https://www.evrensel.net/haber/124921/oguz-atay-ve-tutunamayanlar-uzerine>, Erişim: 12.2.2019.

<sup>182</sup> Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, c.4, Kakütis Yayınları, İstanbul 2013, s.515.

Tosuner, Nedim Gürsel, Sadık Yalsızuçanlar gibi yazarlar küçürek öykü denemeleri yaparken bunların içinden en dikkat çekici olan ve kendisinin de “minimal” olarak isimlendirdiği küçürek öyküleriyle Ferit Edgü’dür.<sup>183</sup> Minimal öykü, az ve sıradan sözcüklerden oluşan, başı ve sonu olmayan, başının ve sonunun okura, okurun düş gücüne bırakıldığı, bu yönüyle okurda güdüleyici bir merak uyandıran, onu düşlemeye zorlayan bir yazma deneyimidir.<sup>184</sup>

“Küçürek öykü” ifadesini Türk edebiyatında ilk kullanan Ramazan Korkmaz, küçürek öyküde anlatıcı bir kişideki herkesi görmeye ve göstermeye gayret ederken; dilin bütün çağrışım değerlerini hesaba katarak kullandığını vurgular. Kısa, özlü ve sindirilmiş yapısıyla anlık fark edişlere dayanan küçürek öyküler; bu keskinliğin etkisini yitirmemesi için ayrıntılardan, süslerden ve uzantılardan her zaman kaçınmak zorundadır.<sup>185</sup> Hacim olarak bir çığlık ne kadar uzun olabilirse küçürek öykü de o kadar uzundur. Bilinmeli ki, bir çığlık uzadıkça etkisini yitirir ve nağmeye dönüşür. Küçürek öykü de lizadıkça, uyarıcı, şaşırtıcı vurucu etkisinden arınır. Bu nedenle sözcük eksiltme zaman/mekân perspektiflerini silme ve bir durumu minyatürleştirme gibi edimler, küçürek öykülerin en çok yararlandığı anlatı unsurlarıdır.

Genellikle iki ya da üç kişinin konuşmaları şeklinde kurgulanan hikâyelerde iç ve dış diyaloglar hâkimdir. Duygu ve düşüncelerin, isteklerin, çatışmaların dile getirildiği öykülerde karmaşık ilişkiler bulunmaz. Olaylardan çok durumlar üzerinde durulur. Zaman ve mekân da öznel olarak kurgulanır. Küçürek öykülere genel olarak bakıldığında, hikâyelerde diyalog tekniği ön plana çıkmaktadır. Diyaloglar farklı anlatım teknikleriyle iç içe geçerek de kullanılabilir. Özellikle homodiegetik anlatıcı seslerinden iç diyalog, iç monolog; bilinç akışı şeklinde kullanımlar göze çarpar. Kahraman odaklı bir metin türüdür. Kahramanların derinleşmesi büyük önem taşır. Öykülerin merkezinde ise insan vardır.<sup>186</sup> Ancak bunu oldukça kısa ve net bir biçim tarzıyla gerçekleştirir. 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. Modern dünyada hızla akıp giden yaşam düzeni içerisinde okumaya ve anlamaya fırsat bulamayan bireyin başkaları tarafından kısıtlanmış “an”ı onun için çok önemli hale gelmiştir. Bu noktada küçürek öyküde olay akışı

<sup>183</sup> Ferit Edgü, “10 Minimal Öykü”, *Milliyet Sanat*, 1990, s.245.

<sup>184</sup> Ferit Edgü, “Çok kısa öyküler... Öykücükler”, *Adam Öykü-Kısa Öykü Özel Sayısı*, S.12, 1997, s.38.

<sup>185</sup> Ramazan Korkmaz-Mutlu Deveci, *Küçürek Öykü*, Akçağ Yayınları, İstanbul 2017, s.45.

<sup>186</sup> Ahmet Uslu, *1980 – 2000 Yılları Arası Türk Hikâyeciliğinde Yapı*, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Tezi, Diyarbakır 2016, s.417.

minimalize edilmiştir. Öykü, giriş, gelişme ve sonuç şeklinde kurgulanırken edilirken küçürek öykülerde giriş ve gelişme bölümü ya hiç yoktur ya da anlaşılacak kadar azdır. Olay çok basittir: Bu tür öykülerde yazar, sadece A noktasından hedefi olan B noktasına gitmeyi ister.<sup>187</sup>

Küçürek öykülerde anlatıcının sesi, olay akışının azlığı ve kahraman derinliği bakımından son derece önem taşımaktadır. Yazar metinde kendisinin yansıması olan kahraman; yani ben'i okura çeşitli ruh durumlarını gösterecek şekilde katmanlandırarak sunar. Postmodern öyküde yer verilen Ferit Edgü, minimal anlatımı yazınsal ürünlerinde en etkili şekilde kullanan yazarlardan birisidir. Bunun yanı sıra çağdaş öykücülerden Ali Teoman da özellikle son eserlerinde küçürek öyküye ve minimal anlatıma yer vermesi bakımından bu türün temsilcileri arasında yer almıştır.

## 7.5. FANTASTİK ÖYKÜ

Fantastik anlatı gerçeküstü ve hayali durumları niteler. Gerçekliğin mekân, zaman, karakter kavramlarını, canlı cansız ayrımını tanımayan ve bildik dünyamızın ötesinde alternatif bir dünyayı işin içine katan anlatıların tümüdür.<sup>188</sup> Bununla birlikte kendi içinde bir gerçekliğinde varlığına işaret eder. Gerçekte var olmayan, gerçek olmayan, düş ürünü olan anlamına gelen bu kavramın bilim kurgu ile doğrudan ilgisi vardır. Ancak bilim kurgu ile fantastiği gerçekle olan ilişkisi bakımından ayırmakta yarar vardır. Fantastik kendi gerçekliğinin temellendiği bir dünya yaratırken bilim kurgu yaşamın gerçeklerinden yola çıkarak ona farklı bir biçim verme yoluna gider. Postmodern anlatım tekniklerinden önceleme/önsezinin hissedildiği bu türde okur, bir bakıma gelecekte olabilecek olanlara yazın ürünü üzerinden hâkim olur. Benzer bir biçimde fantastik, gerçekte var olmayan, hayal gücüyle yaratılan, düşe, doğaüstüne, bilim-kurguya başvuran, bu yolla gerçeğin dışına çıkan anlamında kullanılan bir sözcüktür. Ayrıca düş, doğaüstü, dehşet, bilim kurgu gibi gerçeküstü olaylara dayanılarak yaratılan sanat yapıtlarını niteleyen bir terimdir.<sup>189</sup> Bir bakıma fantastik okurun doğaüstü gibi görünen bir olay karşısında kararsız kalışı şeklinde tanımlanabilir. Fantastik olan neden-sonuç ilişkisinden bağımsızdır. Bir anlatımın fantastik bir yapıda olması için temel şart

<sup>187</sup> Tezcan Kurt, *2000 -2010 Arası Küçürek Öyküde Postmodern İzler*, Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Bartın 2015, s.12.

<sup>188</sup> Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s.60.

<sup>189</sup> Alev Küçük, *Prens V.F. Odoyevski'nin Fantastik Öykü Sanatı*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2009, s.12.

okuyucunun üzerinde gerçekmiş gibi bir etki bırakma zorunludur.<sup>190</sup> Yazar, kurduğu alternatif gerçekliğin tüm kurallarını mantıksal şekilde düzenlemeli ve okuru farklı bir gerçeklikte olduğuna dair ikna etmelidir. Böylelikle okur yeni bir yaşam formu ile karşılaşım ufkunu genişletebilir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Yedi Meşalecilerin tek öykü yazarı olan Kenan Hulusi Koray'ın öyküleri, korku romanları fantastik türün temeli olarak görülebilir. Klasik anlatı yapısını terk etmeyen Koray, fantastik unsurları daha çok korkutucu öğelerle birleştirmiş ve fantastik türün önünü açmıştır. Daha sonraları postmodern anlatım teknikleri, her ne kadar öykü türü fantastik olmasa bile zaman zaman anlatıyı bu kategoriye uygun hale getirebilir. Örneğin üst kurmacanın fazla kullanıldığı Ferit Edgü öykülerinde anlatı izlencesindeki akışın gerçek ve hayal düzlemi arasında gidip geldiği söylenebilir. Bununla birlikte türlerin birbirine karıştırılması, metinler arasılık ve çoğulculuk yaklaşımları da fantastik türü destekler. Tomris Uyar'ın *Gece Gezen Kızlar* adlı öykü kitabında masallar günümüz şartlarına uygun şekilde hikayeleştirilmiştir. Böylelikle yine üst kurmaca tekniğinde olduğu gibi gerçek ve hayal düzleminde karmaşık bir noktada okur, anlatının fantastiğe varan boyutu düşünür. 1950 kuşağı yazarlarından Orhan Duru daha çok bilim kurgu türünde eserlere yer verse de onun ve Onat Kutlar'ın da öykülerinde korku temalı yer yer fantastik unsurların yer aldığı öyküler de mevcuttur. Çağdaş döneme gelindiğinde öncelikle öyküleri sonra da yazdığı romanlarla fantastik edebiyata boyut kazandıran bir başka yazar ise Nazlı Eray'dır. Eray, öykülerinde fantastiğin kendi dünyasına ait bir evren tasarlarlarken bir yandan büyüü gerçekçi bir tavırla yaşanan gerçekliğı masalsı bir atmosferle harmanlamış kullandığı dilin yalınliğı ile fantastik türün birçok okur kitlesine yayılmasını sağlamıştır.

## 7.6. BİLİM KURGU ÖYKÜ

Bilimkurgu, insanın bilim ve teknolojiye gelişmelerinin yazın dünyasında ifade edilmek istenmesinden doğmuştur. Bilim kurguda öykü, gerçekliğin yeniden üretimine dayanmayan var olan gerçekliğin üstüne konularak gelecek tasarısı inşa eden bir türdür. Var olan dünyanın geliştirilmesi ve bilim temelli olarak bir üst versiyonun tasarlanması söz konusudur. Bilim kurgunun bilimsel içeriğe sahip olması, bilimsel doğruları temel alması neden-sonuç ilişkisine dayanması gibi faktörler fantastik öyküler için geçerli değildir. Fantastik öyküler psikoloji/psikiyatri bilim dalından beslenirken bilim kurgu

---

<sup>190</sup> Tzevatan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* (çev. Nedret Öztokat) Metis Eleştiri, İstanbul 2004, s.39.

romanları astronomi, kimya, fizik bilhassa kuantum fiziği ve matematik alanlarının bilgilerinden beslenir.<sup>191</sup> Bu bakımdan alternatif bir gerçek peşinde değildir, reel dünyanın gerçeklerini kullanır.

Bilim kurgu öykülerini hızlı bir şekilde ilerleyen teknoloji desteklerken fantastik öyküyü mitoloji, masal, destan, efsane, halk hikayelerinin öğelerinden faydalanır. Fantastik öykü yoğun bir şekilde geçmişe ve şimdiki duruma odaklanırken bilim kurgu geleceğe odaklanmaktadır.

Mitoloji ve masal tarzında yapıtları göz ardı ettiğimizde geçmişte benzerleri az sayıda bulunan bilim kurgu edebiyatı, son yüzyılda ortaya çıkmış bir edebi tarzdır. İnsanoğlunun geleceği merak etmesi ve bilinmeyene ulaşma arzusu; bilimin ve teknolojinin sınır tanımaksızın yol almasının insan aklında bütünleşmesi ile bilim kurgu doğmuştur. Daha sonraları bilimin ve teknolojinin yazın sahasına girmesi ile bu türdeki eserleri Türk Edebiyatında Orhan Duru tarafından bilim kurgu olarak adlandırılması önerilmiş ve kabul görmüştür.<sup>192</sup> Bu bakımdan Orhan Duru'nun kara mizahla birlikte tasarladığı gerçeküstü dünya aslında fantastikten bağımsız olarak alternatif gelecek tasarıları üretmiştir. Türün adlandırmasını yaparken ilk örneklerini de vermiştir. Çağdaş yazarlara gelindiğinde Barış Müstecaplıoğlu'nun ve Doğu Yücel'in öyküleri bu türe örnektir. Yer yer fantastik unsurlara da yer verilen öykülerde genelde teknolojinin ileri şekilde kullanıldığı ve evrenin farklı boyutlarından yaşamların varlığına yer verilir.

---

<sup>191</sup> Melek İlayda Sarı, *Bilim Kurgu ve Türk Romanlarında Bilim Kurgu Üzerine Bir Araştırma*, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ordu 2021, s. 22.

<sup>192</sup> Güner Öner, "Türkiye'de Bilimkurgu", Seval Şahin, Banu Öztürk, Didem Ardalı Büyükarman (Ed.), *Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu İçinde* (S. 56-62), Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, s.56.

## 8. TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNE ANLATIM TEKNİKLERİ ÜZERİNDEN BAKIŞ

Modern edebiyatın 19. yüzyılın sonunda realizmin yerini alması sonucu dil ve biçim üzerinde deneysel ürünler verilmeye başlanmıştır. Bu denemelerde Joyce, Proust ve Kafka gibi romancılar, klasik romanın kalıplarını kırarak modern edebiyatın temellerini atmışlardır. Bu kabuğun kırılışı bugünkü postmodernist edebiyatın ilkelerinin neredeyse tersine çevrilmiştir.<sup>193</sup> Modernizmde mimetik anlayışa dayanan yansıtmacı bir bakış açısından çok soyutlama yolunu tercih etmiştir. Postmodernizmde yeniden yaratım söz konusu değildir, var olanı deforme edip yeniden yapılandırma vardır. Modernizmde ise yaratıcılık ve özgünlük ön plandadır. Yazarlar yarattıkları kurmaca dünya ile okuyucusunu içine almak ve etki altında bırakmak ister. Bunun da bir yolu eserlerin bir iletilisinin bulunmasıdır. Böylelikle okur metnin götürdüğü dünyaya daha sıkı bağlanır.

Türk edebiyatında modern ve sonra da postmodern etkilerin gözükmeye başlaması Tanzimat'la birlikte başlar. Tanzimat'ta düz yazıda değişiklik öncelikle resmi dilde ve onun bir kolu olan gazete dilinde başlamıştır.<sup>194</sup> Dil de gerçekleştirilmeye çalışılan reformla birlikte sanatçılar farklı türlerde eserleri, çeviri yoluyla edebiyatımıza kazandırmış ve onlara öykünerek bu türde eserler vermeye başlamışlardır. Batılı anlamda öykü türünün doğuşu da burada kendine yer bulur. Tanzimat'tan önce divan ve halk geleneğinin getirdiği bir tahkiye anlayışı mevcuttur. Ancak modern anlamda öykü, bu yaklaşımın dışındadır. Doğrudan doğruya, Fransız romancı ve hikâyecileri örnek alınarak yapılmış denemelerdir.<sup>195</sup> Batı kökenli edebiyatı anlayıp çevirilerle hem kültür dünyasını hem de öykü türünün gelişimini sağlayan ilk isim Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) olmuştur. Tanzimat'la birlikte kültür hayatını büyük ölçüde etkileyen medeniyet dairesi değişimini iyice özümseyen ve bunun halka aktarılmasının bir gereklilik olduğunu düşünen Ahmet Mithat, halkı aydınlatma ve yönlendirme misyonu üstlenmiştir. Bunu yaparken de genel anlamda edebiyatı ve öykü türünü bir araç olarak kullanmıştır. Bazı noktalarda halk hikayeciliğine bağlı kaldığı söylenebilir. Türk edebiyatının modern anlamda ilk hikâye örneğini teşkil eden *Letâif-i Rivâyât* (1870-1894) dizisinde halk öykücülüğünün izleri hala rastlanır. Ancak Ahmet Mithat, döneminin öncü isimlerindedir. Yazar, sorgulama ve irdeme ile yazar/anlatıcı rolünü, topluma ayna

<sup>193</sup> Gazi Giray Günaydın, "Türk Öyküsünce Modernist Açılımlar", *Samsun İbrahim Tanrıverdi Sosyal Bilimler Lisesi Yayınları-7, Makalat 2*, Samsun 2008, s.30.

<sup>194</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 200, s.110.

<sup>195</sup> Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*, İnkılap Yayınevi, İstanbul 1995, s.69.



olmakla özdeşleştirir.<sup>196</sup> Kullandığı homodiegetik anlatıcı hem kahramana hem de yazara odaklanır, böylelikle eserlerinde üstkurmacanın ilk örneklerini vermiş olur. Ayrıca ‘ben’ ve ‘biz’ dilini halk hikayesi geleneğinden gelen bir alışkanlıkla ve tahkiye geleneğine bağlı kalarak kullanması anlatıcı tiplerinden meddah anlatım tekniğine bir örnektir.

Samipaşazâde Sezâi (1856-1936) Batılı anlamda ilk öykü örneğini veren isim olarak edebiyat tarihimizde yeri önemlidir. *Küçük Şeyler* (1891) adlı öykü kitabında Sezâi kendisinden önce Batılı anlamda öykü denemeleri yapan Emin Nihad ve Ahmet Mithad gibi yazarların tercih ettiği olay örgüsünü uzatarak tasvire boğarak anlattıkları olayların yanında, fazlalıklarından arınmış küçük hacimli hikayelere yönelmiştir.<sup>197</sup> Böylelikle klasik tahkiye geleneğindeki fazlalıklar atılmış, metnin yapı unsurlarına daha belirgin şekilde yer verilmiş, kahramanlar derinleştirilmiş ve olay örgüsünde yer alan döngüler daha minimal hale getirilmiş bir şekilde modern öykünün temeli atılmıştır.

Tanzimat dönemi Türk edebiyatında yenileşmenin ilk adımlarıdır ve edebi türler konusunda pek çok yenilik edebiyatta yerini almıştır. Bu dönemin hikâyecileri Batılı anlamda hikâye türünün örneklerini verirler. Ancak Modern anlamda hikâye türünün Hâlîl Ziya Uşaklıgil (1866-1945) ile başladığı söylenebilir. Hâlîl Ziya ile başlayan modern hikâyecilikte yazar aradan çekilir, zaman ve mekân işlevsel olarak kullanılmaya başlanır. Karakterin değişim süreci tesadüflere bağlı olarak birdenbire ilerlemez, gelişim süreçleri okura sunularak anlatı ilerletilir.<sup>198</sup> Modern Türk öyküsünü geleneksel öyküden tamamen ayırmak doğru değildir. Hikâye geleneğinin kültürde yeri, sözlü anlatıların olduğu zamana dayanmaktadır. Bu bakımdan türün edebiyat içinde bir devamlılığı söz konusudur.<sup>199</sup> Modern Türk öyküsünün karakteristik bir yapı almasında Batı edebiyatının tesiri büyüktür. Bunun nedeni modern öykünün Batı temelli yapıyla kurgulanmasıdır. Bununla birlikte yine Türk edebiyatında kullanılmayan ancak Batı kültüründe meydana gelip Türk edebiyatındaki eserlerde de kullanılmaya başlanan modern anlatım tekniklerinin de bunda etkisi vardır. Hâlîl Ziya da özellikle dil konusunda şairane bir edebi dil kullanmaya özen gösterip sözcüklerle bir iç ritim yakalamak ister.<sup>200</sup> Bu bakımdan dile yaklaşımı nedeniyle de modern öykünün temellerini atan sanatçılardan biri olmuştur. Dikkat çeken belli başlı öykü eserleri *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* (1888),

<sup>196</sup> Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011. s.41.

<sup>197</sup> Ramazan Korkmaz, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, Grafiker Yayınları, Ankara 2013. s.111.

<sup>198</sup> Tomris Uyar, “Hikâyede Yoğunluk”, Hazırlayan: Feridun Andaç, *Öykücünün Kitabı*, Varlık Yayınları, İstanbul 1999, s.258.

<sup>199</sup> Hüseyin Su, *Öykümüzün Hikâyesi*, Hece Yayınları, Ankara 2000, s.27.

<sup>200</sup> Zeynep Kerman, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yayınları, Ankara 1998. s.131.

*Solgun Demet* (1901), *Onu Beklerken* (1935), *İzmir Hikayeleri* (1950) olarak örneklendirilebilir.

Mehmet Rauf (1875-1931) ise öykü türünde Türk yazınına katkı sağlamış bir başka yazardır. Genellikle kendi yaşam deneyimlerinden hareketle yazdığı kısa öykülerinde, karşılıksız aşklar, ihanetler, alınganlık, hastalık, ölüm ve intihar gibi karanlık ve kötücül atmosferi olan eserler meydana getirmiştir.<sup>201</sup> Servet-i Fünûn döneminin hemen bitiminde ürünler vermiş olan yazar dönem ruhunu tematik olarak eserlerine yansıtır. Dil zenginliği bakımından yine döneminin ağır dilini kullanmış ve sanatlı söyleyişe yer vermiştir. Zaman zaman manzum hikâye türünde de eserler vermiştir. Rauf'un öykülerinde olay hemen hemen yok denecek kadar azdır. Kahramanların psikolojilerini merkez alan yazar, diğer yapı unsurları olan zaman ve mekânı bu derinleşmeye hizmet edecek şekilde kurgular.<sup>202</sup> Çoğu kez tematik tekrara düşen yazar teknik bakımdan zayıf öyküler kaleme almıştır; *İntizar* (1909), *Aşıkane* (1909), *Son Emel* (1913), *Hanımlar Arasında* (1914), *Üç Hikâye* (1919), *Kadın İsterse* (1919), *Pervaneler Gibi* (1920), *İlk Temas İlk Zevk* (1922), *Aşk Kadını* (1923), *Gözlerin Aşkı* (1924), *Eski Aşk Geceleri* (1927), *Safo ile Karmen* (1920)

Öncülerin ardından Türk edebiyatında modern anlamda öykü türünün ilk ismi Ömer Seyfettin (1884-1920) gelmektedir. Samipaşazade Sezâi ve Hâlit Ziya ile bir noktaya gelmiş olan Türk öyküsü onunla Cumhuriyet devri hikayesine bağlanır.<sup>203</sup> Türk tarihini ve Türkçülük fikrini merkez alarak oluşturduğu eserlerinde realist bakış açısından ayrılmaz ve Anadolu'yu bizzat öykü konusu haline getirmesi öykü türünde tematik bir yeniliktir.<sup>204</sup> Yazarın öykü anlayışı Maupassant tarzı olay öykücülüğü şeklindedir. Tüm olaya hazırlayıcı nitelikte bir serim (giriş) bölümü, olayların düğümlendiği gelişme ve okuru merakta bırakmayıp tatmin edecek şekilde bir sonuç, öykülerinin planını oluşturur. Geleneksel öyküden didaktik olma noktasında yararlandığı söylenebilir. Öykülerinde genel olarak okura bir ileti aktarma ve ders çıkarma kaygısı güden yazar öykü türünde tezli bir yaklaşımla toplumu yükseltme amacıyla ilerleyen ve taşrayı edebiyata taşıyan ilk yazardır.<sup>205</sup> Kendinden önceki kuşak olan Servet-i Fünûn ve Tanzimat öykücüsünün

<sup>201</sup> Ramazan Korkmaz, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, Grafiker Yayınları, Ankara 2013, s.179.

<sup>202</sup> Rahim Tarım, *Mehmet Rauf'un Hayatı ve Hikayeleri Üzerine Bir Araştırma*, Danışman: Prof. Dr. Zeynep Kerman, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1992, s.9

<sup>203</sup> Hülya Argunşah, "Milli Edebiyat", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, Editör Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, Ankara 2013, s.184.

<sup>204</sup> İnci Enginün, "Ömer Seyfettin'in Hikâyeciliği", *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları*, Ankara 1992, s. 39.

<sup>205</sup> İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006, s.430.

aksine yalın bir İstanbul Türkçesiyle eserlerini kaleme alır. Bu dili kullanmasındaki asıl hedef toplumu eğitmek istemesidir. Bu bakımdan genellikler konularını toplumsal meselelerden seçmeyi tercih eder. Yazarın öykülerinde kolay anlaşılır bir dil kullandığı görülür. O yıllarda, medreseden yetişmiş aydınların diliyle bunu karşılaştırıldığında aradaki fark anlaşılabilir. Yazara göre, halkın okuma-yazma bilmemesi onların cahil olduklarını göstermez. Asıl cehalet, konuşma dilinden ayrı, suni bir yazı dili ile ürünler veren aydınlarda aranmalıdır.<sup>206</sup> Böylelikle yazar, dil bakımından yaptığı devrimle modern öykünün gelişmesine yapısal anlamda büyük katkı sağlamıştır. Sezâî ile birlikte öykünün türünün karakteristik özelliği olan kısa ve etkili yazılması başlamış, Ömer Seyfettin ile de bu türün özellikle geniş halk kitleleri tarafından okunması ve anlaşılması sağlanmıştır.

Ömer Seyfettin'in ardından olay öyküsü geleneğini devam ettiren ve hemen hemen Ömer Seyfettin'le aynı çizgide ilerleyen bir diğer öykücü Sabahattin Ali'dir. (1907-1948) Onun öykülerinde de Maupassant öyküleri gibi sağlam kurgulanmış bir olay, bu olayın bir girişi, gelişme bölümü ve sonuç bölümü vardır. Görevi gereği bulunduğu Anadolu'yu yakından tanıyan yazar aydın-köylü arasındaki kopukluk, köylülerin hukuk sistemi ile ilişkileri, köylünün ekonomik sıkıntıları ve yoksulluk, ağa-köylü ilişkileri, devletin köy politikasının yanlışları, sınıf çatışması, sosyal statülerin zihniyet değiştirici rolü, işçi işveren ilişkileri gibi kendinden sonraki yazarların zengin bir verimlilikle işleyecekleri konuları Türk öyküsünün gündemine sokar.<sup>207</sup> Çizgisel bir zaman anlatımı tercih edilmiştir. Maupassant öykülerindeki gibi olay, beklenmedik bir şekilde, istenmeyen bir şekilde sonuçlanır. Sabahattin Ali öykücülüğünde biçimsel olarak klasik olay örgüsünün unsurları yer alırken içerik olarak köylü, köy yaşamının gerçekliği, ağa-köylü ilişkisi, cezaevinde yatan suçlular gibi daha önce ele alınmamış toplumsal konular gözlemlenmektedir. Bu bakımdan Sabahattin Ali öykücülüğünün 1940-1950 köy romanını beslediği söylenebilir. Sabahattin Ali'nin öykü anlayışı, klasik öykü geleneğinin bir uzantısıdır ve sentimental bir realizm anlayışına sahiptir. Bununla birlikte yazar, öykülerinin okur tarafından alımlanması için onlara bağımsız bir alan da bırakır ve bu alanda ironik ve öfkeli bir tonda okurla buluşur.<sup>208</sup> Maupassant tarzı hikâyenin karakteristik özelliklerini taşıyan ve klasik olay düzenini koruyan yazarın öykülerinde

<sup>206</sup> Halûk Harun Duman, "Ömer Seyfettin'de Kimlik Bilinci", *Türk Edebiyatı* S.407, Eylül 2007, s. 64.

<sup>207</sup> Alaattin Karaca, "Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Toplumsal Konular", *Türkoğlu Dergisi*, DTCF Yayınları, Ankara 1998, c.11, s.223-232.

<sup>208</sup> Murat Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s.387.

tematik ve karşı gücü temsil eden kişi, kavram ve simgeler değişse de hikâye etme biçimi genellikle aynı kalır.<sup>209</sup> Bunu yaparken daha çok diegetik bir yaklaşım sunar; betimleme ve öykülemelere önem verir. Klasik halk hikayeciliğinde olduğu gibi zaman, mekân ve kahramanlara eğilmez, olayın derinleşmesi üzerine odaklanır. Olayın derinleşmesine otobiyografik bir taraf da vardır. Yazar genellikle kendi hayat tecrübesinden yararlanır, yaşadığı olaylar ve tanık olduğu şahısları öykülerinde işler. Bu noktada diyalog tekniğinin de ustaca kullanıldığı ve okurda gözlem duygusunun yoğun olarak hissedildiği bir gerçektir.



---

<sup>209</sup> Ramazan Korkmaz, *Sabahattin Ali-İnsan ve Eser*, YKY, İstanbul 1997, s.91-92.

## 9. 1923 – 1950 ARASI TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNE ANLATIM TEKNİKLERİ ÜZERİNDEN BAKIŞ

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e gelindiğinde öykü türü kendi çizgisini bulmuş ve hızla güçlenmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarına bakıldığında Ahmet Hikmet Müftüoğlu (1870-1927), Refik Halit Karay (1888-1965), Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), Reşat Nuri Güntekin (1889-1956) ve Yedi Meşaleciler'in tek öykü yazarı olan Kenan Hulusi Koray (1906-1943) öykü türünde başarılı örnekler vermişlerdir. Refik Halit, mizahi ve ironik bir üsluplar klasik öykü türünün ilk örneklerini *Gurbet Hikayeleri* (1940) ve *Memleket Hikayeleri* (1919) ile vermiştir. Reşat Nuri Güntekin ise pek çok Anadolu şehrini gezip aldığı gezi notlarından da hareketle anı ve mektup anlatım tekniği kullanmış, diyalog kullanımına oldukça fazla yer ayırarak dönemin ilk yıllarındaki diğer yazarlar gibi klasik tarzda öyküler kaleme almıştır: *Tanrı Misafiri* (1927), *Sönmüş Yıldızlar* (1928), *Leyla ile Mecnun* (1928), *Olağan İşler* (1930). Yakup Kadri'nin ise *Millî Mücadele Hikayeleri Ergenekon III* (1947) ve *Erenlerin Bağında* (1922) eserleri de klasik anlatım teknikleriyle kaleme alınmış ve öykü türünün gelişimine katkı sağlamıştır. Cumhuriyet'in ilk dönem hikayecilerinde dikkati en çok çeken yazar Kenan Hulusi Koray'dır. Bağlı bulunduğu Yedi Meşaleciler edebi topluluğunda tek nesir yazarıdır. Kaleme aldığı eserlerde genellikle korku temasını işler. Yazarın Sait Faik'i müjdeleyen ve yer yer Edgar Allan Poe'yu anımsatan *Bahar Hikayeleri* (1939) korku ve gizem temasına odaklanan önemli bir eserdir.<sup>210</sup>

Cumhuriyetin ilk yirmi, otuz yılı içerisinde klasik anlatı geleneğini sürdüren ve öykünün tür olarak gelişimine katkı sağlayan yazarların yanında durum öyküsü çizgisinde ilerleyen öykücülerimiz de vardır. Bu öykü türünde eser veren sanatçılarımız anlatım tekniklerini daha yetkin, etkili ve katmanlı bir şekilde kullanarak klasik anlatı tarzını benimsemiş öykücülerin, öykünün tür gelişimine katkı sağladıkları gibi onlar da teknik gelişimi noktasında sorumluluk üstlenmişlerdir. Bu nedenle, tez çalışmasında yerleri önemli ve öncelikli olarak belirlenmiştir.

Durum öyküsünün Türk edebiyatındaki ilk ismi Memduh Şevket Esenalı'dır. (1883-1952) Ömer Seyfettin'in olay öyküsünde kazandırdığı sempatiyi o da durum öyküsü için sağlar. Memduh Şevket Esenalı olaya odaklanmak yerine olayın iç yüzüyle

<sup>210</sup> İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005, s.301.

ilgilendir.<sup>211</sup> Eserlerinden dikkat çekici olanları şu şekilde sıralanabilir: *Otlakçı* (1946), *Mendil Altında* (1958), *Temiz Sevgiler* (1965), *Ev Ona Yakıştı* (1972). Kurguda diyaloglara daha sıklıkla yer veren yazar bir hayat parçasını herhangi bir noktadan tutarak eserlerini kaleme almış, olayın ayrıntılarına önem vermemiş ve halk hikayeciliği geleneğinin mirası olan olağanüstü vakaları kurguya katmamıştır. Esendal'ın öyküleri okuyucuların yorum yapacağı şekilde tasarlar, kendi yorumunu katmaz. Çehov tarzı öykücülüğün Türk edebiyatındaki ilk temsilcisi olan yazar, Çehov'un karamsar temlerine nazaran umutlu ve esenlikli bir tonda yazar. Memduh Şevket Esendal'ın Çehov'a benzerliği konuları seçiş tarzı, hikâye etme biçimi ve öykü kişilerini algılama noktasındadır. Onun öykülerinde karamsarlık, ümitsizlik, acı alaycılık yoktur. Ağır sosyal meseleleri dahi eleştirel bir üslup yerine sabırlı ve ümitli bir ifadeyle hikâyeye aktarır. Onu Çehov'dan ayıran yan da budur.<sup>212</sup> Öykülerinde hayatın akışında olan küçük insanların dünyası ele alınır. Bu hayatları verirken hiçbir şekilde aşırıya kaçmaz. Eserlerinin konusu genellikle İstanbul ve Ankara başta olmak üzere bu şehirlerin taşralarından seçilmiş mekanlarda geçer. Bu hayatları verirken hiçbir şekilde aşırıya kaçmaz. Kişi kadrosu da buralarda yaşayan büyük davalar peşinde koşmayan, kafasında büyük toplumsal ve felsefi meselleri sorun etmeyen, sert sosyal eleştiriler yapmayan, evle ve sokakla meşgul, küçük memurlar, emekliler, kasaba esnafları ve ev kadınlarıdır.<sup>213</sup> Yazar, kişilerin fiziksel portresine gösterdiği özeni, psikolojik çözümlemede göstermez. Ruhsal durumları davranışlarla ve jestlerle vermeye çalışır.<sup>214</sup> Mizahi üslubuyla anlatımını zenginleştirir. Öykülerinde yarattığı kahramanların kültürün içinden gelen ve kültürü temsil eden insanlar olmasına dikkat eder. Bu bakımdan da çağının okuyucusu ile bağ kurması kolay olmuştur. Konularını ele alış biçimi iyimserdir ve bu da okuyucu da sempatik bir tavır yaratır. Ele aldığı insan profilini kendi günlük yaşamdaki diliyle konuşTURUR. Bu bakımdan dili konuşma diline çok yakındır. Ancak bu durumun dil estetiği açısından olumsuz bir yanı vardır. Esendal, Türk öyküsünde durum öykücülüğüne kazandırdığı yeni anlatım soluğu ile türün öncüsü olmuş ama eserlerinde tercih ettiği dilin zayıflığı nedeniyle de eserlerinin edebi değeri güçsüzleşmiştir. Buna karşın türün çeşitlenmesindeki ilk örnek olması bakımından edebiyat tarihi açısından değeri büyüktür.

---

<sup>211</sup> Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, Türk Edebiyatı Yayınları, c.3, İstanbul 1974, s.338.

<sup>212</sup> Ayşenur Külahlıoğlu İslam, "Cumhuriyet Dönemi Hikayesi", Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000, Editör Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, Ankara 2013, s.353.

<sup>213</sup> Ömer Solok, *Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü*, Paradigma Akademi Yayınları, İstanbul 2020, s.11.

<sup>214</sup> Şükran Kurdakul, "Memduh Şevket Esendal: Doğallığın, Günlük Yaşamımızın Hikayecisi", *Milliyet Sanat*, S. 231, 1977, s.7.

Durum öyküsünde edebiyat tarihimizin ilklerinden ve en önemli isimlerinden biri de Sait Faik Abasıyanık'tır. (1906-1954) Sait Faik'in öykü dünyasında olayların gelişimi çarpıcı bir şekilde ilerlemez. Toplum etkileyen olaylar değil bunların birey üstündeki yansımaları eserlerinin ana çerçevelerinden biridir.<sup>215</sup> Öykülerinde şaşırtıcı sonlar da mevcut değildir. Çoğunlukla okur, öykünün sonunda bir hal içinde bırakılır ve öyküler ucu açık şekilde tamamlanmış durumdadır. Ona göre öykü, bir çatışma barındırmak zorunda değildir, yaşamdan kesitler sunmalıdır. Olay örgüsü serim, düğüm, çözüm planına göre ilerlemez. Toplumda gördüğü sıradan insanların basit yaşamını gözlem yeteneği sayesinde okurlara kısa cümleler ve sahneleme tekniği ile ayrıntılı bir şekilde aktarır. Gözlem, çağrışım ve ruhsal çözüm Sait Faik öyküsünü oluşturan temel unsurlardır. Biçim ve dil endişesi taşımadan yazı diline geçmemiş kelimeler deyimler kullanarak canlı bir anlatma tarzı geliştirir. Bu anlatıcı tavrı öykülerindeki çevreye ve şahıslara uygun düşmektedir. Sait Faik öyküsünde ayrıntılar yer almaz. Konu ve olay bütünlüğü önemsenmeksizin duygu ve anların üzerinde durulur. Yoğun duygu anlarını gözlemci gerçekçilikle anlatamadığında ise gerçeküstücü bir tavır takınır.<sup>216</sup> Bu tavır, Türk edebiyatında postmodern öykünün ilk adımlarındandır. Anlam ve anlatım bakımından doku zenginliği ve yoğunluk taşıyan Sait öyküsü, şiirsel düzyazılar olarak da algılanabilmektedir. Benzetmeler, dil sapmaları, imgelerle birlikte yalın bir şiir dilini öyküye taşımıştır. Ağırlıklı olarak mimetik anlatıma yer veren yazar diyalog tasarlamada oldukça başarılıdır. Bununla birlikte Sait Faik'in üstkurmaca tekniğinin öncüsü olarak değerlendirilebilecek homodiegetik anlatıcı kullanımı mevcuttur. Öykülerindeki benöyküsel anlatıcı ile yazar-anlatıcı sesi zaman zaman birbiri içine girer. Bu durum okurun kurmaca dünyasına yabancılaşmasını ve gerçeklikle karşı karşıya kalmasını sağlar.

*Semaver* (1936), *Sarnıç* (1939), *Şahmerdan* (1940), *Lüzumsuz Adam* (1948), *Mahalle Kahvesi* (1950), *Havada Bulut* (1951), *Kumpanya* (1951), *Havuz Başı* (1951), *Son Kuşlar* (1952), *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (1954), *Az Şekerli* (1954), *Tüneldeki Çocuk* (1955) şeklinde kronolojik olarak sıralanabilecek öykü kitaplarında mekânları İstanbul'un kenar mahalleleri, adalar, sahil boyları, limanlar ve parklardır. Kahramanları otobiyografik bir kişilik olarak yazarın kendisi veya etrafındaki balıkçılar, işçiler, pazarcılar, sıradan insanlar ve sokak çocuklardır. Öykü yazmayı bir yaşam biçimi haline

<sup>215</sup> Fahri Taş, *Sait Faik Abasıyanık*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988, s. 22.

<sup>216</sup> Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı 1923-1959*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s.20.

getirdiği için Abasıyanık'ın öykülerinde otobiyografik malzemeye sık sık yer verir.<sup>217</sup> Yarattığı kahramanların basitliği onları romantik bir havadan uzaklaştırır. Böylelikle kahramanlar iki uç arasında gidip gelmezler, karakter olma özelliği gösterirler. İdeolojik ve toplumsal kahramanlar değildir. Kullandığı dil sayesinde okurla arasındaki mesafe kapanır. Konuşur gibi doğal bir üslup kullanır. Sait Faik, bir yazar olarak metnin içinde ve okurla buluşur. Bu noktada Tanzimat dönemi öykü yazarlarından Ahmet Mithat Efendi ile arasında paralellik kurulabilir. Ahmet Mithat'ta da okurla metin içinde buluşma, söyleşi havasında okur/yazar/anlatıcı arasındaki sınırı kaldırma söz konusudur. Bu durum bir bakıma postmodern anlatım tekniklerin üstkurmacanın habercisidir. *Lüzumsuz Adam* kitabında bu tekniğin belirgin şekilde kullanıldığı söylenebilir. Bu bakımdan Sait Faik de Türk öykücülüğünde Ahmet Mithat'a benzer bir şekilde, Halit Ziya, Ömer Seyfettin, Refik Halit, Sabahattin Ali tarzı öyküyü aşarak Çehov benzeri, olayı değil, durumu öne çıkararak modern öykünün etkin isimlerinden biri, bir başlangıç noktası olmuştur.<sup>218</sup> Hatta kullandığı anlatım teknikleriyle postmodernist öykünün öncüsü olduğu söylenebilir.

Durum öyküsü çizgisinden ilerleyen ancak bazı noktalarla özgünleşen bir isim de Haldun Taner'dir. (1915-1986) Haldun Taner, Çehov gibi insanlıktan bir an'ı anlatsa da kullandığı imgesel anlatımla Çehov'dan ayrılır. Taner toplumcu gerçekçi bir hassasiyetle yazar.<sup>219</sup> Kara mizaha dönük nükteli bir tavrı vardır. Yazar toplumun sosyolojik yapısını zedeleyen sisteme ve bu sistemin bireylerine bir eleştirel yaklaşım getirir. Asıl vurgulamak istediği ise insanın bozulmasıyla beraber gelen sosyal çürümüşlüğü toplumu içten içe yok etmesidir. Çehov tarzı öykülerde kurgu ön plandadır. Bu bakımdan imgesel söylemler okuyucunun zihninde bir görüntü canlandırmak amaçlı tasarlanır. Ancak Haldun Taner öyküsünde bu durum eleştirel ve ironik bir tonla az da olsa didaktik bir havaya bürünür. Toplumcu gerçekçi tutumla bireyin kendi iç dünyasına kapanışını anlatan bir öykü dünyası vardır. Tanzimat'tan bu yana yazarların meselesi olan batılı hayata özenmenin getirdiği uyumsuzlukları, bozulmaları, ahlakî ve sosyal çöküntüleri mizahlı bir anlatımla ele alır.<sup>220</sup> Eleştirel mizah anlayışını incelikli bir dille örer. Yazarın öykü kitapları şu şekilde sıralanabilir: *Geçmiş Zaman Olur Ki* (1946), *Yaşasın Demokrasi*

<sup>217</sup> Celal Aslan, *Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı), Doktora Tezi, Ankara 2007, s.20.

<sup>218</sup> Olcay Önertoy, *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1984, s.123.

<sup>219</sup> Solok, a.g.e. s.27.

<sup>220</sup> Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, c. 3, İstanbul Matbaası, İstanbul 1965, s.725.



(1948), *Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu* (1950), *Tuş* (1951), *Onikiye Bir Var* (1953), *Ayışığında Çalışkur* (1954), *Sancho'nun Sabah Yürüyüşü* (1964), *Konınalar* (1967), *Kızıl Saçlı Amazon* (1970), *Yalıda Sabah* (1979), *şeytan Tüyü* (1980). Haldun Taner'in 1950 sonrasında postmodern anlatıların gelişmesine öncülük ettiği söylenebilir. Ele aldığı temaları ironik ve eleştirel bir tonla yansıtırken dil kullanımını da dikkat çekicidir. Toplumsal meselelere eğilmeyi çoğunlukla tercih eden yazar, anlatı düzeninde sık sık sahnelemelere yer verir ve bu sahnelerde diegetik bir tavırla toplumsal eleştiriye odaklanır. Tiyatro türünde de eserler vermiş olduğundan mimesis kullanımının da gelişmiş olduğu söylenebilir. Yazarın kahramanları derinleştirirken ve toplumsal yapıdaki yerini okura aktarıırken kullanmış olduğu diyalog tasarımı, okurun imgeleminde bu kahramanların ve onların içinde olduğu sosyal hayatın canlanmasını sağlar.

Türk edebiyatında 1950'ye gelinceye dek modern ve yenilikçi öykünün serüveni 20.yy'ın ilk yarısında modernizmle başlar. Sanattan felsefeye birçok sosyal alanda etkili olan bu anlayışla birlikte yaşanan dünya savaşlarının da içerik ve biçim açısından türün gelişmesine katkısı olduğu söylenebilir. Öykü tarihi hakkındaki açıklamaların modernizmle birlikte başlatılmasının nedeni, çalışmanın günümüz Türk öyküsü üzerine olması ve incelemede yapısal özelliklere odaklanmasıdır. Bu bakımdan dil ve biçim konusunda değişimlerin başladığı ve kırılımların yaşandığı noktalar mihenk taşı alınmış ve tarihsel inceleme buna uygun olarak yapılmıştır.

## 10. 1950 – 1980 ARASI TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNE ANLATIM TEKNİKLERİ ÜZERİNDEN BAKIŞ

1960 sonrasında dünya literatüründe sanat akımlarının sınırlarının silikleştiği 1980 sonrasında postmodernizm olarak yeniden şekillenecek küresel bir anlayışın hareketliliği gözlemlenmektedir. Sanat tarihinde neo-avangart sanat çağı olarak anılan bu dönemde birey merkezli sanat anlayışı iyice yerleşmiştir. Tiyatroda absürt tiyatro, epik tiyatro ve performans sanatı; romanda Varoluşçuluk ve Yeni roman akımı, edebiyat teorisinde Yapısalcılık ve Yeni Eleştiri, plastik sanatlarda endüstriyelliğin öne çıkışı ve Pop-Art, Op-art, Foto-realizm ve Arte Povera gibi yeni sanat anlayışlarının yükselişi; sanat eleştirisinde minimalizm ve kavramsal sanat gibi yeni yaklaşımların doğuşu bu dönemde olur.<sup>221</sup> Bununla birlikte edebiyatta Latin Amerika kökenli büyümlü gerçekçilik, Kuzey Amerika’da doğan Beat Kuşağı, Avrupa’da kendine alan açan feminizm etkili olmuştur.

I. ve II. Dünya Savaşlarının toplumlarda yarattığı büyük yıkım ve bu yıkımın sonucu olarak doğan değişim rüzgârı tüm dünya edebiyatlarını etkisi altına almıştır. Siyasi yaşamın tesiriyle edebiyatta oluşan bu karamsar atmosfer Sartre’da Varoluşçuluk ve Camus’de de absürt kavramı etrafında Fransa’dan bütün dünyaya yayılır. Böylece bireyin iç dünyasına eğilme ve olaydan çok onun içsel karmaşasını anlatma, 20. yüzyıl anlatısının temel görevi olur. Yazarların temel sorunu, kapitalist dünyanın göz kamaştıran şehirlerinde yaşayan insanın kontrolü kaybederek yalnızlaşması ve modern hayatla arasındaki gerilimi anlatmaktır. Dünya edebiyatlarını etkileyen kötücül dış politika hızla Türk edebiyatında da etkisini göstermiş ve modern Türk edebiyatındaki önemli bir kırılım olan 50 kuşağını doğurmuştur. Bu dönem sanatçıları Varoluşçuluktan, Sürrealizmden ve savaş sonrası geç avangart akımlardan beslenmişlerdir. Köyü, taşrayı değil şehri mekân seçip, buraların bunalan insanını anlatırlar. Dil ve anlatımı bozan bir deneysellik baskıcı yönetime, ideolojik gerginliklere ve yapay ilişkilere karşı bir tepki edebiyatı kurarlar. Joyce, Beckett, Faulkner, Kafka ve Camus gibi geç modern batılı yazarların izinden giderek kapalı, soyut ve çağrışımlara açık bir dille yazarlar.<sup>222</sup>

1950’li yıllarda siyasal değişimlerin ve kültürel gelişmelerin yanı sıra ülkenin dış politikasında alınan kararların edebiyat ortamına etkisi çoktur. Sol ağırlıklı elitize bir

<sup>221</sup> Feridun Andaç, “Cumhuriyet Sonrası Türk Öykücülüğümüzün Gelişmesi”, *Gerçekçilik Yolunda*, Cem Yayınları, İstanbul 1989, s.15–36.

<sup>222</sup> Orhan Hançerlioğlu, *Türk Hikayeciliği*, Ekin Basım Evi, İstanbul 1957, s.29.

yönetimden halkın sesi olma vaadiyle iktidara gelmiş sağ yönetim, kısa süre içinde otorite kurmuş ve baskıcı bir politika uygulamaya başlamıştır. Dönem itibariyle dış siyasetle ilgili önemli ölçüde hareketlilik söz konusudur. 1950 sonrasında gelişen edebiyatın özellikle ilk on yılında (1950-1960) köy edebiyatının kimlik kazanması ve dünya literatüründeki yeni edebi oluşumların etkisiyle gelişen postmodern anlayışın temel çizgilerini oluşturmuş yeni öykü anlayışı (Haldun Taner, Sait Faik, Onat Kutlar öykücülüğü gibi) şeklinde iki belirgin damar vardır. Bu durum dönemin çok sesliliğinin ve çeşitliliğinin boyut kazanmış olmasının bir kanıtıdır.

1950'lerde oluşmaya başlayan yeni öykü anlayışının temeli modern öykü anlayışının üzerine kurulur. Dönemin yanı başında Avrupa ve Amerika'da yankıları duyulan sanat akımları Sembolizm, Gerçeküstücülük, Dadaizm gibi sanat anlayışlarının yeni öyküyü şekillendirmede etkisi olmuştur. Bununla birlikte felsefenin de yeni öyküyü beslediği söylenebilir. 1950 sonrası oluşan yeni öykünün yanı sıra 1980 sonraki günümüz Türk öyküsünün de temel temalarından bunaltı, bıkkınlık, terk edilmişlik, yalnızlık, yabancılaşma, umutsuzluk; Varoluşçuluk felsefesinin etki alanının bir uzantısıdır. Samuel Beckett, Albert Camus, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre gibi yazarların eserlerinin çevrilmesi de bu etkiyi beslemiştir.<sup>223</sup> Dünyadaki biçim ve içerik arayışlarındaki yeni oluşumlardan etkilenilmenin yanı sıra aynı dönemde belirmeye başlayan Türk şiirinin önemli çizgilerinden biri olan "İkinci Yeni" anlayışının çağrışımsallık, kapalılık, yoğun imge kullanımı bakımından dönemin yeni öykü anlayışını etkilediği de söylenebilir.<sup>224</sup>

1950 kuşağı öykülerinde yenilik arayışına yönelik dille gerçekleştirilen isyankâr bir tutum vardır. Bu başkaldırının köy edebiyatının bir devamı niteliğinde gelişen toplumcu gerçekçilikten çok dille şekillenen bir dışavurum olması dikkat çekicidir. Bu noktada şiirde başlamış dil yapılanması ve yeni dil arayışı paralele olarak öyküye de yansır. Yenilikçi öykücüler, o yıllarda sıkça tartışılan toplumcu gerçekçiliğin sınırlarını araştırmaya yönelmiş ve bu yönelimin sonucunda, Batı'daki gelişmeleri de izleyerek günceli yakalamaya çalıştıkları yapıtlarında birtakım içerik ve biçim yenilikleri denemişlerdir.<sup>225</sup> Bu dönemde özellikle Sait Faik öykücülüğü dikkat çekici olmuştur. Klasik öykü anlayışının yıkılması ve imgesel anlatımla kurulmuş gerçeküstücü izleklerin yer aldığı metinler, o dönemde dille yapılan başkaldırı arayışına yönelik örneklerdir. Bu

<sup>223</sup> Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, Evrensel Basım Yayın, E-Kitap, s.51.

<sup>224</sup> Asım Bezirci, *Asım Bezirci 1950 Sonrasında Hikayecilerimiz Eleştiriler, Konuşmalar*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2003, s.214.

<sup>225</sup> Dirlikyapan, a.g.e. s.38.

dönemde anlatı, metnin akla gelebilecek her türlü retorik, oyun ve ironi ile gerçekleştirdiği anlamı varsayılan bir yazarın sesine atfetmektedir. Okur, bu sesin arkasında bir yazar olduğunu düşünür ancak o gerçek bir yazar değildir.<sup>226</sup>

1950 kuşağında dergilerde öyküleri yayımlananlar yaklaşık on yıl kadar sonra eserlerini bastırmaya başlamışlardır. Böylelikle edebiyat ortamlarında yayıncılık noktasında bir hareketlilik meydana gelmiştir. Köy sorunlarını konu alan romanların ve öykü kitaplarının birbiri ardına yayımlanması değerlendirilirse 1950-60 yılları arasında, inişli-çıkışlı da olsa, edebiyat kitaplarının sayısındaki artışı anlamlandırılabilir.<sup>227</sup> Bu artışın bir nedeni de sosyal ortamlarda yazarların edebiyat içerikli paylaşımlarla yetmeyip eserlerini, düşünce ve tartışmalarını daha özgür bir ortamda ve daha fazla kitleye ulaşacak şekilde bir düzene oturtmak istemeleridir. 1950'lerde başlayıp yeni öykü anlayışını şekillendiren bir etmen de dönemin önemli şair ve öykücülerini bir araya getirerek onlara ürünlerini okurlara bizzat sunma ve dolaysız bir biçimde tepki alma fırsatı veren edebiyat matinelere.<sup>228</sup> Edebiyata gönül veren hem okur hem de yazar sınıfından olan kimselerin bir araya gelip entelektüel bir paylaşımda bulunduğu bu ortam olan edebiyat matinelere, kendinden önceki dönemle hesaplaşmak isteyen yeni kuşak yazarların önemli bir uğrak noktasıydı.<sup>229</sup>

Geleneksel edebiyat anlayışının sorgulandığı dönemde iktidarın halktan yana olma söylemi ve bunun karşısında halka yönelen bir edebiyatın işlevsizliğini savunan yeni öykü anlayışının varlığı, dönem öykücülüğüne farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. O dönemin yenilikçi yazarları gerçekliğin var olmasının bireyin iç dünyasının tam olarak yansıtılmasıyla mümkün olacağını savunmaktadırlar.<sup>230</sup> Gerçekliğin olduğu gibi salt haliyle verilmesi değil, bireyin düş ve düşünce dünyasını yansıtacak şekilde budanması gerektiğini söylerler.<sup>231</sup> Bununla birlikte dönemin toplumcu gerçekçi noktada durup yeni öykünün gelişimine katkı sağlayan yazarlar ve bakış açıları da mevcuttur. Edebiyatın toplumun öncüsü olması gerektiğine inanan yazarlar özellikle biçim arayışları ve bireyi anlamaya yönelen akımlar arasında bir bocalama yaşarlar. Bu çatışmanın sonucu bireyin iyi anlamak ve çözümlemek olarak noktalanır. Dönem öykücülerini gerek bireyi merkeze

---

<sup>226</sup> Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005. s.131.

<sup>227</sup> İsmail Parlatır, "Cumhuriyet Döneminde Türk Hikayeciliği", *Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Anma Kitabı*, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1974, s. 89-98.

<sup>228</sup> Parlatır, a.g.m. s.93.

<sup>229</sup> Hilmi Yavuz, *Ceviz Sandığındaki Anılar*, Can Yayınları, İstanbul 2001, s.45.

<sup>230</sup> Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, Metis Yayınları, İstanbul 2017, s.50.

<sup>231</sup> Adnan Özyalçınar, "Adnan Özyalçınar ile Düünden Bugüne", Söyleşi: Feridun Andaç, *Adam Öykü* S.44, 2003, s.30.

almaları gerek sosyal realizm ile toplumcu gerçekçi tarafta durmalarıyla gerçeğin ve toplumsal olanın bireyi anlamaktan geçtiği konusunda hemfikirdirler.

1950'lerin sonuna gelindiğinde 1960-1970 arasındaki öykü anlayışını hazırlayan ve o döneme hâkim olan görüş yeni biçim arayışları ile bireysel temalara yönelmek şeklindeydi. Bu noktada yürütülen edebi tartışmaların merkezinde gerçeği aşarak edebiyatın, sanatın kendisine ulaşma gayesi yer almaktadır. Bu noktada biçimsel denemeler kadar içerikteki bireysel temalara odaklanma da söz konusu olmuştur. Öykücüler var olan biçim ve dil yapılarını aşmaya çalışarak sanatın özüne ulaşmaya çalışırlar. Burada dönemi hem dünya edebiyatında hem de Türk edebiyatında önemli ölçüde etkilemiş Varoluşçuluk akımının etkisi büyüktür. Bir önceki kuşağın yazarları iç sıkıntısı, kaçış, bağlanma, seçme gibi bireysel konularla ilgilenmezken bu temalar, 1950 ve özellikle 1960 sonrası yazarların odak temaları halinde gelmiştir.<sup>232</sup> Bir yandan bu durumun bir moda olduğunu düşünenler de mevcuttur. Varoluşçuluk felsefesinin yeteri kadar ve nitelikli şekilde anlaşılmasından kaynaklanan fikir ayrılıkları vardır. Düşünce akımının temalarının karamsarlığı ve birey odaklı, öznel çalışmaların yürütülmesinden ötürü varoluşçuluğu benimsenenin temeline inememe, bu felsefeyi bir tavır olarak takınma söz konusudur.<sup>233</sup>

Toplumcu gerçekçi tarafta duran yazarlar, yeni öykücülerin farklı biçimsel teknikler denemeleri ve öykülerinde toplumsal kaygıları dile getirmek için bireyi bir araç olarak değil de amaç olarak ele almalarını eleştirirler. Bu noktada edebiyatın sınırlarında bir daralma varmış gibi gözüktür. Ancak bu bir daralmanın aksine modern edebiyatın çok sesli bir hale dönüşmesi ve derinleşmesi anlamına gelmektedir. Yenilikçi öykücüler, bireyin iç dünyasını daha derinlikli bir şekilde ortaya koymak ve aynı zamanda dillerini bu derinliğe uygun esnekliğe kavuşturmak amacıyla, imgelere, bilinç akışına ve zaman-mekân soyutlamalarına yaslanmaya başlarlar.<sup>234</sup> Farklı anlatım tekniklerinin Batı edebiyatından öykünerek edebiyatımıza girmesi ve bunların yazarlarca farklı biçim uygulamalarıyla denenmesi dil düzleminde dilin oyunlarının varlığını artırmıştır. Kurgunun dil oyunları omurgasına oturtulması gelenekçi ve toplumcu yazarlar tarafından yine bir eleştiri konusu olmuştur. Tüm bu polemikler 1950 sonrasında ayrılmış ve 1980 sonrası hız kazanacak postmodern öykücülüğün temelini oluşturmaktadır.

<sup>232</sup> İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Dergâh Yayınları*, İstanbul 2005. s.309.

<sup>233</sup> Zeynep Direk, "Türkiye'de Varoluşçuluk", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. c.3, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s.441.

<sup>234</sup> Dirlıkyapan, a.g.e. s.59.

Türkiye’de 1950- 1980 arasında gerilen siyasi ortam dalgalı bir sanat ortamının doğmasına neden olmuştur. 1960 ihtilali ile nispeten özgür bir ifade ortamı bulan yazarlar, 1970’lerde politik tansiyonun artmasıyla ideolojik bir anlayışla eser vermeye başlarlar. 1960’ların kısmi özgürlükçü yaklaşımı ve 1970’lerde doruğa çıkan siyasi gerginlikle yazarlar ifadede yeni arayışlara girerler. Özellikle biçem konusunda kendini gösteren bu arayışlar, yazarların dil olanaklarının sınırlarını genişletmelerini sağlamıştır. İçerikte ise 1950’lerdeki köy-kent çatışması yavaş yavaş yerini toplumcu gerçekçi edebiyatın karşısında bunalım merkezli bireyci bir edebiyata devreder. Bu dönem, 1940’lardan itibaren eser yayımlamış toplumcu gerçekçi öykücülerin yeni eserlerle edebiyat dünyasındaki yerlerini sağlamlaştırdıkları dönem olur. Bununla beraber 1950 Kuşağı öykücülerinin önemli bir bölümü, bu süreçte de eser vermeye devam ederler.<sup>235</sup>

1960-1980 dönemi öykücülüğünün genel hatlarıyla toplumcu gerçekçi ve birey merkezli olarak ikiye ayırmak mümkündür. DP’nin baskısından kurtulan toplumcular, rahatça politik bir edebiyat üretmeye başlarlar. Bireyciler ise 50 Kuşağı’nın bunalımcı yaklaşımını özümseyip üstüne farklı arayışlarla yeni bir öykü yaratma eğilimdedirler. 70’lerin toplumcu çizgisinde köy, kent, küçük kasaba yaşamı, uyumsuzluk ve umutsuzluklar, emek sömürüsü gibi konular gözde olmuş ve canlı bir toplumcu gerçekçi edebiyat ortamı oluşmasını sağlamıştır.<sup>236</sup> 50’lerin ve 60’ların köy edebiyatı temelli söylemi yerini daha kentli bir toplumsallığa bırakmıştır. Bu toplumsallık bireyci yaklaşımdaki bunalım, yabancılaşma, kaçış ve iletişimsizlik temalarını reddetmez. Aksine onları da kapsayacak ve onların merkezinde bir varoluşsal arayış barındıran eserler kaleme alınır. Bu bakımdan sosyal gerçekçilik, bireyin psikolojisini de içine alarak bütüncül bir içerik olarak sanatçıların eserlerinde yerini alır.

Toplumcu gerçekçi çizginin yanı sıra bunalım ve yabancılaşma edebiyatının açtığı bir başka kol da 1970 dönemi edebiyatında kendine alan açar. Bu dönemde bireyin açmazlarını ve bunun toplumsal alt yapısını vermek isteyen yazarlar görünür olur. Toplumun sesi olmak isterler ancak bunun 50 Kuşağı köy edebiyatındaki gibi bir basamaklılıkla gerçekleşmesini istemezler. Sosyo-psikolojik gerçekçilik adını alan bu eğilim alışılmış toplumcu edebiyattan ve bireyci edebiyattan farklıdır. Bireyin yabancılaşmasını toplumsal gerçekliği içinde ele alır. Yazarların anlatım teknikleri olanaklarından faydalanmasının arttığı bu dönemler itibarıyla özellikle iç ve dış

<sup>235</sup> Behçet Çelik, “1970’ler: Kaçınılamayan Toplumsal Gerçekçilik”, *Hece Öykü*, Şubat-Mart 2005, S.7, s.7.

<sup>236</sup> İnci Aral, “Son Dönem Türk Öykücülüğünde Arayışlar, Yönelişler”, *Anlar İzler Tutkular*, Epsilon Yayınları, İstanbul 2003. s.49.

odaklayım birbiri içinde uyumlu ilerler. Diegetik anlatımın ön planda olduğu dış gözlem ve homodiegetik ve heterodiegetik anlatım olanaklarının sunduğu iç çözümlemeye dayalı iç gözlemler birbiri içinde dengelidir. Öykü kişilerinin psikolojilerini onu etkileyen toplumsal koşullar içinde ele alan bir tutum sergilenir. Bu noktada 1970 öncesinin bunalımcı ve varoluşsal arayış içeren temalarını yerini kent yaşamı içindeki kimlik arayışı sorunlarına bırakır. Toplumcu gerçekçi yazarların toplumsal aksaklıkları sadece eleştirmekle yetindikleri ve çözüm önermedikleri alaycı bir tonda okura aktarılır.<sup>237</sup> Dönemin yazarları hareketli sosyo-politik ortama rağmen, ideoloji ile bağımlı koparmayan ama insana ve bireye ait evrensel temaları da işleyen öyküler yazarlar. Toplumcu konuları öne çıkaran yazar kalabalığının aksine bunların öykülerinde toplumsal temalar, sadece bir fon olarak vardır. Merkezde ise daima bireyin meseleleri yer almaktadır. Edebiyatın konusu değişmiş, ne gerçekçilerin odaklanıp tasvir ettikleri dış dünyası ne de romantikler ve modernistlerin iç dünyalarıdır. Gerçeğin belirsizleştiği, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısı, kendisine de yabancı gelen bu 'taklit gerçekler' ortamında, onları yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırmıştır. Biçim ve içeriğin bir arada kullanıldığı bir sanatsallığı merkeze alarak oyunu bir duruştan yana olmuştur. Bu durum, edebiyat estetik alımlanmasında farklılık yaratmış, yeni bir metinsel ontolojinin oluşmasını sağlamıştır.<sup>238</sup>

1950'lerden sonra oluşan siyasi tansiyon 1960'larda sağ-sol siyasi hareketliliğinin hız kazanmasıyla artmıştır. 1960 darbe hareketinin ardından kendi içinde kapalı ve siyasi baskının gölgesinde ilerleyen edebiyat bir nesil sonra 1970'lere gelindiğinde de bu siyasi tansiyonu korumaya devam etmiştir. 1970'ler, işgallerin, boykotların, siyasi cinayetlerin, grevlerin yaşandığı, Türk toplumunun en çalkantılı zaman dilimidir.<sup>239</sup> Ülkenin hem coğrafi olarak farklı bölgelerinde hem de bölge ayırt etmeksizin siyasi farklılıkların yaşandığı yerlerde politik zıtlıklar baş göstermiş ve terör, şiddet olayları yaygınlaşmıştır. Siyasi tansiyonu oluşturan sağ-sol münakaşasında iletişim yolları kapanmıştır. Siyasi olarak kaotik bir ortamın varlığı edebiyat ve kültür dünyasını da doğrudan etkilemiştir. Bu dönemde sanatçılar, estetik kaygılardan uzaklaşıp, bir mücadelenin içinden seslenmek durumunda kaldılar. Böylelikle politika ile sanatın mesafesi kısaldı ve birbiriyle örtüşen bir yol izlemeye başladılar. Sanat, politikanın bir aracı haline gelerek güncel siyasi sorunların klişelerine ve propagandalarına bir mekân oluşturmuştur. Dönemin siyasi ışığı ideolojiye

<sup>237</sup> Behçet Çelik, "1970'ler: Kaçınılmayan Toplumsal Gerçekçilik", *Hece Öykü*, Şubat-Mart 2005, S.7, s.42.

<sup>238</sup> Yıldız Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s.51.

<sup>239</sup> Ömer Lekesiz, "70'li Yıllarda Türk Öykücülüğü", *Hece Öykü*, Şubat-Mart 2005, S.7, s.38.

dayalı bir sanat anlayışına fırsat tanımaktadır. Özellikle sosyalist ideolojinin net ve tartışmasız hakimiyeti edebiyatı kuşatmıştır.<sup>240</sup> Sanat dünyasına mensup pek çok entelektüelin toplumcu gerçekçi anlayış, sınıf savaşı ve devrim beklentisi gibi konulara odaklandığı gözlemlenmektedir.

Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayarak sanat anlayışında gerçekçi yaklaşım her zaman tercih edilmiştir. 1950'lere gelindiğinde siyasi hareketlilikten ötürü öykü yazarları politik atmosferden uzak kalmadan ürünlerini oluşturmuşlardır. Sanat anlayışlarının edebiyat tarafından yönlendirildiği dönemler işte bu politik çalkantıların olduğu dönemlerdir. Gerçekçi yaklaşımla oluşturulan sanat anlayışın, politik yönelimlerin hayatın her alanında yoğun bir şekilde yaşandığı dönemlerde (geçiş dönemlerinde / kurtuluş / devrim süreçlerinde), edebiyatın sanata liderlik ettiği söylenebilir.<sup>241</sup> Edebiyatta dönemin mevcut anlayışı veya görüşü neyse sanat da ona göre şekillenir. Özellikle öykü türü bu yönlendirmelerde sıkça kullanılan bir edebi türdür. 1950'lerin köy gerçekliği, 1960'larda karşılaşılan sınıfsal çatışmalar, işçi sorunsalı, göç olgusu, sosyokültürel sınıf farklarının yarattığı çatışmalar, gerçekçi yaklaşımın o dönemde ele aldığı meselelerdir.

1980 sonrası Türk öyküsü, 1950'lerden günümüze uzanan bir siyasi, kültürel ve sosyal bir perspektifin ardından yükselmektedir. 1970'lerde Türk kültür dünyasında sosyal realizm ve toplumcu gerçekçilik en çok konuşulan kavramlardır. Bu yaklaşımı benimseyen sanatçılar özellikle toplumun orta alt sınıfında yer alan insanların yaşantılarına odaklanırlar. Öykü türüne bakıldığında öykücüler özellikle işçi sınıfına odaklanarak işçileri, işçi ailelerini, emekçileri ve dar gelirli insanları öykülerinin gündemi haline getirmişlerdir. Dönemin önemi öykücülerinden Adalet Ağaoğlu, *Yüksek Gerilim*'i öykü kitabını kaleme alma gerekçesini o dönemde sıkça sözü geçen sosyal gerçekçiliğin ne olduğuna dair somut verinin bulunmaması ve bunun üzerine aydınların bu konuda sosyal realizmi anlatacak somut veriler inşa etmesi gerektiği şeklinde açıklar.<sup>242</sup> Özellikle kuramsal olarak aydınlar arasında bir tartışma konusu olması ve bir sonuca varılmamasından yakınan yazar, o dönemde yazdığı öykülerle bu soyutluğu gidermek istediğini belirtir. Dönemin öykücülerinin tümünde benzer yaklaşımları görmek mümkündür. 15-16 Haziran olayları, 12 Mart 1971 darbesi, grevler, devlet baskısı,

<sup>240</sup> Ömer Lekesiz, *Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları*, Selis Yayınları, İstanbul 2006, s. 95.

<sup>241</sup> Necip Tosun, "1970'ten Günümüze Hikâye", *Türk Edebiyatı Dergisi*, S.401, Mart 2007, s.20.

<sup>242</sup> Selim İleri, "Türk Öykücülüğü Genel Çizgileri" *Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, TDK Yayınları, Ankara 2018, s.27.



öğrenci olayları öykülerde en çok işlenen temalar olur. Dönemin öykü üslubunu barındıran dil öfke duygusuyla yüklüdür. Bunu dile getirmek için de acı ve sivri bir tonlama içine girer. Siyasal alanda yaşanan keskin ideolojik kutuplaşma edebiyatta da görülür. Adalet Ağaoğlu, Tomris Uyar, Selim İleri, Nedim Gürsel, Hulki Aktunç, Füzûzan, Tomris Uyar sosyalist/sol anlayış paralelinde öyküler yazarken, Mustafa Kutlu, Sevinç Çokum, Rasim Özdenören gibi yazarlar gelenekçi ve muhafazakâr görüşlü öykülere yer verirler.

1950'lerin güçlü çıkışı ve 1960'ların birikimi, özellikle biçimsel arayışlar/yenilikler ve tema çeşitliliği olarak 1970 sonrasında öykü dünyasına yansımıştır. Bu durumda yalnızca siyasi hareketliliğin abluka altına aldığı bir edebiyattan bahsetmek doğru değildir. Yeni biçem arayışları, bu biçem şekline hizmet edecek dil denemeleri ve farklı olmasa bile aynı konuları farklı şekillerde ele alma arzusu yeni bir öykücülüğün habercisi olarak Türk öykü tarihinde yerini alır. Adalet Ağaoğlu, Tomris Uyar, Oğuz Atay, Nedim Gürsel, Hulki Aktunç, Füzûzan, Sevinç Çokum, Mustafa Kutlu, Tomris Uyar'ın ilk öykü kitaplarının 1970'lerde yayınlandığı göz önüne alınırsa bu dönemin önemi daha iyi anlaşılır. Öte yandan öykü serüveni 1970 öncesinde başlayan Nezihe Meriç, Leyla Erbil, Bilge Karasu, Ferit Edgü, Selim İleri, Erdal Öz, Kâmuran Şipal bu dönemde de ürün yayınladılar.

1970-1980 arası öykücülüğü doğrudan etkileyen ise 12 Eylül 1980 darbesi hazırlığı olmuştur. Denilebilir ki bu dönem Türk edebiyat tarihi açısından bir dönüm noktasıdır. Edebiyatımızda derin bir kırılma, kopuş, yüzleşme dönemi olan 1980 sonrası şöyle özetlemek mümkündür. Ülke içinde edebiyat iktidarının (sol/sosyalist) dayandığı ideolojik zemine uygulanan ağır baskılar, toplumcu/sosyal gerçekçi edebiyatın ağır yara alması sonucunu doğurmuştur. Öte yandan gerek ülkede yaşanan toplumsal değişimler gerekse tüm dünyada gerçekleşen global dönüşümler (soğuk savaşın bitişi, reel sosyalizmin geri çekilişi) ideolojilere olan inancın sarsılmasına ve beraberinde de kimlik bunalımı ve arayışlara neden olmuştur. Sonuçta edebiyatçılar, toplumcu edebiyata karşı bir sınır koymaya başladılar. 1980 öncesinde toplumsal çağrışım yaratan kodlar bu dönemde rafa kaldırıldı. Yaşananlar ağır mutsuzluk ve karamsarlık duygusunu doğurdu. Ekonomik ve sosyal değişimler sonucu yeni anlayışlar, görüşler, biçimler edebiyat dünyasında ön plana gelmeye başlamıştır. Köy ve köylüyü, işçi sorunlarını gündeme getiren, gelir dağılımını, eşitsizliği vurgulayan eserler edebiyattan çekildi. Toplumcu edebiyatçılar bu yeni anlayışa bir süre direnseler de yeni anlayışa ayak uydurmak zorunda

kaldılar. Bunun da asli nedeni toplumsal birlikteliğe, paylaşım ve umuda olan inancın zayıflamasıdır. Yaşanan siyasi çalkantılar hem ülkede hem de dünyada global bir ayrışma ve özerkliğe neden olmuş ve neoliberalizm sinyalleri yayılmaya başlanmıştır.

Neoliberalizmin kültür ve edebiyat dünyasındaki yansıması çok seslilik şeklinde olmuştur. Yazarlar bir ideoloji veya inanç altında toplanmaktansa kendilerini ifade edebilecekleri ve fikirlerini yansıtabilecekleri özgün yollar üretmeye başladılar. Bu özgünlük içinde amaç bir diğerini ya da kitleleri peşinden sürüklemekten çok -ki bu bir önceki dönemin başat misyonuydu- kendi çizgilerinde özerk olarak ilerlemektir. Tüm bu yaşananlar genelde edebiyatçıların özelde öykücülerin tematik anlamda kimi ortak paydalarda buluşmaları sonucunu doğurdu. Bunları “özeleştir”, “cinsellik”, “yalnızlık”, “bunalım” ve “yüzleşme” olarak sıralamak mümkün. Yeni yönelimin en belirgin özelliklerinden biri de edebiyata bakış açısındaki değişiklik oldu. Bu dönemde biçim ön plana çıkmış, özellikle dil olayına verilen önem dikkat çekmiştir. Sanat eserleri 1980 öncesi politik gözlemci, yol gösterici, buyurucu bir yapıda iken, 1980 sonrasında eleştirel, tartışmacı, araştırmacı, sorulu ve kesin yargılardan uzak bir görünüm sergilemiştir.<sup>243</sup> Deneyimlenen gerçek hayatla beraber yazınsal düzlemdeki realitede önem kazanmıştır. Öykülerde olay, entrika, macera azalmış, eserlerde ayrıntıların önemini vurgulanmaya çalışılmıştır.<sup>244</sup> Amaçlanan, ideal olandan çok, yaşanan gerçeklik gündeme getirilmiştir.

Dönem edebiyatının öykü türüne katkısı öncelikle biçim ve yapı üzerindeki yenileşme ve bu yenileşmenin yazarların eşiklerini yükseltmiş olmasıdır. Dünya literatüründe de postmodernizmin hızla ilerlediği göz önünde bulundurulursa Türk edebiyatı özelinde öykü türü de bu değişime ayak uydurmaya başlamış ve farklı biçim denemeleri bu dönemin önemli atılımlarından olmuştur. Önceki dönemlerin klasik biçim anlayışından sıyrılan yazarlar yeni denemeler sayesinde özgün eserler ortaya koymaya başlamışlardır. Ancak burada çelişki içeriksel olarak zayıflamanın da baş göstermesidir. Toplumsallık aşağılanmış, bireysellik yüceltilmiştir. Bireyin yüceltilmesi beraberinde “ben merkezli” bir anlatıma ve giderek yazarın kendini takdim ettiği bir akıma dönüşmüştür.<sup>245</sup> Toplumsal meseleleri işlemeyen ve özellikle sınıf farklılıkların değinmeyen yazar bir iletisi olmamakla yargılanmış ve bireycilik iktidara bir sessiz bir baş kaldırı olarak yazarların gizil bir meselesi haline dönüşmüştür. Bu da içine kapanık,

---

<sup>243</sup> Öner, a.g.e. s.197.

<sup>244</sup> Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (Cumhuriyet Dönemi 1923–1959)*, c.3, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1990, s.445.

<sup>245</sup> Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, c.IV, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2013, s.532.

dış dünyanın gerçeklerinden kopuk bir edebiyata yol açmıştır. İçine kapanmış bir yaklaşıma eleştiri, ben'in anlatımında odaklanılan benmerkezci alan olmaktan çok buraya sıkışıp kalmanın getirdiği içerik tekrarıdır. Bu da yazarları doğal olarak biçimsel anlamda farklı arayışlara ve çözümlere itmiştir. Bu noktada eserlerde “ne anlattığı” yanında “nasıl anlattığı”nın da önemi ortaya çıkmıştır. İçerik anlamında kısırlaşan edebiyat bir bakımda biçimsel anlamda açılım kazanmıştır. Toplumsal değişim doğrudan edebiyata yansıdığı gibi öykü türünün de hem içerik hem de biçimsel değişimine neden olmuştur.

1980 Sonrası Türk öykücülüğünün alt yapısını oluşturan sınıflandırmada 1950-1960 arası bir kırılım noktasıyken 1950'den 1980'e uzanan süreci yekpare olarak değerlendirmek yararlı olacaktır. 1950-1980 arasındaki öyküler ve öykü yazarlarının anlayışları hem üslup hem de içerik olarak postmodern öykücülüğün temellerini oluşturduğu söylenebilir. Dönemde birçok öykü yazarı da bulunmaktadır. Ancak çalışmaya alınan yazarlar anlatım teknikleri açısından döneminin öncüsü olmuş ve 80 sonrası dönem öyküsüne liderlik edecek farklı ve çeşitli anlatım teknikleri kullanmışlardır.

Ele alınan dönemin karakteristik öykücülerinden biri Adalet Ağaoğlu'dur. (1929-2020) Adalet Ağaoğlu, ilk öykü kitabı *Yüksek Gerilim*'de (1974) inandığı sosyalist dünya görüşünü edebiyatta temsil etmek ister.<sup>246</sup> İlk öykülerinde sosyalist görüşü savunan yazar, okura bir mesaj verme kaygısıyla eserlerini kaleme alır ve bu öyküler doğrudan yazarın toplumcu ve devrimci kimliğini yansıtır. Ağaoğlu ikinci kitabı *Sessizliğin İlk Sesi*'nde (1978) benzer duyarlıkları sürdürür. 1980 sonrası öykü kitaplarında ise biçim özelliklerinin yanı sıra daha çok içeriksel bir değişim gözlemlenir. *Hadi Gidelim* (1982) Ağaoğlu'nun ritme ve ironiye yasladığı öykülerden oluşur ve ustalığının parlak örneklerini içerir. *Hayatı Savunma Biçimleri*'nde (1997) ise hayat ve kurgu (roman, öykü) karşılaştırılması yapılarak bunların birbirleriyle örtüşen veya ayrışan yönlerine vurgu yapılır. 1980 sonrasındaki biçimsel yönelimin Ağaoğlu'nun öykülerine de yansıdığı söylenebilir. İlk dönem öykülerindeki toplumu eğitmek kaygısıyla mesaj verme eğiliminde olması son kitabında biçimsel arayışlara yönelerek son bulmuştur. Öykülerin arkasında ağır bir baskı ortamının atmosferi vardır ancak bireye odaklanmaktan uzak değildir.<sup>247</sup> Ekonomik olarak geçim derdi çeken insanlar, işten çıkarılanlar, siyasi baskı ortamının kaçınılmaz sonucu olan hapisane ortamı ve işkenceler; baskınlar, yasak kitaplar,

<sup>246</sup> Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (Cumhuriyet Dönemi 1923–1959)*, c.3, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1990, s.409.

<sup>247</sup> Orhan Okay, *Cumhuriyet Devri Hikâye ve Roman*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1992, s.66.

yakılan kitaplar öykülerinin temalarını oluşturur. Haklı haksız tutuklamalar, hain damgası, çevrece dışlanmalar ve bunların birey üzerindeki sarsıcı etkileri bu öykülerin önemli motifleridir. Dönemin terör ortamı da öykülerde yerlerini alırlar.<sup>248</sup> Ölümün ve şiddetin yaşanılan ortamın her yanını sarmış olması sanatçıyı bu gerginlik üzerine yazmaya iter ancak bunu mesaj verme kaygısından çok 1980 sonrası kaleme aldığı eserlerde bireyin iç dünyasına odaklanarak yapmayı yeğler. Yazarın genel olarak tercih ettiği anlatı sesi heterodiegetik anlatıcıdır. Bu tercihinde iç odaklayımla zaman zaman birinci tekil anlatıcıyı da merkeze alması söz konusudur. Diyalog kullanımlarında da yazar mimetik anlatımı güçlendirecek şekilde gerçekçi bir biçimde kahramanlarını karşılıklı konuşTUR. Bununla birlikte kahramanların kendi iç diyalogları da dikkat çekicidir. Bu da yazarın okuru, kahraman üzerinde psikolojik olarak derinleştirebildiğinin bir kanıtıdır.

Fürüzan'ın (1932- ) 1970'lerde yayınlanan *Parasız Yatılı* (1971), *Kuşatma* (1972), *Benim Sinemalarım* (1973) eserleri atmosfer yaratma ve kahramanların psikolojik tahlillerini kurgulama noktasında öykü dünyasına yeni bir soluk getirir. Öykü ritminin sıradanlaşması üzerine bilinç akışı tekniği ve iç söyleşim; figural anlatımı ustaca kullanarak anlatım olanaklarını genişçe kullanan yazar, öncü bir postmoderndir. Son kitabından dokuz yıl sonra *Gecenin Öteki Yüzü* (1982), bu kitaptan on yedi yıl sonra da *Sevda Dolu Bir Yaz* (1999) yayımlanır. *Kuşatma*'daki "Gül Mevsimidir" öyküsü bağımsız bir kitap olarak 1985'te ayrıca basılır.<sup>249</sup> Öykülerindeki yüksek gözlem gücü ve ayrıntı zenginliği ilk bakışta hissedilir. Yazar oldukça az mimesise başvurur. Diyalog kullanımı azdır ancak diegetik anlatımla okurun imgeleminde anlatı izlencesinin tüm söylem yapıdaki unsurlarla canlanmasını sağlar. Diyalogların azlığı eserlerde ritim kaybına yol açmaz, aksine katmanlı bir derinlik yaratır. Okur, sahneleme ve duraklamalardaki iyi örüntülenmiş diegetik anlatım içinde olay akışını zihninde kolaylıkla canlandırır, metnin içine girer, metni benimser.

Tomris Uyar (1941-2003), öykü serüveninde 1970-1980 arası yayımladığı ilk kitabı *İpek ve Bakır* (1971) ve *Ödeşmeler* (1973), *Dizboyu Papatyalar* (1975), *Yürekte Bukağı* (1979) kitapları ile doruğa ulaşır. Onu Türk öyküsünde doruğa taşıyan bu kitaplarda dönemin tipik içerik yaklaşımları vardır: Sosyal realizmin ideolojik yaklaşımları öykülerinin omurgasını oluşturur. Göçmenler, yoksullar, sınıfsal olarak

---

<sup>248</sup> ÖnerToy, a.g.e. s.397.

<sup>249</sup> Feridun Andaç, *Öykücünün Kitabı*, Varlık Yayınları, İstanbul 1999, s.278.

ayrım yaşayan halk kesimi öykülerinin ana kahramanlarındandır. 1980 sonrası öykülerinde ise bireyselliğe yönelerek giderek üslup arayışlarına girdiği görülür.<sup>250</sup> 1980 sonrasında bütünüyle biçimsel arayışa giren yazar üslup konusunda farklı denemelere girer. Bu noktada yazılmış eserler ise şöyledir: *Yaz Düşleri/Düş Kışları* (1981), *Gece Gezen Kızlar* (1983), *Yaza Yolculuk* (1986), *Sekizinci Günah* (1990), *Otuzların Kadını* (1992), *Aramızdaki Şeyler* (1998) ve son kitabı *Güzel Yazı Defteri* (2002) Tomris Uyar, seksen sonrası eserlerinde çağdaşları gibi yeni yönelimden etkilenen yazarlardan biri olmuştur. Seksen öncesi öykülerinde göçmenleri, yoksulları anlatıp, bulunduğu ideolojik katman nedeniyle burjuvaziye eleştirir. Seksen sonrası öykülerinde ise bireyselliğe yönelerek giderek üslup arayışlarına girdiği görülür.<sup>251</sup> Biçimsel anlamda kendine özgü denemelere girişir ve üslup farklılaşması fikri içeriğin önüne geçerek öykülerinde baskın çıkar. Bu dönemde ele aldığı temalar yalnızlık, bireyin iç dünyasına odaklanması ve bireyin geçmişine dönüp kendiyi hesaplaşmasıdır. Ele aldığı kahramanların iç hesaplaşmalarına yer verirken onların pişmanlıklarına da değinir. Bu bakımdan daha çok figural anlatıma odaklanır ve iç söyleşim, iç monolog teknikleriyle temalarını işler. Bu da seksen sonrası öykülerinde dönemin biçimsel arayışına ayak uydurduğunun bir kanıtıdır. Bununla birlikte mimesis ve diegesis kiplerinin de kullanımı dikkat çekicidir. Yazar anlatı kiplerinde ve anlatıcının sesinde döneminin orijinal örneklerini vermeyi başarır. Öykülerdeki kesitler, mimetik ifadelerle derinleştirilir ve diyaloglar kahramanların ruh dünyalarını vermede yardımcıdır. Betimleme ve öykülemeler sadece okurun düş dünyasını süslemek için kullanılan bir diegetik unsur değildir. Dönemin ruh dünyasını yansıtan yabancılaşma, yalnızlık, çaresizlik gibi temaları da derinleştirir.

Adalet Ağaoğlu ve Tomris Uyar çizgisinden ilerleyen Leyla Erbil (1931-2013), öykülerinde sosyalizm ideolojisine sıkça yer verir. Bunun yanı sıra Nezihe Meriç'in ilk öykülerinde yer alan kadın-erkek ilişkileri ve erotizm de öykü evreninin içeriğini oluşturur. Yayınlanmış üç öykü kitabında *Hallaç* (1961), *Gecede* (1968), *Eski Sevgili* (1977) nitelikli bir öykü evreni kurar. Öykülerini cinsellik ve ideoloji (sosyalizm) üzerine oturtur. Çevre ve toplum tarafından kısıtlanmış birey, kişiliksizlik, kendi doğrularına sahip çıkamama, boyun eğme, iki yüzlü ilişkiler, oturmamış kişilikler, rol yapan insanlar onun ilgi alanı olmuştur. Aile kurumuna, toplumun namus anlayışına, kadının algılanma biçimine, erkeksi düzene, kendilerini aşağılatan kadınlara ağır eleştiriler getirir.<sup>252</sup> Leyla

<sup>250</sup> Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, İstanbul Matbaası, c.2, İstanbul 1965, s.411.

<sup>251</sup> Necip Tosun, "Seksen Sonrası Türk Öyküsünde Yüzleşme, Yalnızlık, İç Dönüş" *Hece Öykü*, S.9, 2001, s.12.

<sup>252</sup> Nedim Gürsel, *Başkaldıran Edebiyat*, YKY, İstanbul 1997, s.375.

Erbil, metinlerinde cümle düzeninin bağlayıcılığından bilinçli olarak uzak durma kaygısı güder. Bunu sağlamak için noktalamaların kullanılmadığı uzun tunceler tercih etmiştir ve bu tercih içerikle doğrudan ilişkilidir. İçerikte bir dağınıklık söz konusudur. Ancak bu dağınıklık bilinçli bir tercihtir ve parçalı bir anlatım ile okuyucunun aktif bir şekilde metnin içinde kalmasını sağlamıştır.<sup>253</sup> Yazar sözcüklerle de cümle yapısıyla oynadığı gibi oynamaktadır. Metinlerinde bir yandan tamamen gerçek anlamlı yalın kelimeler seçerken bir yandan da yeni kelimeler, pekiştirmeler, birleşik kelimeler ve tamlamalar icat etme yolum seçerek okurunun zihnini sürekli meşgul eden, çalıştıran bir tarz oluşturur. Bu farklı anlatımın öznesi olan öykü kişileri ise bilinçli olarak inandırıcılıktan uzak tutulurlar. Yazarın anlatı ritmini en çok etkileyen yanı dil düzleminde yarattığı farklılıktır. Anlatım olanaklarını ironik, mizahi bir dille harmanlayan yazar okurun iç çözümlenmelerle anlattığı meseleleri sorgulamasını sağlar. Sözcüklerin oluşturduğu dil dizgesi okurda imgesel bir evren açar. Parça parça bir anlatıma sahip olması ve eserlerinin bütünsellikten bir oranda uzak olmasının temel nedeni budur. Okuru kendi öykü dünyasındaki dil hazinesiyle baş başa bırakır.

Orhan Duru (1933-2009) Türk edebiyatının 50 kuşağının marjinal isimlerinden biri olmuştur. Gerçeküstücü bir yaklaşımla eserlerini kurgulayan yazar, bilim kurguyu kara mizahla buluşturarak gerçeklik algısını farklı bir noktaya taşımıştır. Gerçekçi roman ve hikayelerdeki insan anlayışa gösterilen tepki 1950 kuşağıyla tür olarak insandan bireye geçişin önemli bir adımıdır.<sup>254</sup> Dönem yazarları Cumhuriyet'in ilk yıllarının klasik bir çizgide ilerleyen Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Kemal Bilbaşar gerçekliğini değil de 50 kuşağını doğrudan etkileyen Batı'nın kültür dünyasını yeniden şekillendiren Dadaizm, Sürrealizm gibi akımların ışığında bir yeni gerçekçilik kurma peşindedirler. Bu noktada Orhan Duru'nun eserleri de tematik ve yapısal açıdan postmodern öykünün öncüleridir. *Bırakılmış Biri* (1959), *Denge Uzmanı* (1962), *Ağır İşçiler* (1974), *Yoksullar Geliyor* (1982) *Şişe* (1989), *Bir Büyülü Ortamda* (1991) öykü kitaplarının özellikle 80 sonrasında kaleme aldıklarında sık sık bilinç akışı ve üst kurmaca gibi postmodern tekniklerden yararlanmışlardır. Yazar özellikle insanın bilinçaltının odak noktası olarak ele alınması gerektiğini savunur ve kahramanlarını şekillendirip derinleştirirken bunu göz önünde tutar. Bilinçaltını öyküdeki söylem düzleminde işlemek için Duru, bilinç akışını yetkin

<sup>253</sup> Füsün Akatlı, *Öykülerde Dünyalar*, Boyut Yayınları İstanbul 1998, s.60.

<sup>254</sup> Gökhan Reyhanoğulları, "Gerçeküstücülük ve Orhan Duru'nun Öykülerine Yansıması", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* S.3, 2014, s.275.

bir şekilde eserlerinde kullanmıştır. Bu noktada öykü türlerinden fantastik ve bilim kurgu öykü türünün de ilk örnek veren yazarlarından biri olduğu da söylenebilir.

Feyyaz Kayacan (1919-1993) elli kuşağı öykücüler içinde Sait Faik geleneğinin devamı kabul edilebilecek bir çizgide öykü dünyasını oluşturmaya başlar. İçerikteki sıradan insanın duygu dünyasına yönelme dilde daha karmaşık bir yapıya yönelmeye evrilir. Yarattığı soyut ve deneysel dil yaklaşımı ve varoluşçuluk alt yapısıyla dönemin yenilikçi şiir anlayışı olan İkinci Yeni'yi doğrudan etkilemiştir. Erken öyküleri *Şişedeki Adam* (1957) adıyla çıkar. *Sığınak Hikâyeleri* (1962), bombalanan Londra sığınaklarındaki hayatları anlatır. *Hiçoğlunun Serüvenleri* (1969), toplumsal eleştiri, kısırılmışlık, kendi olamama ve özgürleşememe temalarını öne çıkarır. *Cehennemde Bir Yusuf* (1964), Yusuf metaforu ile modern insanın kuyusu olan kentlerdeki bireyin kısırılmışlığını işler. *Gibiciler* (1967) kendi gibi davranmayı numara gibi yapanları, iyiliğin bile ne kadar ikiyüzlü olabileceğini anlatır. *Bir Deli Değilin Defterleri* (1987) “deli” olarak nitelenen kişileri yüceltir, onları bu hâle getiren yanlış algıları ironi ve mizaha yaslanarak sunar. Öykülerinin tamamı ise *Bütün Öyküler* adıyla 1993'te yayımlanır. Fransızca, İngilizce ve Türkçe eserleri olan Kayacan, 60 ve 70'lerdeki geç modernizm krizini tam anlamıyla yaşamıştır.<sup>255</sup> Sonraları postmodernizmin öncüsü olan bu durum, onun öykülerinde sıkıntı, bunalım, hiçlik ve kuşatılmışlık olarak belirir. Modern insanı anlatmak için modern insanın karşılaştığı kaosa uygun bir ironi ve deneysel bir dil tercih eder. Bu bakımdan dil olanaklarını zorlamayı tercih eder.

1970-1980 arası Türk öyküsünde karakteristik bir yer bulan ve daha önceki dönemlerde de farklı öykü anlayışlarına dair öyküler veren Nezihe Meriç (1925-2009) içerik ve biçim konusunda zengin bir yazar olmuştur. Öykü türünde modernist bakış açılarının gelişmesini sağlayan ve yenilikçi öykü anlayışının temellerini atmış olanlardandır. Nezihe Meriç'tir. Nezihe Meriç kadın sorunsalını ele alarak bu konuyla ilgili duyarlılık geliştiren ilk öykücü olmuştur.<sup>256</sup> İçeriğe kattığı bu yeniliğin yanı sıra biçimde de dil oyunlarına yer vermiş ve klasik öykü planının dışında kalmıştır. Bu şekilde durum öyküsüne farklı bir yorum getirerek öykücülüğünü kurmuştur. İlk öykü kitabı *Bozbulanık* (1953); *Topal Koşma* (1956), *Menekşeli Bilinç* (1965) kitaplarında kadın-erkek ilişkilerinin ön plana çıkarıldığı bireyci bir yaklaşıma sahip öyküler kaleme almıştır. Daha sonra ise siyasi yaklaşımların yer aldığı öykülere yer vermiştir: *Dumanaltı*

<sup>255</sup> Ömer Solok, *Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü*, Paradigma Akademi Yayınları, İstanbul 2020, s.20.

<sup>256</sup> Dirlıkyapan, a.g.e. s.88.

(1979) 1980 sonrasında ise yüzleşme ve iç hesaplaşmaların yansıdığı öyküleri (*Bir Kara Derin Kuyu* 1989, *Yandırma* 1998 ve *Çisenti*, 2005) okurlarla buluşmuştur. Yazarın ilk dönem ve son dönem öykü anlayışında içerik olarak farklılık olsa biçimsel olarak bir ortaklık mevcuttur. Nezihe Meriç, anlatım teknikleri bakımından da zengin açılımlar yapabilen bu noktada 1950’li yıllarda 1980’lerin hazırlayıcısı olan öncü isimlerden biri olabilmeyi başarmıştır. İlk dönem eserleri ve 1980 sonrasında denk gelen öyküleri arasında biçimsel olarak farklı ve öncü olması bakımından bir ortaklık gözlemlenmektedir. Özellikle siyasi içerikleri olan öykülerde anlatım olanaklarının sınırlarının zorlandığı biçimsel farklılıklar geri planda tutulmuştur. 1980 sonrası öykülerinde dönemin içerik olarak ‘ne’ anlatılacağına dair yaşanan yoksunluk, Meriç öykülerine yaşadığı çağı anlamaya çalışmak olarak yansır. Bunu da büyük idealleri anlatmaktan vazgeçip ayrıntılara odaklanmayla öykülerine yansıtmıştır. Meriç ilk dönem öykülerinde anlatımcı bir tarz bellemiştir. Klasik olay örgüsü anlatısına benzer bir çizgidedir. Ancak bunu yaparken özellikle diegesis kipinin kullanımını onun daha sonraki öykülerinde farklı bir yolla ilerleyeceğinin kanıtı olmuştur. Bu diegetik tavır, klasik bir öyküleme ve betimlemenin yanında kahramanın içinde bulunduğu duygu durumuna odaklanır şekilde tasarlanır. Daha sonraları anlatıcı sesi ve anlatı düzenindeki farklı anlatım tekniklerini süredizimsel zamanı yarattığı kurmacanın bilinç dünyasına göre düzenleyerek okuru şaşırtmayı başarmıştır.

Vüs’at O. Bener (1922-2005), tüm yazarlık serüveni boyunca okurdan çaba, dikkat ve özen isteyen bir öykü anlayışını benimsemiş ve imgesel olarak tasarlanan ve anlam katmanları derin olan metinler üretmiştir. Bunun temel nedenlerinden biri, dil olanaklarını genişleterek kendine ait bir öykü dünyası kurma çabasından kaynaklanır. Öykü serüveninin tamamında özgün bir anlayış yaratma gayretinde olan yazar, dilin imkanlarını zorlayarak, soyutlama, imgeleme, şifreleme yoluna başvurmuş ve öykü dünyasında yenilikçi bir yer edinmiştir. 1950’lerde yayınladığı *Dost* (1952) ve *Yaşamaz* (1957) ile kuşağının yazarlarını derinden etkilemiş, daha ilk kitaplarıyla 1950 sonrası öykücülüğünde tipik bir yaklaşım olan dış dünyanın bireyde uyandırdığı içsel imgeler, çok katmanlı ve özgün bir şekilde sunulur.<sup>257</sup> İlk öykülerinde genellikle küçük kentlerin küçük insanların, basit yaşayışlarını verirken kişilerin ruhsal derinliklerine inmeye çalışmıştır. Yazarın öykü kişileri, basit yaşayışları içinde biraz karmaşık bir ruhsal yapıda, iki kişiliği olan insanlar gibi görünürler. Bu kişilerin en belirgin özelliği ise 1960 sonrası

---

<sup>257</sup> Solok, a.g.e. s.22.



öyküsündeki belirgin temalardan olan can sıkıntısı içinde olmalarıdır.<sup>258</sup> 1990'dan sonra yayınlanan eserlerinde yazarın anlatım tekniklerini kullanma biçimi ve dili değişmeye başlamış orijinal ve kendine özgü bir tutum içine girmeye başlamıştır. Dilinin yanı sıra öykülerindeki yapı itibarıyla da oldukça farklıdır. Diyalogları çok sık kullanır. Diyalog kullanımını ile mimetik anlatımın yoğun görüldüğü söylenebilir. Ayrıca yazarın Sait Faik geleneğinin bir uzantısı olarak kendini varlığını da kurmacaya kattığı eserleri vardır. Bu noktada üst kurmaca tekniğinin de yapılandırılmasında önemli bir rol üstlendiği söylenebilir. Popüler olduğu dönemden yaklaşık kırk yıl sonra yeniden eser vermeye başlamış, üçüncü öykü kitabı *Siyah Beyaz* (1993)'ı yayınlamıştır. Bu eserde psikolojik çözümler dikkat çekicidir. Ardından diğer öykü kitapları gelmiştir: *Mızıkalı Yürüyüş* (1997), *Kara Tren* (1998) ve *Kapan* (2001). Bu kitaplarındaki öykülerinde hayatın içinde bir gözlemci gibi dolaşan insanlar; bir modern zaman yalnızlığı ve yabancılığı yaşarlar sürekli. Yazarın kısa ve yalın cümleleri ilk bakışta durum öykücülüğü önderi Memduh Şevket Esendal'ı çağırırsa da imgeleri yerleştirmesindeki çok katmanlı yapısı ve iç çözümler, iç konuşma gibi tekniklere ağırlık vermesiyle kendi çağdaşları Bilge Karasu ve Onat Kutlar ile aynı çizgidedir.

Vüs'at O. Bener'in ardından 1960-1980 Türk öyküsünde deneysel yaklaşımlarda bulunup dönemim öncü isimlerinden biri olan da Bilge Karasu'dur. (1930-1995) *Troya'da Ölüm Vardı* (1963), *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (1970), *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1979), *Kısmet Büfesi* (1982), *Altı Ay Bir Güz* (1996) kitaplarıyla yaratıcı, deneysel öykücülüğümüzün parlak örneklerini vermiştir. Kendini kolay ele vermeyen, derinlikli ve çok katmanlı bir biçimi tercih eden Karasu, felsefi arka planı olan, dilin imkânlarını zorlayan metinler üretmiştir.<sup>259</sup> Bilge Karasu'nun dili çok katlidir. Bu bakımdan okurun aktif bir şekilde okuma eylemi ve alımlama sürecine katılması gerekir. Anlatı izlencesine yerleştirdiği her unsurun imgesel bir değeri vardır. Bununla birlikte ele aldığı sevgi, dostluk, yalnızlık, tutku, inanç/inançsızlık, korku, ölüm gibi temaları da yine imgeler üzerinden vermeyi tercih eder.<sup>260</sup> Bununla birlikte yarattığı öykü kahramanları çok kişiliktir. Burada yazarın üstkurmaca tekniğini ustaca kullandığı söylenebilir. Öykü kahramanlarına kendinden de nitelikler ekleyen yazar, öznel bir üslup kullandığı eserlerinde imgeli söylemin yanı sıra saf bir dil de kullanır. Bu saf dil sıkça kullandığı

<sup>258</sup> ÖnerToy, a.g.e. s.172.

<sup>259</sup> İsmail Parlatur "Cumhuriyet Döneminde Türk Hikayeciliği", *Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Anma Kitabı*, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları Ankara. 1974, s.89-98.

<sup>260</sup> Sadık Yalsızuçanlar: "Bilge Karasu ve Çok Katlı Dil" <http://www.derghi.com/elestiri/ayrinti.asp?id=19> Erişim: 13.5.2019.

diegetik anlatımda da kendini gösterir ve duru bir betimleme örgüsü eserlerinde görünür. Hemen hemen tüm eserlerinde alt anlamların bir örgü halinde okura sunulduğu ve bu örgünün de anlatım olanaklarının sınırlarını aşmaya çalışarak okuyucunun çözmesini beklediği metinler yer almaktadır. Karasu'nun kurgusunda bilmece de önemli bir faktördür. Özellikle son iki kitabında ele aldığı biçimsel yaklaşımlarla 1980 sonrası Türk öyküsünde de adını duyurmuştur.

Selim İleri (1949- ), ilk kitabı *Cumartesi Yalnızlığı* 'nda (1968) cinsellikle ideoloji arasında gidip gelir ve tavrını toplumculuktan yana koyar. Öyküler, grev, devrimci, sömürü, komünizm, Rusya, mücadele, diyalektik gibi dönemin angaje yazarlarının kullandığı kodlara yastır.<sup>261</sup> İkinci kitap *Pastırma Yazı* 'nda (1971), toplumcu tavır daha da netleşirken, savunduğu ideolojiyi daha keskin bir dille yansıtmaya yolunu seçer. *Dostlukların Son Günü* (1975) eserinde, bireysellik ve toplumsallık arasındaki tartışmalarını, arayışlarını yansıtan yazar, zamanla toplumcu tavrını terk ederek bireycilikten yana tavır alır. Edebiyatımızda yerleşik ve egemen yapılanmanın favori eğilimi olan sosyal muhtevalı eserlerden çok, bireyi, onun duygusal dünyasını hedefleyen eserler üretir.<sup>262</sup> Türk öykücülüğünün önemli ürünlerine imza atan yazar, bireysel özgürlük ve insan sevgisi yaklaşımıyla kendinden sonra gelen pek çok öykücüyü etkiler. Özellikle dil tutumu ve biçimsel tercihleriyle öykücülüğümüzün çitasını yükseltir. Selim İleri, figural anlatıma odaklanma konusunda döneminin önemli isimlerinden biridir. Anlatıcı sesinde genel olarak tercih ettiği heterodiegetik anlatıcıda farklı kahramanların iç sesine odaklanarak çoksesli bir anlatım yapısı kurgulamayı hedefler.

Dönemin en marjinal yapı bozucu, biçem oyunları ile öykü kurgusunu oluşturan isim Sevim Burak'tır. (1931-1983) İlk kitabı *Yanık Saraylar* (1965) yayımlandığında büyük yankı uyandırmıştır. Anlamı ve dili reddeden, kapalı ve alışılmadık biçimsel üslûbuyla tartışılır. Kitaptaki özellikle "Ah Yarab Yehova" ve "Sedef Kakmalı Ev" öyküleri, ayrıntı zenginliği, kurgu orijinallliği ve anlatım yetkinliği ile usta bir öykücünün habercisidir. Burak, ilk kitabından yaklaşık yirmi yıl sonra *Afrika Dansı* (1982)'ni yayınlamıştır. İkinci kitabında da anlam kapalılığı ön plandadır. Bu duruş iyiden iyiye yazarı kavramıştır ve bu kitapla içeriksel olarak şahsileşmiştir.<sup>263</sup> Son öykü kitabı *Palyaço Ruşen* ölümünden sonra 1993 yılında yayınlanır. Sevim Burak biçimsel anlamda dönemin en özgün yazarlarındadır. Çoğunlukla kelimelerin çağrışımsal dünyalarını bir

<sup>261</sup> Hüseyin Su, *Öykücülüğümüzün Hikâyesi*, Hece Yayınları, Ankara 2000, s.111.

<sup>262</sup> Füsün Akatlı, *Bir Pencereden*, Adam Yayınları, İstanbul 1982, s.50.

<sup>263</sup> Necip Tosun, "1970'ten Günümüze Hikâye", *Türk Edebiyatı Dergisi*, S.401, Mart 2007, s.25.

araya getirir. Bu noktada öykülerinde bilinç akışı tekniğinin kullanımına sıkça rastlanır. Sözcükleri birbirinden bağımsız ama kendi kurmaca evrenindeki imgeleri gösterecek şekilde ustaca tasarlar. Bilinç akışı anlatı düzeninde duraklamaya neden olur. Bu bakımdan Sevim Burak okurdan aktif bir katılım bekler, okurun pasif bir şekilde kurmacanın içinde kaybolmasına izin vermez. Bu ayık şekilde yapılacak alımlama eyleminin inşası için postmodern anlatım tekniklerinin olanaklarından cömertçe yararlanır.

1980 sonrasında karamsarlık, yenilmişlik ve iletişimsizlik temalarının yoğun işlendiği öykülerinde Hulki Aktunç (1949-2011) ilk kitabı *Gidenler Dönmeyenler*'de (1976), sosyal meseleleri, yoksulları, işsizleri ve işçileri gündeme getirir. İkinci kitap *Kurtarılmış Haziran* (1977), tematik bir bütünlük sergiler. Öykülerde “15-16 Haziran İşçi Olayları” ve bu olaylara çeşitli kesimlerin, tiplerin konumları anlatılır. *Ten ve Gölge* (1985) ülkenin yaşadığı değişime paralel olarak bir tema farklılaşması gösterir. *Bir Yer Göstericinin Hayatı* (1989), biçimsel denemelerin iyiden iyiye seçkin bir anlatıma ulaştığı, hüznü insanlık hâllerinin sarsıcı bir duyarlıkla sergilendiği öyküler toplamıdır.<sup>264</sup> *Güz Her Şeyi Bilir* (1998)'de, yüzleşme, ölüm, fanilik baskın temalardır.

1980 sonrası Türk öyküsünün temellerinde siyasi yapılanma olduğu gerçeği ve sol cenahın daha aktif olarak edebiyat dünyasında varlığı kadar sağ cenahın da sesini çıkarmasını sağlamıştır. 1970'ten 2005'e kadar on beş öykü kitabına imza atan Mustafa Kutlu (1947- ), kendine has bir öykü evreni kurmayı başarmıştır. Kutlu, öykülerinde toplumun geçirdiği değişimleri, değişim yaşanırken bireylerin yaşadığı sorunları, modernitenin dayattığı dünyevileşmeyi, kent-köy arasında yaşanan bocalamayı, belirsizliği, göç olgusunu, toplumun ve insanın dış zenginliği artarken iç zenginliğinin boşaldığı gibi pek çok meseleye yer verir.<sup>265</sup> Kutlu'nun Türk öykücülüğünde en önemli ayırt edici özelliği doğu kültürüne özgü bir hikâye anlatıcılığı tavrına sahip olmasıdır.<sup>266</sup> Bu yaklaşımıyla Cumhuriyet dönemi Türk öykücülüğüne yeni bir soluk ve renk getirmiş, bu topraklara ait bir ruh iklimini, kültür ve duyarlılığını öykülerinde yansıtmıştır. Bu noktadaki duruşu ile Murathan Mungan'ın da öykü evreni örtüşmektedir. Öykücülüğünü geri planda tutup daha çok roman ve tiyatro alanında ilerlemiş olan yazar şark hikayeciliği geleneğini sürdürür ve gelenekten beslendiği kültürel mirası eserlerinde sıkça

<sup>264</sup> Necip Tosun, *Hayat ve Öykü*, Hece Yayınları, Ankara 1999, s.125.

<sup>265</sup> Ahmet Koçak, “Mustafa Kutlu'nun Yoksulluk İçimizde ve Bu Böyledir Hikâyelerinde Modern İnsanın Açmazı”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2021.Ö9 (Ağustos), s.112.

<sup>266</sup> Hilmi Uçan, “Modern Türk Öyküsünde Maupassant ve Çehov Uzantısı ya da Bir Genellemenin Kırılmalılığı”, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.46-47, 2000, s.167.

işlemektedir. Mustafa Kutlu, daha ilk öykülerinden itibaren kuşağının ezici çoğunluğunun peşinde olduğu dönemin gözde akımlarına (varoluşçuluk, vb.) uzak durmuş, bu akımları yerli olanla ilişkisiz olarak değerlendirmiştir. Öykülerinin omurgasını bilgelik ve öğreticilik oluştururken çatısını da ahenk unsuru sağlayan biçim kaygısı inşa eder. Eserlerinden bazıları şöyledir: *Ortadaki Adam* (1970), *Yoksulluk İçimizde* (1981), *Arkakapak Yazıları* (1995), *Uzun Hikâye* (2000), *Menekşeli Mektup* (2006), *Hayat Güzeldir* (2011), *Hesap Günü* (2015), *Tarla Kuşunun Sesi* (2018). Verimli bir yazar olan Kutlu, homodiegetik anlatımda iç diyalogdan sıkça yararlanır. Bu anlatım tekniğinin öykülerinin omurgasını oluşturduğunu söylemek mümkündür. Kahramanın iç söyleşimi okurda bir derinlik algısı yaratır.

Rasim Özdenören (1940-) çizgisini bireyden aileye, aileden topluma oradan da toplumsal bir kurum olan inanç yani dine doğru yöneltir. Dönemin sağ cenahında yer alan yaratıcı yazarlardan biridir. Politik yaklaşımını bir siyaset manifestosu üzerinden vermektense siyaset ve din ideolojisi ve sorgulaması üzerinden ilerletmeyi tercih etmiştir. İlk kitabı *Hastalar ve Işıklar*'da (1967) ana eksen olarak bireyi ele alır. İkinci öykü kitabı *Çözülme*'de (1973), ülkedeki kültürel-sosyal değişimin bireyde, ailede meydana getirdiği çarpıklıkları, çelişkileri, açmazları irdeler. *Çok Sesli Bir Ölüm*'de (1974) ise, bireyin bilinçaltı derinliğine inerek, ruhsal çözümlemelerde bulunur. Rasim Özdenören dördüncü öykü kitabı *Çarpılmışlar*'da (1977), yanlışa yönlendirilmiş insanların, dinî gerçeklerden de uzaklaşınca nasıl her şeye ve herkese yabancılaştığı gerçeğini irdeler. *Denize Açılan Kapı*'da (1983), ağırlıklı olarak tasavvufu gündeme getirerek öyküsünü yeni bir yönelime sokar. *Kuyu* (1999) ve *Ansızın Yola Çıkmak*'da (2000) tasavvufa eğilişini sürdürür. Özdenören *Hışırta*'da (2000) tümüyle kadınların dünyasına eğilir. *Toz*'da (2002) bir kargaşa/mahşer atmosferi çizilerek ezilmiş, horlanmış giderek günaha itilmiş insanların açmazları anlatılır. 1980 sonrası dönemde yayımlanan eserlerinde biçim olarak farklı bir yaklaşım gözlemlenmemekle birlikte içerikteki değişim öykünün yapısını ve ritmini de etkilediği söylenebilir. Özdenören aynı zamanda anlatı ritmini etkileyen anlatı düzeninde eksiltilere sıkça yer veren bir yazardır. Eksilti kullanımını öykülerinde bir leitf-motif gibi değerlendirmek mümkündür. Bu eksik bırakılan zamansal ve anlamsal boşluklar okurun, anlatı izlencesindeki kurmacanın kendisine tanıdığı olanaklardan yararlanıp farklı şekillerde tamamlanır. Bu oyunsuluk, postmodern yapıdaki öykülerin zaman zaman başvurduğu bir yöntemdir.

1950-1980 arası Türk öyküsüne anlatım teknikleri çerçevesinde bakabilmek için seçilen yazarlar ve eserlerinde kullandıkları anlatım tekniklerinin genel olarak incelenmesi bir sonraki dönemin hazırlayıcı olmuştur. Dönem içinde farklı yazarlar da ürünler vermiştir ancak 80 sonrası öykücülüğün gelişmesine katkı sağlayacak öykü yazarları ele alınmıştır.



## 11. 1980 SONRASI TÜRK ÖYKÜSÜNÜN TARİHSEL OLUŞUMU

1980 sonrası edebiyatın şekillenmesinde en büyük etken 12 Eylül darbesi sonrasında ülkenin içinde bulunduğu siyasettir. 1970'lerin ideoloji ağırlıklı, bireyci yaklaşımları dahi toplumsal alt yapı ile ilişkilendirip servi eden anlayış yerini kolay elde edilip tüketilen bir tavra bırakmıştır. Bu tavrın edebiyat dünyasındaki yansıması politik gözlemci, yol gösterici ve buyurgan yapının yerini eleştirel ve kesin yargılardan uzak bir yorumculuğa bırakması şeklinde olmuştur.<sup>267</sup> Toplumcu yaklaşım geri plana itilir. Özellikle 1960-1980 arası politikanın yön verdiği siyasette sınıfsal ayırım, eşitsizlik gibi konuların buyurgan ve yol gösterici bir tavırla işlenmesi revaçtayken dönem itibariyle bu konular ikinci plana düşmüştür. Biçem ve biçemin yaratıcısı, kendi yarattığı sanat eserinin dil dünyasının kurucusu önem kazanır. Öykü türünde de birebir bu değişim gözlemlenmiştir. Ayrıntıların, anların ve duyguların parlatıldığı, entrik unsurun hemen hemen hiç olmadığı öyküler kaleme alınmaya başlar.

1980 sonrası özellikle 1990'ların öyküsünde ben merkezci yaklaşım anlatıcı bakış açısında kendini gösterir ve homodiegetik anlatıcı önem kazanır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında tüm dünya edebiyatlarıyla birlikte Türk edebiyatını da etkileyen bunalım edebiyatı ve bireysel sanat anlayışı, aradan geçen yaklaşık otuz yıllık bir siyasi tansiyonun ardından yeniden gündeme gelir. Fransa ve Rusya'da hız kazanarak teorik alt yapısı tamamlanıp çeşitli ürünlerle pratiğe dökülen Yapısalcılık, Postmodernizm dönem öyküsünde etkili olmaya başlar. Cinsellik, belirsizlik, özeleştirici, feminizm, bunalım, yüzleşme gibi temaların kendini göstermesi; bireyin yüceltilmesi, özgürlük talepleri ve yazının öneminin azalması, yazarın öne çıkması dönem öykücülüğünün karakteristik özelliklerindedir.<sup>268</sup> Biçim kaygısı yazarları arayışa itmiş ve deneysel edebiyat alanında farklı boyutlarda ürün verilmeye başlanmıştır. Biçim kaygısı metinlerin görsel yönlerini de öne çıkarmaya başlamıştır. Metinlerinde grafik ve desen kullanımı ile farklı yazı karakterleri ve fontlarla, imla ve noktalamada yeni deneyselliklerle sıkça karşılaşılması, edebiyat dünyasının görsel kültürü içselleştirmesi olarak yorumlanabilir.<sup>269</sup>

Postmodern anlatı 1960'tan sonra önce Avrupa ardında Amerika ve Rusya olmak üzere belli başlı edebiyat dünyalarını etkilemiştir. Postmodernizm kavramını modern

<sup>267</sup> Solok, a.g.e. s.113.

<sup>268</sup> Ahmet Sait Akçay, "Türk Öyküsünün Yeni Çehresi: Yeni Öykü ya da Bireysiz Öykü", *Hece Türk Öyküsü Özel Sayısı*, Hece Yayınları, S.46-47, 2000. s.225.

<sup>269</sup> Leyla Burcu Dündar, *Edebiyat Sosyolojisi Açısından Türk Öykücülüğü: 1990-2005*, Bilkent Üniversitesi SBE Doktora Tezi, Ankara 2007, s. 207.

olanın form değiştirmesi ile gelişen; modern kavramı ile açıklanamasa da onunla ilişkisini tam olarak kesmeyen bir süreç olarak değerlendirmek gerekir.<sup>270</sup> Bu noktada modernizmin kuralcılığına karşılık postmodernizmin tüm dogmalara ve kurallara karşı olduğu gözlemlenir. Özellikle akılcılığa, bilimin tartışılmazlığına, teknolojinin hakimiyetine, devletin kuşatıcılığına, dinin ve ahlakın kural koyuculuğuna bir karşı duruş vardır. Postmodernizmde zamana ve mekâna bağlılığın, her şart altında kabul gören iyi, doğru ve güzelin, dolayısıyla bütünlük ve gerçeğliğin de anlamını yitirdiği görülür. Reddedilen değerlerin yerine bilinçaltı, duygu, sezgi, altıncı his, akıl ötesi öne çıkarılır. Bütünlük, süreklilik, homojenlik, ilerleme, evrensellik gibi kavramların yerini ise parçalanma, farklılık, geçicilik, süreksizlik, müdahalesizlik, yerlilik alır.<sup>271</sup> Sanat anlayışlarında gerçeğ algısının deforme olması görülür. Kesin ve nesnel olanın yerini sezgi, bilinçaltı, belirsizlik, düş ve gerçeğin birbiri içine geçmesi almaktadır.

Sanat dünyasının tümünü etkileyen bu anlayış yazın dünyasını da içine alır. Eserlerde bir anlam ve form bütünlüğü gözlemlenmez. Türler birbiri içine girerek türlere özgü biçimsel formlar parçalanmıştır. Eserler alegori ve ironi ön plandadır. Postmodern edebiyatın yeni konu ve temalarını dil ve edebiyat, toplum ve birey, yabancılaşma, iç dünyaların yıkılması, anlatılandan başka gerçeğliği olmayan bir hikâyenin anlatılışı, sıradan cinayetler, insanların iç dünyasındaki savaş, cinsellik ve modern toplumsal güçlerin hayata egemen olmadığı, kişinin/insanın değerinin çok azaldığı bir dünyanın görünümünü oluşturur.<sup>272</sup>

1980 sonrası Türk öyküsünü doğrudan etkileyen siyasi bir başka açılım 90'ların sonunda Sovyetler Birliği'nin dağılmasıdır. Bu dağılması ile kurulan küresel yeni dünyada sol ideolojilerin beslendiği kaynaklar büyük ölçüde hasar görmüştür. Bu da beraberinde toplumsal davalardan uzak, sosyal mesajın önemli olmadığı bireyci bir öykü anlayışını besler.<sup>273</sup>

Neo-avantart sanat anlayışı ve neo liberalist dünya görüşünün bir uzantısı olan postmodernizm 1980 sonrası Türk öyküsünü şekillendirir. Postmodern edebiyatta neyin anlatılacağından çok nasıl anlatılacağının önemli olması biçim ve dil arayışlarını önemli

---

<sup>270</sup> Ayşenur Külahlıoğlu İşlam, "Cumhuriyet Dönemi Hikayesi", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, Editör Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, Ankara 2013, s.364.

<sup>271</sup> Ayşenur İşlâm, *Hikâyemiz, İnsanımız, Kültürümüz: Modern Türk Hikâyesinden Seçmeler 1-2*, Akçağ Yayınları, Ankara 1996, s.59.

<sup>272</sup> İhab Hassan, *Orpheus'un Parçalanışı Pstmodern Bir Edebiyatın Doğuşu* (çev.Emel Aras) Hece Yayınları, Ankara 2019, s.24.

<sup>273</sup> Solok, a.g.e. s.42.

kılar. Modernizmin sona ermesiyle sanatta içerik olarak yeni bir şeyin üretilemeyeceği, eskilerin yeniden yapılandırılıp yorumlanacağı fikri de postmodernizmin beslendiği önemli bir damardır. Bu bakımdan biçem denemeleri sanatçıların temele meseleleridir. Öykü türü, 1990'lara gelindiğinde romanın gölgesinde kalmaya başlamış, 1950-1980 arası dönemdeki ağırlığı kaybetmiştir. Bunda bireysel yaklaşımla oluşturulan sanatın tesiri büyüktür. Öykü türü daha çok sosyal meselelerin bir sesi halinde bir önceki dönemde sanatçıların aracı halindeydi. Yazarların ideolojik amaçlarından uzaklaşmalarıyla beraber öykü türüne yüklenen anlamlar da zayıflamış ve roman, bireyselliği daha ön plana getiren, bireyselliğin daha rahat işlendiği bir tür olarak edebiyatta yerini almıştır. Postmodernizmin kuralları yıkıp yeniden yapılandırmasının ve romanın ön plana çıkmasının tesiriyle öykü türü diğer türlere yaklaşır, bireyin içsel yaşantısını dışa vurmak için postmodern tekniklerle de geleneksel anlatı unsurlarıyla da kol kola girer.<sup>274</sup> Dönem sanatçıları metinler arası, üstkurmaca, parodi, pastiş, gönderme, büyülü gerçekçi anlatım gibi Batı kaynaklı anlatım tekniklerini çok sık kullanmışlar ve kökeni 1950'lere uzanan yeni öyküyü şekillendirmeye devam etmişlerdir. Bunun yanı sıra kurgunun dağınık bir şekilde tasarlanması ve belirsizlik temelli karmaşık temalar da öykü dünyasına yerleşmeye başlamıştır.

1980 sonrasında yaşanan siyasi değişimle beraber Türk kültüründe apolitik bir dönem başlamıştır. Bu da beraberinde kendini toplumsal olaylardan soyutlamış bir kentleşmeyi ve orta sınıf konformizmini getirir.<sup>275</sup> Bu noktada eğitim durumu, sosyolojik ve kültürel alt yapısıyla yüzü Avrupa'ya dönük bir sınıfın yaptığı edebiyat doğmaya başlar. Batıyı model alan düşünsel koordinatlara sahip olan bu katman, aynı coğrafyayı paylaştığı insanlara da oryantalist bir mercekle bakar. Böylelikle aynı toplum içinde kendini ayrıştırıp kentsoylu olarak gören ve diğerini ötekileştiren iki sınıf doğar. Bu ikililik Tanzimat'tan beri süre gelir. Postmodern dünya içinde merkezde olan entelektüel olandır. Bu entelektüalizmin dışında kalan ise taşralıdır. Bu gerilimden doğan çatışmalar da dönem öykülerinde işlenmektedir.

1980'li yıllarda Amerika ve İngiltere gibi dış aktörlerin siyasi olarak yeni bir dünya düzeninin gelişmekte olan dünya devletlerine sunulduğu gözlemlenmektedir. Siyasi ve ekonomik gücü elinde barındıran dış aktörler ve dönemin konjonktürü bu

---

<sup>274</sup> Dirlikyapan, a.g.e. s.166.

<sup>275</sup> Ömer Lekesiz, *Öykü İzleri*, Hece Yayınları, Ankara, 2000, s.135.



ülkelere fonksiyonu azaltılmış devlet misyonu yüklemişlerdir.<sup>276</sup> Bu durumun öykü türü üzerindeki karşılığı bireysel yaşantıların ele alınması, ne anlatıldığı sorunundan çok nasıl anlatıldığı meselesi üzerinde durulması şeklinde olmuştur. Bununla birlikte kültürel anlamda karmaşık ve eklektik bir yapı gözlemlenmektedir. Postmodernizmin getirisi olan çoğulculuk, çok kültürlü anlayış ve çok perspektifli yaklaşım olarak tezahür etmiştir. Farklı kültürlerin, inanç ve dünya görüşlerinin uyum içinde olup olmamasına bakılmaksızın bir arada bulunma hali dönemin sonuçları arasındadır. Bu noktada postmodernizmin radikal bir karşı çıkış olduğu söylenebilir.<sup>277</sup> Dönemin kaçınılmaz sonuçlarından bir diğeri neoliberal yaklaşımın getirdiği özelleştirme sosyal devlet politikasından kopuştur.<sup>278</sup> Bu durum öykü dünyasına apolitiklik olarak yansır. Politikadan uzak bir bilincin gelişmesi öykü atmosferini sosyallikten uzak, iç monolog ve bilinç akışı tekniğinin ağır bastığı, dil oyunlarının biçimde oyunsu kurgulanmayı doğurduğu, bireyin iç dünyasını merkez alan bir evrene sürükler. Postmodernizmin birçok felsefi duruşu içinde barındırması ve 1980'lere kadar tek sesli yapının hâkim olup, dönemin paradigma kırılmalarından ötürü farklı kırmaca yapılarına yasalanan çok sesliliğe dönüşü öykü türünün çehresini şekillendirir. Dünya edebiyatındaki biçimsel farklılaşmalara eş zamanlı olarak Türk edebiyatında da öykü; lokal, özcü yaklaşımdan sıyrılarak evrensel bir perspektif kazanmıştır.

Bir anlatının içeriğinin ele aldığı meseleden çok meselenin nasıl ele alındığı düşüncesi farklı anlatım olanaklarının da doğmasına neden olmuştur. Anlatım türleri ve tekniklerinin gelişmesi, bakış açılarının bir metin içinde farklılaşması dönemin yenilik arayışımın bir sonucudur. Ne anlatacağına dair kafa yorma konusunda artık tamamen bireysel olan yazar, nasıl anlatacağı üzerinde durmaya başlamış, konu çeşitliliğinden çok yapısal farklılığa yönelmiştir. 1980'lerin sonunda ülkenin iç siyasetindeki karmaşa durulmuş, Türk öykücülüğünde önemli mihenk taşlarından olan 1950'lerin öykü anlayışı yeniden gözden geçirilmiştir. 1950'lerden sonra gelişen Türk öykücülüğünde yeni arayışlar biçim/estetik tutumun dengesine dayanmaktaydı.<sup>279</sup> Bu dönemde anlatacak meselesi de olan yazarın hem içerikte hem de biçimde sınırları zorladığı söylenebilir. 1990'ların başına gelindiğinde postmodernizmin kültürün tamamını etkilediği göz önünde bulundurularak siyasi durulmanın da etkisiyle farklı biçim ve anlatım tekniği

<sup>276</sup> Necati Mert, *Modern Öykünün Serüveni: 1940'tan Günümüze*, Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, Ankara 2005, s.120.

<sup>277</sup> Richard Harvey Brown, *Postmodern Representations*, University of Illionis Press, 1995, s.134.

<sup>278</sup> Ahmet Sait Akçay, "90 Kuşağı'nı Okumayı Denemek", *Kitaplık*, S.118, 2008, s.69.

<sup>279</sup> Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara 2018, s.235.

arayışları ve uygulamaları hız kazanmıştır. Dönemin öykücülerinde genel olarak bilince üşüşen parçalı görüntüler; gönderme, sezdirme ve çağrışımlı anlatım; imgenin farklı teknik imkânlarla sunulması, kurgulamak için anlatmak düşüncesinin yerleşmesi söz konusudur. 1980 sonra öykücülerde ortaya çıkan bu duruş yen hayat görüşü, kavrayış, algılayış ve bakış açısı geliştirmiştir. Böylelikle yenilik arayışı içine giren yazarlar yaratıcı bir tutum sergileyerek biçimin, farklı anlatım olanaklarıyla yeniden yapılandırılmasını sağlamışlardır. Yazarların, bütüncül yapıyı yeniden oluşturmaları için öncelikle dilin olanaklarını geliştirip söz diziminde farklılaşması; yeni bir ses, yeni bir duyarlılık oluşturması gerekmiştir. Klasik yazınsal biçimleri aşmaya çalışmışlar ve metinlerini ancak birden fazla okunduğunda anlamlandırılabilir bir kurgu yapısı içine yerleştirmeyi tercih etmişlerdir. Bu durum, Türkiye'nin içinde bulunduğu iç ve dış siyasetin yansıması olarak bilinçli, küçük kitleleri ele alan ve bu kitlenin estetik algısına hitap eden ürünler vermek şeklinde sonuçlanmıştır. Süregelen kalıplar yıkılmış, entelektüel halkın ve orta düzey okurların geleneksel beklentileri, yenilikçi anlayışın cesur ve deneysel tavrıyla yıkılmıştır. Bu durum birbirinden oldukça farklı ancak karmaşık estetik hazlar doğuran kalabalık bir ürün yelpazesi doğurmuştur.

Yenilik arayışının öykü türünde biçimsel olarak çeşitlilik arz ettiğini söylemek mümkündür. Yeni ve yaratıcı olan metinde yazarlar, biçim kaygısı duymaktadırlar. Önemli olanın doğru ve güzeli iyi bir kompozisyonla sunmak değil, onu özgün, yeni bir söylemle ifade etmenin gerekliliği ön plandadır.

Türk edebiyatında 1980 sonrası şekillenmesinde yenilik ve arayış düşüncelerini destekleyenler arasında geçmişle hesaplaşma da yer almaktadır. Geçmişle hesaplaşma kaygısı içinde olan yazar, biçim kaygılarının da getirdiği sınırsızlığı kullanarak içerikte kopuş, kırılma, yüzleşme temalarına yönlenmiştir. Dönem yazarlarının 'özeleştirisi', 'cinsellik', 'yalnızlık', 'bunalım' 'yüzleşme' gibi ortak temalarda bulunduğu söylenebilir.<sup>280</sup> Bu durum bir bakıma geçmiş düzene özlem şeklinde olmakla birlikte o dönemin bir sonucu olan parçalılık ve göreceliğin içinde var olma çabasıdır. Bu var oluşu somutlayacak araç ise dildir, dilin biçim kaygısıyla kuralları yıkmasıdır. Tüm bu içeriksel ve biçimsel duruşun, metinlere içeriksizleşme olarak yansıması kuşkusuz ki biçimsel yapılanmanın içeriğin önüne geçmesinden kaynaklanmaktadır. Böylelikle metin

---

<sup>280</sup> Ömer Solok, *Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü 1923—2000*, (Erişim tarihi: 8.7.2021)  
[https://www.academia.edu/32659921/Cumhuriyet\\_D%C3%B6nemi\\_T%C3%BCrk\\_%C3%96yk%C3%BCs%C3%B6 1923-2000](https://www.academia.edu/32659921/Cumhuriyet_D%C3%B6nemi_T%C3%BCrk_%C3%96yk%C3%BCs%C3%B6 1923-2000)

yaratıcısının metnin önüne geçtiği, ya da metnin kendi var oluşunun yazarın ve yazının iletisinin önüne geçtiği söylenebilir.

Yenilikçi anlatı yönelimlerinde dikkat çeken özelliklerden biri postmodern yapısalci yaklaşımların bir neticesi olan bakış açısı değişikliğidir. Yazınsal gerçeklik ile yaşana gerçeklik arasında kurulan köprünün biçim/dil temeline dayandığı gözlemlenmektedir. Öykülerin olay örgüsüne dayanan doruk noktalarında azalma gözlemlenmiş ve ayrıntılar an'lar üzerinde daha fazla durulmaya başlanmıştır. 1980 öncesindeki sanat anlayışında politik gözlemcilik, yol gösterici olma adına buyurgan bir tavır sergileme söz konusuyken 1980 sonrası metinlerde bu tavır eleştirel, tartışmacı, araştıran ve sorgulayan, ancak kesin yargılardan uzak duran bir yapıya dönüşmüştür.<sup>281</sup> Bakış açıların gelişmesi ve çoğalması, eleştiren ve sorgulayan tavra hizmet etmektedir. Dönemin öncesinde yaşananların toplumsal ve bireysel hayatlarda somut ve olumlu bir dönüşüm yaratmaması genel bir umutsuzluk atmosferi doğurmuştur. Bu durum doğal olarak gerçekliği görece olarak algılama ve gerçekliği yeniden kurgulayıp sunma şeklinde tezahür etmiştir.

Bakış açılarında farklılık yaratmak üzere yeni biçim arayışına giren yazarların, içerikten çok biçimin üzerinde durması öykü dünyasında farklı sonuçlar doğurur. Bunlardan en dikkat çekici olanı öykünün biçim hazinesinin genişlemesidir. Öykü atmosferinde yer alan klasik kalıp ve anlayışların deforme edilmesi öykünün sınırlarını zorlamış ve biçimsel nitelik kazanmasını sağlamıştır. Dönemin alt yapısını oluşturan politik söylemler ve sınıf farklılıklarının işlenmesi, öykü kurgusunda belirleyici bir özellik olarak yer almıştır. Ancak bir sanat eserinin ne anlattığı değil nasıl anlattığının önemli olduğu 1980 sonrası yaklaşımlarda bu katı ayırımın üzerine çıkmıştır. Bu durumun toplumu onayan temaları ötekileştiren bir duruşu olduğunu söylemek mümkündür. Dış dünyanın gereceklerinden kopuk, bireyin merkezde olduğu bir öykü dünyasının gelişmesine neden olmuştur. Kopul ve ayrışmanın dünya konjonktüründe de yeri olduğu düşünülürse Türk edebiyatının 1980 sonrası döneminin de bu tavırda şekillenmesi kaçınılmazdır.

Biçimsel olarak yeni anlatım olanaklarının gelişmesi ve anlatılanın arka plana itilmesi, öykünün ritmini de etkilemiştir. Dilin sınırlarını zorlayarak oluşturulan eserlerde farklı anlatım teknikleri ve bakış açılarının kullanılması öykü ritminde çeşitlilik

---

<sup>281</sup> Ömer Lekesiz, "1980 – 2000 Yılları Arasında Türk Öykücülüğü", *Hece Öykü/Dosya: Seksen Sonrası Türk Öykücülüğü* 2, 2005, s.15.

yaratmaktadır. Neyin anlatıldığıının 1980 sonrası döneme göre daha önemli olduğu önceki dönem öykülerinde temanın/anlatılmak istenenin içinde meselesiyle boğuşan yazar, biçimsel yapıların üzerinde durmamış ve bu noktada öykü ritminin de incelenemeye değer bir tarafı oluşmamıştır. Bu yüzden 1980 sonrası Türk öyküsünde anlatım olanaklarının genişleyerek dil yapılanmasının öne çıkması üzerine öykü ritmindeki çeşitlilik, araştırma açısından ilgi çekici olmuştur.

Cumhuriyet döneminin 1950 öncesi ve 1950-1980 dönemi edebiyatın yakından etkileyen, metinlerin alt katmanlarına sızarak derin yapıya yerleşen ideolojik yönelişler 1980 sonrasında yerini ideolojik tartışmaların, ekiplerin ve akımların dışında bireysel duruşların olduğu bir edebiyata bırakmıştır.<sup>282</sup> 1980 yılında yapılan askeri müdahale sonrasında edebiyatın yönü toplumdaki çok bireyi ve bireyin iç dünyasını hatta edebiyatla ilgili düşüncelerini irdelemeye başlar. İdeolojik kavgaların ortadan kalkmasıyla doğal bir seyir haline gelen bu yönelimin sonunda yeni düşüncelere ve denemelere uygun bir ortam da sağlanmış olur. Özellikle zaman kavramının göreceli olması, bu dönem için oldukça önemlidir. Kronolojik zamanı ve zaman akışını yıkarak zaman sıralamasına aşır onun yerine öykü kişinin ya da odaklanılan anlatıcının gösterdiği zaman sırasına göre olayları/durumları sıralarlar. Anlatılanın geçtiği zaman aralığı bir güne veya birkaç dakikaya sığabilecek durumdadır. Bu zaman periyotları geriye dönüşler, iç monolog, iç diyalog, bilinç akışı gibi tekniklerle büyütürken olduğundan daha hacimli bir hale getirirler. Bu dönemin öykülerinde metinler arasılık, ironi, pastiş, kolaj gibi farklı tekniklerin kullanımına bir yönelme görülür. Yine bu dönemde emek, sömürü, mücadele gibi toplumsal temalar yerini bireyin öyküsüne ve bir iç dönüşe bırakır. Sosyal bilincinden uzaklaşmak zorunda kalan insanın içinde bulunduğu ortama ayak uyduramaması, bir vazgeçişe, terk ediş evrilir. Bu dönemin yazarları, maruz kaldıkları bu mecburi değişimi ve bu değişimin kendilerine olan etkilerini, toplumda değil bireyde yarattığı etkiler üzerinden sezdirerek anlatma yoluna giderler. Konu edinebilecekleri alanlar sınırlandırıldığından, edebiyatı edebiyatın konusu haline getirmeye başlamışlardır. Hatta gerçek ve hayal arasındaki çizgiyi belirsizleştirerek anlatımın bir düşünme yoksa gerçek mi olduğu kararını okuyucuya bıraktıkları kurgulara rastlanır.

1980 sonrası oluşan öykü toplumsal sorunları ele almakla birlikte biçim ve sanat kaygısını ön plana çıkarır. Bu değişimin temelinde Sovyetlerin dağılması, globalleşme,

---

<sup>282</sup> Cem Erciyes, Yeni Milenyumda Türkiye'nin Sevdigi Yazarlar, (Erişim tarihi 7.7.2021), <https://docplayer.biz.tr/5774261-Yeni-milenyumda-turkiye-nin-sevdigi-yazarlar.html>

toplumdaki yerleşmiş ahlak normlarının değişmesi gibi dünyadaki gelişmelerin ve dönem yazarlarını politize olmaktan bir ölçüde uzaklaştıran 12 Eylül'ün etkisi söz konusudur. Bu yeni açılımın gereği olarak, ele alınan konuların da birtakım zıtlıklara değil, buluşma noktalarına doğru kaydığı dikkati çeker. Yapılan genel değerlendirmelerin bir çerçeve çizmesiyle birlikte, her yazarın kendine has bir dil dünyası ve üslup evreni oluşmuştur.<sup>283</sup> Dünya edebiyatındaki eğilimlere de uygun biçimde yazarın anlatıma dahil olduğu, kurgunun doğrusal bir düzenle ilerlemeyip karmaşıklaştığı ya da metnin yoğunlaşp daha şiirselleştiği biçimleri tercih edenler, 80 sonrası edebiyatın gözde yazarları arasında daha çok yer almaya başlamıştır.

Toplumsal yapıdaki değişimler edebiyatı doğrudan ya da dolaylı olarak etkiler. Her ne kadar siyasî olaylar esas alınarak edebî dönemlerin tespit edilmesi çok doğru bir yaklaşım olmasa da Tanzimat'tan beri önemli siyasî ve toplumsal olayların Türk edebiyatında edebî dönemlerin oluşmasında etkili olduğu görülmektedir. 12 Eylül 1980 askeri darbesi de Türk siyasî tarihinde olduğu kadar edebiyat tarihi açısından da önemlidir. Askerî darbeye birlikte toplum üzerindeki baskının artması, düşünce özgürlüğünün kısıtlanması bireyler üzerinde önemli sonuçlar doğurur. 1983'ten itibaren ise yönetimin yeniden sivil idareye geçmesi ve siyasî yapının yön değiştirmesiyle hızlı bir kalkınma süreci başlar. Modernizmin etkilerinin yaygın bir şekilde yeniden bireyler üzerinde etkili olmaya devam etmesi yeni bir insan figürünün oluşmasında oldukça etkilidir.<sup>284</sup> Siyasî ve toplumsal hayatta görülen bu değişiklik edebî eserlere de yansır. 1980 sonrası öykü türünde görülen niceliksel artışın temelinde de siyasî ve toplumsal hayatta görülen bu değişiklik etkilidir: “Düşünce özgürlüğünün kısıtlanması, tutuklama/sorgulama sırasındaki işkencelerin ve yenilmişlik psikolojisinin neden olduğu zihinsel travmaların toplumsal bir boyut kazanması, ağırlıklı olarak yazma eğilimindeki o genç kuşakta öykü ateşinin uyanmasını sağlamıştır”<sup>285</sup>

12 Eylül darbesi sadece siyasî ve toplumsal hayatta değil her alanda büyük bir değişimin de başlangıcı olmuştur. Köyden kente göç, dış göç, köylü – şehirli çatışması, şehre ayak uyduramayan köylüler, kırsal alanlarda hayat, değişen kültür ve hayat tarzı karşısında ayakta durmaya çalışan, modernizmin ezdiği modernleşemeyen insanlar,

<sup>283</sup> Namık Alagöz, *Murat Gülsoy'un Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2018, s.3.

<sup>284</sup> Ahmet Uslu, “1980 Sonrası Türk Hikâyeciliğinde Kişi(Ler) Tipolojisi”, *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 11/15 Summer 2016, p. 577-608, s.581.

<sup>285</sup> Ömer Lekesiz, “1980 – 2000 Yılları Arasında Türk Öykücülüğü”, *Hece Öykü/Dosya: Seksen Sonrası Türk Öykücülüğü* 2, 2005, s.9.

kadınların toplumda yer edinebilme uğraşları, ekonomik buhran bu dönemin başlıca sorunsallarıdır.

1980 ihtilalinin meydana getirdiği travma bu dönem öykücülüğünü özellikle içerik olarak etkiler. Darbenin yazarlar üzerlerinde oluşturduğu psikolojik baskı nedeniyle yazarlar, ortak konulara yönelirler. Bu dönem öyküsüne yaşanan deneyimle “özeleştirici”, “cinsellik”, “yalnızlık”, “bunalım” ve “yüzleşme” temaların birleştirdiği ortak paydalar getirmiştir. Geçmişten uzaklaşma, yeniyi alışamama nedeniyle boşluk, boşluğun getirdiği yalnızlık, buhran ve yeni arayışlar ortak temalar olarak görülmektedir. Geçmişin eleştirisini yapan öykücüler, yeni durumu da başlangıçta anlamakta zorluk çekerler. Siyasî iradenin tekrar sivil idareye geçmesiyle ülkenin hızlı bir kalkınma sürecine girmesi, kapitalizm belirgin baskısıyla daha da artar. Bu nedenle yalnızlık ve buhran 1950 kuşağından daha derin ve apolitik olarak hissedilir. Buhrandan çıkış yolu olarak hikâyelerde özellikle bireyin kendi içine dönmesini kolaylaştıran, yalnızlığı tetikleyen durumlara girme ve kaba cinsellik bir çıkış noktası olarak görülür. Darbenin siyasi alt yapı göz önünde bulundurularak hazırladığı politikalar, özellikle ülkenin kodlarını değiştiren uygulamalar olarak yansımıştır. Darbe psikolojisinin toplumsal hayata baştan aşağı düzenlemeler getirmesi ve bunu anayasa ile sağlamlaştırması göz önüne alındığında öykülerde işlenen konular, ihtilal politikalarının doğal bir sonucudur.

1980 ihtilali sonrasında bireysel bir sanat ve edebiyat anlayışının oluşması bu dönemdeki kitlesel hareketlerin öne çıkması ve darbenin hazırlayıcısı olan önceki dönemlere ait siyasi konumlanmadır. Bireysellelikle birlikte toplumla bağları kopartılan insanların yalnızlaşması ve bunalım ise bireyselliğin bir sonucudur. Politikadan bu gibi nedenlerle uzak duran yazarlar cinselliğin açıldığı, kadın hakları ve feminizmin işlendiği, hukuksal ve özgürlükçü söylemlerin yer aldığı konulara yönelirler.

## 12. KULLANDIKLARI ANLATIM TEKNİKLERİYLE 1980 SONRASI TÜRK ÖYKÜSÜNE FARKLILIK GETİREN ÖYKÜCÜLER

1980 sonrası Türk öyküsünde kırılım siyasi dengesizlik ve bunun çözüm önerisi için sunulan siyasi ve sosyal hayatın yansımalarıyla başlamıştır. Dünya literatüründe İkinci Dünya Savaşı'nın açmış olduğu güvensizlik ve toplumsallaşamama Türk edebiyatında 1980 sonrasında kendini belirgin olarak göstermiştir. Bu noktada içerik olarak yeni bir şey bulma konusunda hem ümidini hem çabasını yitiren yazar, yazma edimini en iyi şekilde biçem denemelerinde bulmuştur. 1980 sonrası ve özellikle 1990'dan sonra yeni üslup denemeleri yapan yazarlar, postmodern edebiyatın Türk edebiyatındaki yansıması olmuştur. Daha önceki yıllarda siyasi kaygıyla toplumsallık çerçevesinde okurla buluşsa da bu dönemin konjonktürü gereği öykü dillerini ve evrenlerini değiştirip dönüştürmüştürler.

Çalışmanın bu bölümünde öykü kitaplarını 1980 sonrasında yayımlamış öykücülerden seçmeler yer almaktadır. Bu öykücüler anlatım tekniklerini eserlerinde farklı şekillerde kullanmalarının yanı sıra özellikle bunları anlatı ritmine etki edecek özgünlükte kullanmaları bakımından tercih edilmişlerdir. Seçilen öyküler ise yazarların tüm öykülerinden hareketle çalışmanın tezini en iyi örnekleyecek metinlerdir. Yazarların tüm öykü kitaplarında anlatım tekniklerine bakış açıları ve onları nasıl ele aldıkları, öykü dünyalarına dair açıklamaların ardından seçilen öykünün çalışmanın teorisine göre incelenmesi yer almaktadır.

Öyküleri inceleme esası öncelikle seçilen öykünün genel çerçevesinin çizilmesiyle başlamaktadır. Bunun ardından metnin yerdesliği hakkında tespitler sunulmuştur. Metnin iskeletinin kurulduğu ikililik (yerdeşlik) ardından incelemenin daha somut yapılabilmesi için öyküler birimlendirilmiştir. Öykülerin birimlendirilmesinin her birisi öykünün el verdiği duruma göre konu, paragraf birimleri, alt başlıklar gibi özgün şekilde düzenlenmiştir. Birimlendirmenin ardından çalışmanın teorisine uygun olarak metinde kullanılan anlatım tekniklerinin anlatı ritmine katkısı düzen, sıra, süre, sıklık, kip ve ses alt başlıkları ile incelenmiştir. Bu başlıklar belirli bir sıra ile incelemede yer almamaktadır. Her öykü her başlığa uygun inceleme malzemesi vermediği için uygun olanlar incelenmiş ve yorumlanmıştır.

## 12.1. ALİ TEOMAN ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

Çağdaş Türk öyküsünün son dönem önemli isimlerinden sayılabilecek Ali Teoman (1934-2018), öykü türüne getirdiği farklı bakış açısı ve dil yaklaşımıyla son dönem Türk öyküsünün kilometre taşlarından biri haline gelmiştir. Genç yaşta dünyaya veda eden yazar, yazın hayatına ilginç bir yolla atıldığı gibi hayatının sonlanmasının ardından da bıraktığı eserlerin taslakları düzenlenerek ölümünden sonra da eser vermeye devam etmiş ve bu yolla da farklı bir yazar olma özelliğini korumuştur.

Roman, şiir, günlük türlerinde eserler vermesinin yanı sıra çeşitli derlemeler de yapmıştır. Ancak yazın hayatının baş rolünü öykü türü oluşturmaktadır. Teoman, yazma edimini tanımak, iç mekanizmasını çözümlmek ve deneme-yanılma yolunu kullanarak sık pratikler yapmak için öykü türünü benimsemiştir.<sup>286</sup> Öykü türünün yanı sıra yazı hayatına felsefi metinler yazarak girmiş olan yazar, öykülerinde de felsefeye olan ilgisini işlemeye devam etmiştir. Felsefi metinler kurgularken dil işçiliğinin mantık çerçevesinde kurulması gerektiğine inanan ve bu yüzden kısa ve yoğun metinler tasarlayan yazar; aforizmalar, epigraflar kaleme almıştır. Bu denemelerini dile olan ilgisinden ötürü ana dili dışında farklı dillerde yazan Teoman, dilin sınırlarını zorlayarak farklı dillerde düşünsel metinlerin kendi düş dünyasını beslediğini düşünür. Felsefi metinlere olan ilgisi ve yazın dünyasındaki ilk ürünlerinin bu şekilde olması daha sonraki yıllarda öykülerindeki teknikleri de etkilemiştir.

İlk öykü kitabı 1993'te yayınlayan yazarın, 2011'de ölümünün ardından 2012 ve 2018'de de birer öykü kitabı yayınlanmıştır. Yazın hayatına 1991 yılında katıldığı Haldun Taner Öykü Ödülü yarışmasında *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* adlı öykü kitabının birincilik ödülü alması ile başlayan yazar "Nurten Ay" takma ismini kullanmış ve bu adla ödüle layık görülmüştür. Ancak yazarın yetkin dilinin ilk defa edebiyat dünyasına adım atan bir yazarda bulunamayacağından şüphelenen jüri, bu yeni ismin peşine düşmüştür. Merak uyandıran araştırma sürecinin ardından uzun bir süre sonra Ali Teoman verdiği bir röportaj ile ödülün ve eserin sahibinin kendisi olduğunu açıklamıştır.<sup>287</sup> Yazarın bu ironik yaklaşımı eserlerinin de ana vurgusu olan karakterlerin yer değiştirmesiyle ilintilidir.<sup>288</sup> Hemen hemen tüm öykü kitaplarında yer verdiği farklı karakterlerin birbiri içine geçmesi teması hayatına da sirayet etmiş durumdadır. Eserlerinde bilinç akışı, çok seslilik,

<sup>286</sup> Ayşe Bayrak Ghofoorian, *Ali Teoman'ın Hayatı ve Eserleri*, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2018, s.10.

<sup>287</sup> Murat Yalçın, "Her şey Kusursuz Bir Fars Atmosferi İçinde Cereyan Etti", *Kitap-lık*, S.106, 2007, s.10.

<sup>288</sup> Mine Söğüt, "İşe Yaramayan Şeydir Sanat", *Kitap-lık*, S.64, 2003, s.44.



üstkurmaca, montaj, kolaj ve metinler arasılık gibi postmodern tekniklere yer veren yazar dilde ve biçimde kendine özgü oyunlar kurgulayarak yeni bir yapılanma içinde okurla buluşmuş, karakterlerini yaratırken bu teknikleri incelikle işlemiştir.

Postmodern yapıların hemen hemen hepsinde ortak bir özellik olarak beliren gerçek ile kurmacanın iç içe geçmesi Ali Teoman'ın öykülerine de yer etmiştir. Özellikle karakter yaratımında bu çizgiyi bulanıklaştıran yazar, okuyucunun gerçeklik algısında sapma yaratılmasına neden olur. Okur öykü kişilerine inanır fakat gerçek ile düş dünyası arasındaki konumunu belirleyemez. Bunu yaratırken Ali Teoman'ın sıkça başvurduğu anlatım tekniği üstkurmacadır. Karakterlerin yazma edimine dahil olması ve yazar/kahraman bulanıklığına neden olması pek çok öyküsünde yer alır.

Ali Teoman'ın öykü türünde ürünler vermesi 1990'lı yıllara tekabül eder. Bu yıllarda entelektüel ailelerden gelip iyi eğitim almış pek çok yazar gibi Ali Teoman da toplumsal konulara eğilimi sanatlı bir dil çerçevesine ilerler. Büyüdüğü ve yaşamını devam ettirdiği sosyokültürel ve sosyoekonomik yapı daha bireysel konulara eğilmesinin önünü açar. Teoman'ın öykülerinde toplumsal temalar görünür ancak bu dil işçiliğiyle süslenmiş ve sanat yönü ağır basan biçem uygulamalarıyla okuyucunun karşısına çıkar. Toplumsal konuları işlediği metinlerinde çoğunlukla kara mizah ve kinayeli anlatım göz çarpar. Bunun yanı sıra yalnızlık, aile içi sorunlar, aşk, aşk temelli çatışmalar, ayrılıklar, nostaljik bir çeçmiş özlemi şeklinde bireysel merkezli temaların işlendiği eserleri çoğunluktadır.

Yazarın öykülerindeki kurgularda sıkça yer verdiği diğer teknikler de pastiş, parodi ve kolajdır. Yazar tarihsel süreçteki önemli basamakları ve farklı türlerde edebi metinleri öykülerinde deforme ederek kullanır. Özellikle öykülerinin başında kullandığı epigraflarda felsefi metinlerle yapmış olduğu pratiklerin yanı sıra öykülerin içeriği ile bağlantılı olarak farklı metinlerle kurulan parodi uygulamaları da mevcuttur.<sup>289</sup> Tüm bu teknikleri kullanıp çok sesli ve çok katmanlı metinler oluşturması postmodern anlatıların gereklerinden ustaca tasarlanan bir dil işçiliğine dayanır. Ali Teoman'ın elinde dil, tüm anlatım tekniklerinin rahatça metinlerinde kullanılmasını sağlayan bir araçtır ve yazar, bu aracı yetkin bir şekilde kullanmaktadır. Yazarın etkilendiği Sevim Burak, Oğuz Atay, Vüs'at O. Bener, Bilge Karasu, Tezer Özlü gibi 70 kuşağı yazarlar ve kendisi gibi çağdaş

---

<sup>289</sup> Burcu Ülger, *1980 Kuşağı Yazarlarından Ali Teoman'ın Öykücülüğü: Teknik ve İçerik*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019, s.17.

olan yeni kuşak, 80 sonrası öykü yazmaya başlayıp yetkin örneklerini 90'lardan sonra veren Murat Yalçın, Murat Gülsoy, Faruk Duman gibi yazarlar da Ali Teoman'ın anlatım tekniklerini ve dili kullanmadaki zenginliğinde rol oynamışlardır.

Dil işçiliği, Ali Teoman'ın öykülerinde önemli bir yer edinmiştir. Eski Türkçe kelimelere, son dönem Türkçesinde sık kullanılmayan kelimelere öykülerinde sıklıkla rastlanır.<sup>290</sup> Bununla birlikte sokak ağzına ve çeşitli meslek gruplarında kullanılan jargonlara da öykülerinde yer verir. Yazarın felsefi metinlere olan düşkünlüğü ve bu metinleri farklı dillerde oluşturma isteği öykülerinde de batı kökenli dillere yer vermesine neden olmuş Almanca, Fransızca, Latince ve İngilizce kelimelere sıkça başvurmuştur. Yazarın dile verdiği bu önem dilin bir düşünceyi terbiye etme biçimine olan inancından gelir. Öykündüğü ustalarından Sevim Burak'ın da yazın prensiplerinden biri olan dil işçiliği üslup çeşitliliği olarak da yazarın öykülerine yansır. Yazar her öyküsünde farklı bir üslubun hâkim olmasında bir beis görmemektedir ve bu konu üzerine çalışmaktadır. Öykülerinde tasarladığı farklı üsluplarla dil çeşitliliğine de hizmet eder. Yazarın öykülerinde baskın olan montaj ve kolaj tekniği yine dil işçiliğine dayanmaktadır. Ansiklopedi maddesi, kullanım kılavuzu, yemek tarifi gibi farklı metin türlerinin dil yapılarından yararlanan yazar, yine ustası Sevim Burak'ı anımsatır. Bu şekilde farklı dil biçimlerini ve üslup denemelerini kullanan yazar, öykü türünde de farklı kırılımlar sağlayarak postmodern anlatıyı çeşitlendirmiştir. Yazarın dil kullanımında Latin kökenli dillerin kullanımının yanında eski Türkçe'nin etkili olduğu gözlemlenmektedir. Büyüdüğü çevrenin bunda etkili olduğunu dile getiren yazar küçük yaşlarda okuduğu kitapların da dil gelişiminde katkısı olduğunu söylemiştir. Ailesinden ve okuduklarından edindiklerini kendi iç sezisiyle birleştiren yazar, yazma serüveninin bu içselleştirilen deneyimlerin, pratik deneyimlere göre daha kalıcı ve etkili olduğunu savunur. Teoman'ın dil ile oluşturduğu dünyanın sezgi temelli olduğu yazılarındaki deneysel yapılanmada kendini göstermektedir. Yazarın yazma deneyimlerinden hareketle anılardan düşlere, günlük deneyimlerden bağımsız kurmacaları farklı biçem özellikleriyle birleştirerek sunmaya kadar geniş bir yelpazeye yayıldığı gözlemlenmektedir.<sup>291</sup>

Karakter yaratımı üzerinde okurda şaşırtıcı bir etki bırakan yazarın anlatı izlencesinin yüzey yapısındaki önemli unsurlar olan zaman ve mekân üzerinde de ince işlenmiş kurguları mevcuttur. Olay örgüsünün ilerlediği ve doruk noktaları olan

---

<sup>290</sup> Ülger, a.g.t. s.22.

<sup>291</sup> Ali Teoman, *Alacakaranlık Günce*, YKY, İstanbul 2017, s. 94.

bölümlerde açık ve kapalı mekanlarda diegetik bir yaklaşım göstererek okuyucunun mekân içine rahatlıkla konumlanmasını sağlar. Bununla birlikte öykü kişilerinin yaşadıkları sosyal, ekonomik ve kültürel yaşam şartlarıyla psikolojik durumlarına paralel olarak mekân kurgulaması yapmaktadır.<sup>292</sup> Böylelikle mekânın okuyucunun zihninde kolaylıkla canlanmasına yardımcı olur. Mekânı birleştirici bir unsur olarak kurguladığı öyküleri vardır. Bu birleştirmede postmodern yapı taşları tercih eden yazar her öyküde farklı bir konu işlemiştir. Mekân birliği kuran yazar zamanı farklılaştırıp çok boyutlu bir yapıya çekerek okuyucuya oyunsu bir metin sunar. Zamanda yarattığı bu boyutlanma bir bakıma çizgisel zamanda sapmaya neden olur. Bu sapma aynı zamanda okuyucunun gerçeklik duygusunu da zedeler. Post modern anlatıların dayanak noktalarından biri olan kurgu ve gerçekliğin iç içe geçmesi ve ayırđına varılmaması yazarın öykülerinde sıkça başvurulan anlatım tekniklerindedir.

*İnsansız Konağın İkonu* yazarın 1993'te yayınlanan ilk öykü kitabıdır. Eserde yer alan öyküler şöyledir: “Büyükhanım’ın Kedileri”, “İlk Günah”, “Kansız Bir Ölüm”, “Gezinti”, “Bir Kış Masalı”, “Fesleğenler”, “Soluk Portre”, “Sevginin Sıcak Ülkesi”, “Bir Köprüaltı Öyküsü”, “Yalıda Sabah”, “Hayatın Sonbaharı” ve “İnsansız Konağın İkonu”. Öykü kitabında öne çıkan temalar yaşlılık, kadın, aile, ölüm, cinselliktir. Eserde hâkim anlatım tekniği diegetik ve mimetik anlatımdır. Ruhsal ve fiziksel betimlemelerin yanı sıra mimetik anlatımı daha somut kılmak için diyaloglara sıkça yer verilmiştir. Bu öykü kitabı için kahramanların tasarlanmasına önem verildiği söylenebilir. Karakter yaratımına ağırlık veren yazar onları kendi dil ve üsluplarıyla konuşturarak diyalog anlatım tekniğini özellikle “İlk Günah”, “Gezinti”, “Bir Kış Masalı”, “Sevginin Sıcak Ülkesi”, “Bir Köprüaltı Öyküsü”, “Hayatın Sonbaharı” ve “İnsansız Konağın İkonu”<sup>293</sup> öykülerinde ustaca kullanmıştır. Diğer öykülerde ise yazarın sesi ile anlatıcı sesi birbirine karışmış gibidir. Karakter yaratımına özen göstermek adına diyalog kullanımı üzerine eğilen yazar bazı öykülerinde kendi sesini kahramanların sesine karıştırmayı tercih etmiş ve bir üstkurmaca yöntemi denemiştir. Öykü kişilerinin büyük bir kısmına isim verilmemiştir. Bu kişiler toplumun her kesiminden karşılaşılan yaşlı insanlar, gençler, çocuklar, sevgililerdir. Öykülerde kediler de önemli bir yer tutar ve kedilere yüklenen insansı özellikler sebebiyle onlar da öykü kişisi gibi görülüp öyküler arası bağ kurarak metinlerin

<sup>292</sup> Ayşe Bayrak Ghofoorian, *Ali Teoman'ın Hayatı ve Eserleri*, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2018, s.7.

<sup>293</sup> Ghofoorian, a.g.t. 37.

organik olarak birbiriyle ilişkilmesini sağlarlar.<sup>294</sup> Eserde yer alan öykülerin çoğunda anlatıcı, üçüncü tekil kişi odaklanması üzerinden okurla buluşur. “Bir Kış Masalı” gibi bazı öykülerinde birinci tekil anlatıcının da karıştığı farklı odaklanmaların bulunduğu öyküleri de mevcuttur. Anlatı izlencesinde kurmaca (söylem) zamanı genellikle kısa bir zaman dilimidir ancak anlatı düzeninde geriye dönüş tekniği kullanılarak söylem zamanında odaklanılan olay ya da durumların temelleri anlatılır. Eserde yer yer pastiş tekniği de göze çarpar. “Büyükhannım’ın Kedileri” öyküsünde halk masalları ve bilmecelerinden yararlanılan izlekler bulunur.

Ali Teoman’ın 1998 yılında yayımlanan ikinci kitabı *Pervaneler* de yer alan öyküler şöyledir: “Pervaneler”, “Ayın En Solgun Evi”, “Senin Melekûtun”, “Otofiniş”, “Huzur”, “Üç Kızkardeş”, “Kibrit Göçü”, “Girişler”, “Üçüncü Sefer”, “Edebiyatımızda Elim Bir Vak’a” ve “Surdibi Türküleri”. Eserde yer alan öykülerdeki mimetik anlatımın gösterilmesi için kullanılan diyalog tekniğinde konuşmaları gösteren özel bir im yer almamaktadır. Bu durum figüral anlatım kullanımını desteklemektedir. “Kibrit Göçü” öyküsünde birinci tekil kişi anlatıcı olan başkahraman ile zihnindeki üçüncü tekil kişi karşılıklı konuşmakta bu da homodiegetik anlatıcının bir başka gösterilme biçimi olan iç diyalog tekniğini ortaya çıkarmaktadır.<sup>295</sup> “Ayın En Solgun Evi”, “Üçüncü Sefer” ve “Otofiniş” öykülerinde kolaj ve biz anlatım (mektup) tekniği ön plandadır. Ayrıca ilk öykü kitabında halk bilmeceleri ve deyişlerini öykülerine izlek olarak yerleştiren yazar bu eserinde de “Senin Melekûtun” gibi bazı öykülerde hukuk diline öykünerek metne yerleştirdiği resmi yazı dili pastiş tekniğinin örneğini oluşturur. Bu çoklu dil kullanımı, anlatıcının sesleri arasında da karmaşaya yol açmış ve çoklu anlatıcı söz konusu olmuştur. Ali Teoman öykülerinin genelinde yer alan üstkurmaca tekniği bu eserdeki “Pervaneler”, “Edebiyatımızda Elim Bir Vak’a” ve “Üç Kızkardeş” öyküsünde de gözlemlenmektedir. Eserde yer alan temalar genel olarak eşcinsellik, cinsel saldırılar, intihar ve iletişimsizliktir. Öyküdeki kurmaca ve söylem zamanı belirsiz bir düzlemde ilerler. Bu noktada da masalsı bir atmosfer yarattıkları söylenebilir.

Yazarın üçüncü öykü kitabı 2006 yılında yayımlanan *Aşk Yaşama Çok Uçuk Aşk Yaşama Çok Uçuk*’tur. Kitabın ilk öyküsü “Lirik Lanetler”dir. Bu öyküden sonra sırasıyla “Üç Romantik Lugaz”, “Aşk Yaşama Çok Uçuk” ve “Yitik Bir Yazar İçin Pentimento” üst başlığında toplanmış çeşitli öyküler vardır. İlk alt başlıkta “Hamamböceği Öyküleri”,

---

<sup>294</sup> Ülger, a.g.t. s.46.

<sup>295</sup> Ghofoorian, a.g.t. s.55.

“Rio”, “Sonuncu Kitap” öyküleri; ikinci alt başlıkta ise “Sevginin Sancılı Süreci”, “Odada”, “Aşk Yaşama Çok Uçuk” öyküleri; üçüncü alt başlıkta “Mandalinalı Natürmort”, “Yazarın Yaşlı Bir Adam Olarak Portresi”, “Yitik Bir Yazar İçin Pentimento” öyküleri yer almaktadır. On öykünün sonunda “Lagniappe: Babil Sohbetleri” başlıklı bir bölüm yer almaktadır. Öykü kitabının son bölümünde yer alan kısım dikkat çekicidir. “Lagniappe: Babil Sohbetleri” başlıklı bölümde Türkçe, İngilizce, Fransızca ve Almanca dillerinden birbiriyle uyumu olmayan cümlelerin arka arkaya sıralanması söz konusudur. Yazar burada kullandığı montaj tekniği ile dillerin doğuş efsanesine bir gönderme yapar. Eserin geneline hâkim olan anlatım tekniği üstkurmacadır. Yazar yazma edimini sorguladığı pek çok öyküsünde yazar, kahraman ve anlatıcı kavramları üzerinde deneysel üslup çalışmaları yapar. Bu noktada eserde yer alan öykülerin pek çoğu da olay örgüsü bakımından çok katmanlı, girift bir durumdadır. Öykülerdeki anlatı ritmini düşüren bu durumu dengeleyen laytmotif kullanımları da dikkat çeker. Yapılan tematik tekrarlar anlatımı hızlandırır. Anlatıcıların odaklanmasının değişmesi ve ağırlıklarının farklılığı bu öykü kitabında da gözlemlenmektedir. Kitapta yer alan bütün öykülerde ironi belirli oranlarda kullanılır. Bazı öykülerin genel konusuna yansıyan ironi, kimi öykülerde ise cümlelerin arasına yerleştirilerek okuyucuyla sosyal eleştiri şeklinde buluşur.<sup>296</sup> Öykülerin tamamında süredizimsel bir zaman çizgisi söz konusu değildir. Söylem ve öykü zamanının birbiri içinde karışması yine masalsi bir atmosferle öykülerini kurguladığının bir göstergesidir.

*Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*, Ali Teoman’ın 2007’de yayınlanan dördüncü öykü kitabıdır. Eserde “(giriş) Sessizlik”, “(ortanca öykü) Kuzguncuk’taki Konak”, “(çözüm) Saklambaç” öykülerine ek olarak öykülerle ilişkili başlıksız bir giriş yazısı ve “Sonsöz” başlıklı bölüm yer almaktadır. “Saklambaç” öyküsü, roma rakamlarıyla kendi içinde üç kısma ayrılmıştır. Eser Ali Teoman’ın edebiyat dünyasındaki yerini belirleyen bir konumdadır. Nurten Ay takma adıyla 1991 yılında Haldun Taner Öykü Ödülüne bu eserini gönderir ve birinci olur. Ardından böylesine yetkin bir eserin daha önce adı duyulmamış biri tarafından yazılmayacağından şüphelenen edebiyat dünyası Ali Teoman’ın peşine düşerler. Ancak Ali Teoman 2006 yılında hastalığı nedeniyle kendini ifşa eder. Kurduğu bu oyunu yirmi yıl kadar sürdürmeyi planlamış ancak hastalığı sebebiyle bu duruma son vermiştir. Eserinin içeriğini oluşturan yazınsal oyunu, hayatına taşımıştır. *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’nın yukarıda olay örgüleri sıralanan beş ayrı

---

<sup>296</sup> Ülger, a.g.t. s.10.

parçası, birbirlerine sıkı bir ilişkiyle bağlanmak suretiyle bütünsel bir kurgunun öğeleri konumundadır. “Sessizlik”, “Kuzguncuk’taki Konak”, “Saklambaç” öyküleri mekânla birbirlerine bağlanır. “Sonsöz”, esere üst kurmaca özelliği katarken, kitabın başında yer alan, ön söz benzeri başlıksız yazı bu kurmaca parçaların tamamını bir araya getirir.<sup>297</sup> Eserin birbiriyle ilişkili tüm öykülerde homodiegetik anlatıcı birinci tekil kişiye odaklanarak ilerler ve gözlemci kimliğini kaybetmez. Öykülerin tamamı bir tek anlatıcı tarafından değil farklı birinci tekil kişi anlatıcılar tarafından anlatılır. Ağırlıklı olarak karşılaşılan anlatım tekniği üstkurmacadır. “Sonsöz” bölümünden hareketle eseri anlatan, yazan ve okuyan kimlikler birebirine karışarak aktarıldığı ispatlanır. Bu öykü kitabında mekân ve zaman, diğer kitaplarına göre daha somut bir çizgide ilerler. Tüm öyküler İstanbul’da geçer. Zaman dilimi süredizimsel olarak mevcuttur, kurmaca zaman üzerinde geriye dönüş tekniği kullanılarak anlatı ritmi çeşitlendirilir. Eserde çeşitli temalar yer almaz, arkadaşlık, iletişim, aşk, cinsellik ve nostalji temaları hakimdir. Eserde konak, müzik ve inci tanesi laytmotif olarak yer alır ve öyküler arası bağ kurar.

Ali Teoman’ın 2009’da yayımlanan beşinci öykü kitabı *Horasan Elyazması*’dır. “Prolegomena”, “Mythopoeia” ve “Juvenilia” olmak üzere üç üst başlığa ayrılmıştır. Grekçe “ön söz” anlamına gelen “Prolegomena”, kitabın kurmaca formundaki giriş bölümüdür. “Mythopoeia” bölümünün altında “Asmalımescit”, “Savaş Sonu”, “Döngü”, “Bir Varmış, Bir Okmuş – bis”, “Buluşma”, “Yumarak Bak Gözlerini”, “Maskeler”, “Eve Dönüş”, “Son Kılavuz”, “Üç Ayrı Yol”, “İstanbul / Berlin” ve “Horasan Elyazması” olmak üzere on iki öykü yer almaktadır. Üçüncü üst başlık altında ise “Cehennemde Bir Mevsim Temmuz’89” alt başlığını taşır ve kendi içinde roma rakamı verilerek bölümlenmiş altı kısımdan oluşur. Her üç bölüm kendi içinde birbiriyle ilişkilidir. Horasan Elyazması’nda gerçekçiden düşsele, güncelden tarihsele kadar uzanan bir yelpazede, modernist ve postmodern unsurlar taşıyan, biçem olarak birbirinden bir farklı öyküler yer almaktadır.<sup>298</sup> “Döngü”, “Buluşma”, “Yumarak Bak Gözlerini”, “Maskeler”, “Eve Dönüş” ve “Cehennemde Bir Mevsim Temmuz ‘89” öykülerinde bilinç akışı gibi modernizm temelli anlatım teknikleri uygulanırken “Bir Varmış, Bir Okmuş-bis”, “Son Kılavuz”, “Üç Ayrı Yol” ve “Horasan Elyazması” öykülerinde üstkurmaca gibi postmodern anlatım teknikleri hakimdir. Anlatıcı odaklanması ilk bölüm olan “Prolegomena”da birini ve üçüncü tekil anlatıcı olarak karmaşık bir yapı izler. Diğer

<sup>297</sup> Ghofoorian, a.g.t. s.15.

<sup>298</sup> Ghofoorian a.g.t. s.110.

öykülerinde homodiegetik anlatıcı ağır basar. Öykülerde yer alan kurmaca zaman, ilk üç öykü kitabındaki gibi bir günden kısa ve soyut bir zamandır. Tüm eserde işlenen temalar cinsellik, aşk, aile ilişkileri arasında mücadele çerçevesinde toplanır.

*Taş Devri*, yazarın 2011’de yayınlanan altıncı öykü kitabıdır. *Taş Devri*’ndeki pek çok öyküde anlam; işitsel ve görsel unsurlarla iç içe geçmiştir. Bunlardan bazıları, öykü türüne ait olup olmadığı tartışılabilecek deneysel metinlerdir.<sup>299</sup> Eser “1. Maket Seti”, “2. Atonal Üçlü” ve “3. Öyküler” başlıklarıyla üç bölüme ayrılır. Üçüncü bölümde öykü türü olup olmadığı değerlendirilebilecek deneysel metinleri yer almaktadır. Eserde deneysel biçem uygulamaları çoğunlukla üstkurmaca ve bilinç akışı teknikleriyle yer alır. Özellikle bilinç akışı tekniğinin yoğun kullanıldığı öykülerde anlatıcının odaklanması değişmekte ve çok anlatıcı gözlemlenmektedir. Deneysel biçem uygulamaları yaptığı bölümlerde yazarın söz diziminde harf, sözcük ve cümle ile kurulan geometrik şekillere yer vermesi söz konusudur.<sup>300</sup> Eserin tamamında bireysel temalar üzerinde durur ancak toplumsal meselelere de değinmeyi ihmal etmez.

Yazarın yedinci öykü kitabı *Kırk Kalpler Terzihanesi* 2013 yılında yayınlanmıştır. Eserde “Gizemli Öyküler”, “Romanesk Öyküler” ve “Grotesk Öyküler” olmak üzere üç başlık altında gruplandırılmış toplam on yedi öykü mevcuttur. “Gizemli Öyküler” bölümünde; “Bahar Temizliği”, “İnerken”, “Gitme Biçimleri”, “Banyo Penceresi” ve “Küçük Keşifler Tarihi” öyküleri vardır. “Romanesk Öyküler” bölümünde birbiri ile bağlantılı “İşlikte”, “Panayırda”, “Sergide” ve “Hücrede” öyküleri bulunur. “Grotesk Öyküler” başlığında ise “Gözlemci”, “Beklenen Konuk”, “Asmalımescit-bis”, “Tarihe Karışan Bir Meslek”, “Çay ve Karıncayiyenler”, “Beşinci Töz”, “Ressamın Sözleşmesi” ve “Kırk Kalpler Terzihanesi” öyküleri yer alır. Eserin tamamında gotik bir atmosfer hakimdir. Kararsızlık, iletişimsizlik, bireyler arasında yaşanan çatışmalar, aşk gibi temaların yer aldığı öykülerde az da olsa savaş sonrası toplumun yıkımı gibi toplumsal temalar da gözlemlenir. Öykülerde hâkim olan anlatım tekniği diyalog, iç çözümlenme ve iç söylem tekniğidir. Bundan hareketle yazarın daha önceki öykü kitaplarında yer alan deneysel ve oyunsu çalışmalardan uzak, klasik anlatıya yakın öyküler kaleme aldığı söylenebilir. Zaman ve mekân unsurları da bu durumdan hareketle somut bir şekilde verilmiştir.

---

<sup>299</sup> Ghofoorian a.g.t. s.122.

<sup>300</sup> Ülger, a.g.t. s.132.

Yazarın son ve sekizinci öykü kitabı olan *Öykü Uçları Çok Çok Kısa Öyküler* 2018 yılında yazarın ölümünden sonra basılmıştır. Eserde yer alan küçürek öyküler alfabetik sıraya göre dizilmiştir ve pek çoğu bir sayfa uzunluğunu aşmamaktadır. Toplamda kırk beş küçürek öykü yer alır. Öykülerin isimleri ise şöyledir: “Adım”, “Ağırlık”, “Akide”, “Akşam”, “Arınma”, “Buhur”, “Çakıl Taşları”, “Çarmıh”, “Çöplük”, “Çukur”, “Denize Yaklaşım”, “Deniz Kabukları”, “Elsinor”, “Eşya ve Zaman”, “Gümüş”, “Günce”, “Güzdönümü”, “Hurufhor”, “İçe Dalan”, “İleti,” “Kamış”, “Kin”, “Kızıl İz”, “Kor”, “Koşucu”, “Mahzen”, “Mutfak Penceresi”, “Muvakkit”, “Not Defteri”, “Odalar”, “Okuyucu”, “Özsu”, “Pencere Önü”, “Remil”, “Rihtim Boyu”, “Sacayağı”, “Şişe”, “Son Roman”, “Tabula Rasa”, “Taşra İstasyonu”, “Tören”, “Uzun Yol”, “Varan”, “Veda”, “Yamçı”. Yazarın genel üslup anlayışına uygun olarak az sözle çok anlam ifade etmeyi amaçlayan, çok katmanlı kurgulardan oluşan öykülerin olay örgüleri dağınıktır. Sanatlı söyleyişten ötürü özlülük ilkesine uygun olarak tasarlanan metinlerin anlaması zorlaşmıştır. Bu durum anlatı ritminde de yavaşlamaya neden olur. Öyküler her ne kadar kısa olsalar ve metnin yapı unsurlarını barındırsalar da seçilen söz gruplarının birbiriyle olan ilişkisizliğinden ötürü metni anlamlandırmak zorlaşır. Bu da okurun yavaşlamasına neden olur. Öykü Uçları’nda özellikle “Akşam”, “Denize Yaklaşım”, “Eşya ve Zaman” ve “Güzdönümü” öyküleri şiir türüne yaklaşan öykülerdir. Tekrar edilen sözcüklere yaratılan ahenk, zengin çağrışımları olan sözcük seçimi, Ali Teoman’ın biçim ve dildeki sanat kaygısını yansıtır niteliktedir. Ali Teoman’ın, küçürek öykülerinde diğer öyküleriyle benzer imge ve temalara ağırlık verdiği görülür. Eserin tamamında karamsar bir atmosfer hakimdir ve işlenen temalar ölüm, yaşlılık, intihardır. Minimal anlatımın kullanıldığı küçürek öyküler, öykü türünün farklı bir yorumu olarak edebiyat dünyasında yer etmiştir.

İncelemeye alınan *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* adlı kitabın ilk öyküsüdür. Bunun nedeni diğer öyküleri kapsayan bir üst anlatıcının bu öyküde, tüm öyküleri bağlayan konak ve inci imgelerini, ‘yağmur’ ve ‘saat’ ile ilişkilendirerek farklı bir kurgu ile okura sunmasıdır. Öykünün birimlendirilmesinin ardından saat ve yağmur kavramları üzerinden ilerleyen bir yalnızlık yerdeşliğinin işlendiği gözlemlenir. Yazar bu iki kavram etrafında konaktaki tek başlılığını örer. Bunu da her iki kavrama eşit mesafede durarak anlatı izlencesini kurgular. Yağmur ve saatin etrafında şekillenen öyküde saat sesleri her birimi ayıran bir diegetik unsurdur. Sesin betimleme unsuru olarak kullanılması öyküyü farklı kılmıştır. Bununla birlikte öykünün saat kavramı etrafında gelişen birimleri ve



yağmurun çevresinde ilerleyen anlatı farklı anlatım tekniklerinin yer aldığı deneysel bir yaklaşımdır.

### 12.1.1. Ali Teoman'ın "I [Giriş] Sessizlik" Öyküsünde Anlatım Teknikleri

Ali Teoman'ın *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* adlı öykü kitabı üç bölüm ve bir son sözden oluşmaktadır. Bununla birlikte eserin başında ön söz niteliği ihtiva eden ancak adı konulmamış bir girizgâh bölümü yer almaktadır. Eser, yazarın takma adla prestijli bir öykü ödülünü aldığı kitabıdır. Kurgusal anlamda birbirine belirli ölçülerde bağlı üç öyküden oluşan eserde ana izlek İstanbul'dur. Mekânın ön plana alındığı eserin merkezinde Kuzguncuk'ta yer alan bir konak vardır ve bu konağın varisleri ve bir şekilde konakla ilişkilenen insanlar üzerinden anlatı izlencesi geliştirilir. Eserin ilk öyküsü I [giriş] sessizlik, ikinci öyküsü II [ortanca öykü] kuzguncuk'taki konak ve son öyküsü ise III [çözüm] saklambaç'tır. Öykülerin numaralarının yanında yer alan köşeli parantezlerin içinde verilmiş açıklamalar bütüncül bir öykünün sırayla ilerleyen bölümleri değildir. Her öykü kendi içinde bağımsızdır ancak konağın merkezde olduğu nesne, an, kişi gibi ufak noktalarla birbirine bağlanır. Tüm öyküler okunduğunda bu bağlantının farkında varılabilir ancak eserdeki her öykü bağımsız da değerlendirilebilir.

İncelemeye alınan öykü, eserin ilk öyküsüdür. Bunun nedeni diğer öyküleri kapsayan bir üst anlatıcının bu öyküde, tüm öyküleri bağlayan konak ve inci imgelerini, 'yağmur' ve 'saat' ile ilişkilendirerek farklı bir kurgu ile okura sunmasıdır. Öykünün birimlendirilmesinin ardından saat ve yağmur kavramları üzerinden ilerleyen bir yalnızlık yerdeşliğinin işlendiği gözlemlenir. Yazar bu iki kavram etrafında konaktaki tek başlılığı örür. Bunu da her iki kavrama eşit mesafede durarak anlatı izlencesini kurgular. Yağmur ve saatin etrafında şekillenen öyküde saat sesleri her birimi ayıran bir diegetik unsurdur. Sesin betimleme unsuru olarak kullanılması öyküyü farklı kılmıştır. Bununla birlikte öykünün saat kavramı etrafında gelişen birimleri ve yağmurun çevresinde ilerleyen anlatı farklı anlatım tekniklerinin yer aldığı deneysel bir yaklaşımdır.

Eserdeki ana kahraman homodiegetik anlatıcıyla okura seslenir. Ancak odaklanma sadece homodiegetik anlatıcıda kalmaz. Öykü kişisi "siz" söylemini kullanarak farklı bir homodiegetik anlatıcıyı da devreye sokar: "Zamanı, ah düşündünüz mü siz hiç", "Vurulmamış vuruşların en az vurulmuşlar kadar önemli olduğunu bilir misiniz?", "Bir haritadaki ırmaklar gibi, kimisi dümdüz, burnunun dikine, kimisi kıvrıla

büküle, çatallanarak ilerliyor, bakın bakın!”<sup>301</sup> Bu anlatıcı odaklanması yerdeşliğin metin içinde somutlanmasına yardımcı olduğu söylenebilir. Siz-anlatıma odaklanılan cümlelerin sorgulayıcı anlatımla oluşturulması, okurun yalnızlık-birliktelik yerdeşliğini anlamak için anlatıcıyla empati kurmasını sağlar. Anlatıcı konakta yalnızdır. Saatlerin ve yağmurun sesini dinleyerek zamanın geçişini hissettirir, ömrünün sonunda olduğunu sezdirir:

“Odalarda, sofalarda, merdivenlerde ayak sesleri, ki-kim?.. Benden başkası kalmadı ki, bilmez miyim ah, kaç zamandır bu evde. (...) Ve sayıyorum, içimden tik-tak-tik-taklarını, tik-taklarını zamanın, tik-taklarını sessiz, tik-taklarını yorulmaksızın tik-taklarını hep. Yankılanıyor, kafamın içinde yankılanıyor. Konağın mermer holüne atılan bir inci tanesi sanki, lekesiz ve berrak, çın çın çınlı yor. Zıplıyor, oradan oraya zıplıyor zıp zıp, kafamın içinde zıplıyor, çınlıyor, yankılanıyor. Konağın ıssızlığında yankılanıyor. (...) Dışarıda yağmur yağıyor, gök külrengi. Billur başlı oklar gibi saplanıyor cama yağmur damlaları. Ben pencerenin önüne oturdum dışarısını seyrediyorum, yağmuru -zaten seyredirim de hep ve zamanı akıp giden. Tik-tak-tik-taklarını zamanın tik-taklarını, adımlarını ağır aksak, yaklaşan ayak seslerini. Çünkü saat çoktandır bozuk. Ve yalnızız... ben ve konak.”<sup>302</sup>

Anlatıcının homodiegetik anlatıcı ile kurduğu odaklanmada yalnızlık kavramı, öykü kişinin zamanı ve yağmuru algılayışı üzerinden verilmiştir. Bununla birlikte diğer öyküleri birbirine bağlayan konak ve inci metaforları yerdeşliğin ifade edildiği paragraflarda yer alarak bu kavramların öyküler için önemini okura aktarmaktadır.

Öykünün birimlendirilmesine öykü kişinin odaklandığı saat ve yağmur kavramları yardımcı olur. Her bir birimin arasında “bir-bir ki-bir-bir ki bir-bir ki-bir-bir ki”, “bir (es) bir ki (es) bir (es) bir (es) ki”, “1 (es) 1 2 (es) 1 (es) 1 (es) 2 düm te ka düm tek tek” şeklinde saat seslerini gösteren ifadeler yer almaktadır. Saat seslerinin işaret edilmesinin yanında üç birimin ayrılmasını sağlayan “açıldı sineme bir taze yare / gam-ı pinhanım oldu aşikare / acep bu derd-i aşka var mı çare / tahammül kalmadı sabrú karare.”, ah bulunmaz nevcihansin / canım ye le le le le li / mirim le le le le le li / gel canım, gel ömrüm, gel mirim aman” ve “sebeup sensin gönülde ihtilale / sürüklersin beni sonsuz melale / bilirsin müptelayım ben ezelden hayale / hayale” şeklinde şiirlerin müzik parçaları olarak ifade edildiği duraklar da söz konusudur. Şiir parçaları ve saat seslerini ifade eden söz dizimleri bir arada değerlendirildiğinde “yağmur”, ve “saat” kavramlarının odağa alındığı toplam on bir birim yer almaktadır. Birinci, üçüncü, beşinci,

<sup>301</sup> Ali Teoman, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*, YKY, İstanbul 2019, s.15,17.

<sup>302</sup> a.g.e. s.17.

sekizinci ve onuncu birimler saat; ikinci, dördüncü, yedinci, dokuzuncu ve on birinci birimler “yağmur” izleğini ele alır. Sadece altıncı birim bu düzenin dışındadır. Bu birimde anlatıcı anlatı ritmindeki düzende geriye dönüş tekniğini kullanarak yalnızlık duygusunu hissetmediği günlere döner. Bu anı parçasına dönüşte saat ve yağmur sesleri anlatıcıya itki oluşturmuştur. “açıldı sineme bir taze yare / gam-ı pinhanım oldu aşikare / acep bu derd-i aşka var mı çare / tahammül kalmadı sabrú karare.”, ah bulunmaz nevcihansin / canım yele lele lele lele li / mirim lele lele lele li / gel canım, gel ömrüm, gel mirim aman” şiir parçalarının arasında konaktaki çocukluk zamanlarının betimlemesi yer alır:

“Geçmiş zamandır, Bedianım -büyük validem- uzun mu uzun ve soğuk kış gecelerinde uduyla çalıyor de ailenin kadınları hep bir ağızdan terennüm ederlerdi. Mızrabın bam telini her çekişinde vurguyu güçlendirmek için dizlerimize usulca koyup kaldırdığımız ellerimiz. Tatlı bir mezzosopranoydu Bedianım, yanık söylerdi, yanık. Bir de güzel tımbırdatır mıydı o sapı sedef kakmalı udunu size. Ocağın harlı ateşiyle ısınmış odada divanın en uzak köşesi ne çekilip büzülerek, gitgide sönükleşen ut ve şarkı nağmelerini, mırıltıları, gülüşmeleri dinleye dinleye uyuyakaldığımı çok hatırlarım. Böyle sazlı sözlü akşamlarda içtiğimiz tarçın ve leblebili bozaların ekşimsi tadı hala unutamadığım tek duyuşal haz olarak kalmıştır çocukluk yıllarımdan. Bir de aksak semainin vuruşları.”<sup>303</sup>

Bu anıya şiir parçasıyla giriş yapmadan önce ise yağmur damlalarının vuruşlarını dinleyen anlatıcı bu seslerin çağrışımıyla geriye döner: “Son iki, son iki, vuruşta damla son iki, yağmur -ki yağandır aralıksız hiç- vuruşlar ve ben bir başımıza.”<sup>304</sup> Altıncı birimdeki diegetik betimleme anlatı izlenesinde bir sahneleme oluşmasına neden olur. Okur anakronik düzendeki bu sapmayla anlatıcıyla birlikte geriye döner ve duyuşal betimlemeyle birlikte anın içinde yer alır.

Saat kavramının ele alındığı birinci, üçüncü, beşinci, sekizinci ve onuncu birimlerde anlatıcı zihinsel bir yolculuk içindedir. Homodiegetik anlatıcının zihnine odaklanılan bu bölümlerde okur, anlatıcının düşüncelerini paylaşır ve anlatı süresinde duraklama söz konusu olur: “Vurulmamış vuruşların en az vurulmuşlar kadar önemli olduğunu bilir misiniz? Hatta çok daha önemli belki, ritmin temel karakterini veren bu susuşlar, bu boşluklar, bu durgulardır çünkü. Vurulmamış vuruşlar, vurulmuşlardan öte. Tıpkı söylenmemiş sözler gibi, sözler gibi.”<sup>305</sup> , “Neden vurulmayan vuruşlar vurulanlardan daha önemlidir? Vurulan vurulmayanda saklıdır da ondan. Gizilgüçtür, hissettirendir, doğurandır, saklıdır. Sessizlik... kendi dilinde konuşur -bunun da bir dil

<sup>303</sup> a.g.e. s.16.

<sup>304</sup> a.g.e. s.16.

<sup>305</sup> a.g.e. s.16.

olduğu doğru değil mi? Olmayan olanı ima eder, olmadığı için, ah, o olmadığı için, sus! Dinle.” Bununla birlikte saat seslerini ifade eden söz dizimleri, anlatı düzeninde eş zamanlılık doğurur. Saat sesi, okuru metnin anına getirir. Anlatıcı ile eş zamanlı olarak sesleri duyar. Seslerin eş zamanlılıkla birlikte diegetik bir betimleme oluşturması metni özgün kılan unsurlardan biridir.

Yağmur kavramının işlendiği ikinci, dördüncü, yedinci, dokuzuncu ve on birinci birimlerde de eş zamanlılık sezilir. Hem saat sesi hem de yağmur sesi anlatıcının yaşadığı anın bir yansımasıdır. Ancak yağmurla ilgili birimlerde yağmurun yağmasına ait diegetik anlatım da söz konusudur. Bu durumda anlatı süresinde tıpkı geriye dönüş bölümü olan altıncı birimde olduğu gibi sahneleme tekniği kullanılır:

“Ah, camda süzölen, camda ıslak ve soğuk ve buğulanmış nefesle yağmur damlaları. Yuvarlacık, toparlacık, kıpır kıpır. Yaz yağmuru değil bu, kırlangıçlar göçeli hanidir artık, kuyrukları çatal çatal güz göğünde. Biri uçarken bulacalı bir telek düşürdü de kuyruğundan-yoksa kanadının ucundan mıydı, bilmem- ben de kaldırıp almıştım yerden, yakama iliştirivermişim uğur getirsin diye, hey! Kim bilir şimdi nerelerdedir.”<sup>306</sup>

“Camı kamçılıyor, şrak-şrak, yukarıdan aşağıya çizgiler. Bir haritadaki ırmaklar gibi, kimisi dümdüz, burnunun dikine, kimisi kıvrıla büküle, çatallanarak ilerliyor, bakın bakın! Pencere mi kıpırtılı bir dantel kapladı. Hep böyledir bu yağmur işte, köhne ah sap doğramaların şahrem şahrem yarılmış aralıklarından içerdeki damlalığa su dolar.”<sup>307</sup>

Yağmurun hem ses hem de görüntü olarak betimlenmesi eserdeki karanlık atmosferi pekiştirir. Saat zihinsel süreçleri imgelerken yağmur anlatı düzenindeki eş zamanlılıkla birlikte anlatıcının şimdisini okura aktarmakta yardımcı olur.

Eserdeki yalnızlık ve birliktelik yerdeşliğinin anlatı süresini etkileyen duraklama ve sahneleme teknikleriyle işlenmesi ve bu tekniklerin birimlere eşit bir şekilde dağıtılmış olması anlatım tekniği bakımından tutarlı ve bütünlüklü bir metin oluşturulduğunu kanıtlar. Metnin son üç birimi olan dokuz, on ve on birinci birimde ise düzenli bir şekilde dağılan tekniklerin bir doruk noktasına ulaştığı ve öykü kişinin yalnızlığını somutladığı söylenebilir.

## 12.2. NECATİ TOSUNER ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

Necati Tosuner (1944- ) yazın hayatına öykü türüyle adım atıp roman başta olmak üzere deneme ve tiyatro gibi edebi türlerde de eserler vermiş bir yazardır. Necati

<sup>306</sup> a.g.e. s.16.

<sup>307</sup> a.g.e. s.17.

Tosuner'in öykücülüğü her zaman, her yerde ve her insanın yaşayabileceği günlük hayat içindeki sıradan olayları esas alan Çehov tarzı bir duruşa sahiptir.<sup>308</sup> Genellikle kendi yaşamının ayrıntılarını kurmaca dünyasının içine yediren yazar, biçim olarak benimsediği durum öykücülüğünü şiirsel bir dil, yoğun ve duyarlı bir anlatımla harmanlar. Öykülerdeki kurgu gerilim ve çatışma üzerinden ilerlemez. Olay akışı olmadığı için an'lara odaklanan yazar bu anların öznelinin dertlerini, sevinçlerini yani duygularını okura aktarır. Bu bakımdan Sait Faik öykücülüğünün benimsediği küçük insanı anlatma duyarlılığına özdeştir.<sup>309</sup> Öyküler, Kafka, Camus, Satre'nin tematik, felsefi teknikleri doğrultusunda ama ağırlıklı olarak yerli tonlarda ilerler.<sup>310</sup> Modern çağın ve ardından postmodernizm getirdiği içe dönüklük, varoluş sorunları ve umutsuzluk temlerinin, kendi perspektifinden değerlendirilip öykü imkanları dahilinde okura sunulması, Tosuner'in öykücülüğünün karakteristik özelliğidir.

Eserlerinde ele aldığı kahramanlarda toplumun birçok kesiminden, günlük hayatta karşılaşılan sıradan ve küçük insanların göz ardı edilen yaşamlarına dikkat çeker. Bu şahıs kadrosunu öğrenciler, ev hanımları, memurlar, emekliler, işsiz ve aylak dolaşan insanlar, siyasi çatışmaların odağındaki gençler, hayat kadınları ve yaşlı insanlar oluşturur.

Yazar öykülerinde genel olarak bedensel engellerinden dolayı toplum tarafından hor görülmüş, sevilmemiş, alay edilmiş kahramanlar yer alır. Kahramanlar bu sosyal durum içinde bulunduğu karamsar ve umutsuz kimselerdir. Sanatçının bu karakter kadrosunu oluşturmada otobiyografik bir etken mevcuttur. Yazar dört yaşında evin tavanında asılı bir salıncaktan düşmüş ve bu kaza sonucu kambur kalmıştır.<sup>311</sup> Yaşamının devamında, içinde bulunduğu bu fiziksel kusurla mücadele etmek zorunda kalan yazar tıpkı öykü kahramanlarının gibi toplum tarafından dışlanan ve yalnızlığa itilmiş bir hayat sürmüştür. Bu bakımdan yazar, özellikle ilk eserleri başta olmak üzere hemen hemen tüm eserlerinde otobiyografik bir anlatım tercih ederek engelli insanların bireysel ve toplumsal olarak çektikleri sıkıntıları öykülerinde dile getirir. Bu noktada ise Tosuner, kendi tecrübelerinden yola çıkarak toplumsal bir eleştiride bulunur. Eserlerinde bu kahramanları engellerinden yakınırken veya kendilerine acırken değil toplumun onlara karşı acımasızlığına ve umarsızlığına karşı sitemdeyken gözlemlenirler. Bu umarsızlık

<sup>308</sup> İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s.28.

<sup>309</sup> Pınar Akman Eliaçık, *Necati Tosuner'in Roman ve Öykülerinin Yapısal, Tematik ve Psikanalitik Açısından İncelenmesi*, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır 2019, s.198.

<sup>310</sup> Necip Tosun, *Öykümüzün Sınır Taşları*, Dedalus Yayınları, İstanbul 2017, s.415.

<sup>311</sup> <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/tosuner-necati> Erişim: 22.2.22.

içinde olan toplumla kahramanlar anlaşamazlar. Hatta ikili ilişkiler kurmak dahi zorlaşır. Bu bakımdan yazar, öykü kahramanlarını sevdiğine karşılık alamayan veya sevilmeyen taraf olarak çizer. Kahramanlar eğer karşılıklı bir sevgi yaşıyorsa bu durum sevenin varlığında kendi varlığını yok etmeye kadar gider. Bu durumda Tosuner'in kahramanları sevilmedikleri durumda kendilerini ölüme sürükleyecek şekilde değersiz hisseder; sevidikleri takdirde de kendi benliklerini yok sayarak karşı tarafı tümüyle yüceltirler.

Tosuner dil yapısını kurgularken deneyimlerine dayalı minimalizm çerçevesinde bir dil evreni kurgulamıştır. Yazarın kurmacasını nasıl anlattığıyla yoğun bir ilişki içinde oluşan, çözümleyici, kurmaca dünyanın derin yapısına soyutlamalarla dalıp giden bir eleştiri anlayışı mevcuttur.<sup>312</sup> Necati Tosuner, öykü kişilerinin iç dünyalarını derinliğine dalmayı tercih etmek bu yüzden görsel bir dil evreni kurgulamayı yeğler.<sup>313</sup> Durum saptamalarını, durumları çözümlenmeye ilişkin anahtar izlekleri, kişilerin davranışlarını ve konuşmalarından çıkarılması gereken anlamları öykü diline yedirir. Bunu yaparken de nesnelere kullanmayı çoğunlukla tercih eder. Öykülerinde yarattığı dolaysız dil ve öykü türünün gereklerinden kahramanın iç dünyasında analiz boyutunda derinleşmeden ilerlemek nesnelere yüklediği anlamlarla mümkün olmaktadır.

Necati Tosuner'in öykülerindeki ana kahramanlar genelde yaşama karşı umudunu yitirmiş, hassas; bu yüzden de yalnızlaşmış erkektir. Öykülerinin kronolojik incelemesi yapıldığında ilk öykülerinde kırgınlıkları ve umutlarıyla genç erkekler ele alınırken son öykülerinde yaşlı erkek kahramanlara yer verilir. Erkeklerin iç dünyalarının tasviri ve tahlili kadınlara göre daha ayrıntılı işlenir.

Necati Tosuner'in kahramanları genellikle yaşama sevinci içinde olmayan, umutsuz, yalnız ve bu yüzden de bu durumdan bir kaçış çözümü olarak ölümü ya da intiharı düşünen kişilerdir. Özellikle kahramanların bedensel engellerinden ötürü aşklarına karşılık alamaması, toplumdaki diğer kişilerin kendilerine acıması düşüncesi ya da tavrı kahramanların yaşama isteklerini yok eder ve intihar düşüncesini doğurur. Ancak yine de kahramanlar yaşamın değerinin farkındadırlar ve intihar düşüncesinin bir kaçış olduğunun ayırdındadırlar.<sup>314</sup>

---

<sup>312</sup> Semih Gümüş, *Öykünün Bahçesi*, Can Yayınları, İstanbul 2008, s.157.

<sup>313</sup> Gümüş (2008), a.g.e. s.159.

<sup>314</sup> Burcu Bostan, *Necati Tosuner'in Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisan Tezi, Ankara 2018, s.53.

Engelli olmanın getirdiği öncelikle toplumsal dışlanma ardından gelen bireyin kendini kendi iç dünyasına kapatması yalnızlık duygusunu pekiştirir. Öykülerdeki kahramanlar bir başkasının varlığına ihtiyaç duyan, yaş aldıkça da bu ihtiyacı daha da hissedilen yapıdadırlar. Bu yüzden yalnızlık toplumdan bir kaçış formu olduğu gibi bireyin kendi benliğini koruması açısından uzaklaşılması gereken bir duygu durumudur. Öykü kahramanları zaman zaman yalnızlıklarıyla başa çıkamayınca ona alışmayı ve onunla yaşamaya çalışmayı seçerler. Toplum içinde kabul göremeyen öykü kişileri izole olarak sürdürdükleri hayatlarında yalnızlarını kabullenmeye çalışıp avunurlar. Yazar, kendi yaşamından da yola çıkarak derinlikli ve reel gözlemlerle her yaştan ve cinsiyetten insanın yalnızlık sorununu ele almıştır. Tosuner, başlangıçta engelli bireylere dolaylı olarak dayatılan yalnızlığı ele alıp toplumsal eleştirilerini dile getirirken son dönem öykülerinde aşkı yaşamış fakat ayrılmak zorunda kalan veya yaşlı ve kimsesi olmayan kişilerin tablosunu çizer.<sup>315</sup>

Öykü kişilerinin hayata bağlanmaları ve umut duygusunu hissetmeleri, sevimleri ve kabul görmeleriyle ilgilidir. Özellikle kadınlardan karşılık gören erkek kahramanların, fiziksel engellerine rağmen hayata karşı bir umut beslediği söylenebilir. Bu karşılığı alamayanlar ise çaresizlik ve yalnızlıktan ötürü ölüm fikrine sığınırlar. Kahramanlar çektikleri acılardan ve sorunlardan kaçmak için bir çözüm olarak ölüm düşüncesini sorgular ancak bunu genellikle hayata geçiremezler.

Necati Tosuner'in eserlerinde işlenen en önemli toplumsal konu bedensel engelli insanların toplum tarafından gerektiği gibi onanmamasıdır. Yazar, eserlerini kaleme alırken siyasi ve sosyal olaylara çok değinmemekle birlikte çağın neticesi olarak politik bakış açısından çok uzak kalmaz. Politikanın daha çok toplum psikolojisi üzerinde durur. Sosyal meselelere eğilir. Bu noktada üzerinde en çok durduğu bir diğer konu ise savaşın getirdiği maddi ve manevi kayıplardır. Bu noktada bahsedilen savaş ülkenin içinde bulunduğu siyasi politikanın getirdiği iç savaştır. Savaş, içinde bulunulan toplumun empati duygusunu köreltir bu da engelli insanlara karşı duyarlılığı yok eder. Yazar, yaşadığı döneme tanıklık ederek onu tarafsız bir şekilde eserlerine yansıtmıştır.

İlk öykü kitabı *Özgürlük Masalı* (1965), yalnızlık temasının yoğun olarak işlendiği öykülerden oluşur. Öykü kahramanları genelde kalabalık içinde kendilerini yalnız hissederler ve o kalabalığın bir parçası olabilmeyi arzularlar. Ancak fiziksel

---

<sup>315</sup> Eliaçık, a.g.t. s.210.

engellerinden ötürü toplumdan uzaklaşmış/uzaklaştırılmış bireyler bu arzularını gerçekleştiremez içinde buldukları bu durumu kabullenmeye çalışırlar.

*Kambur* (1972) eserinde yer alan öykülerde hayata yenilmiş, umutlu günlere dair bekleyişi sona ermiş ve karanlık bir atmosfer içine kendini hapseden bireylerin hayat akışına dahil olamayışı ele alınır. Bunda en büyük etken yine kahramanların fiziksel engelli olması ve bu yüzden yaşama tutunamamalarıdır.

*Çıkmazda* (1969) kitabında yer alan öykülerin tümünde sakatlığın bir bireyin ruhunda açtığı yaraları, bencil ve acımasız bireylerin bu kişinin hayatına müdahaleleri, sevilmemeye mahkûm oluşu ortaya koyulur. Öykülerde engelli olmayan insanların bir tragedyaya izler gibi engelli kimselere bakıp kendileri öyle olmadıkları için sevinirken bir yandan onlara karşı alaycı ve aşağılayıcı tavırları ele alınır.

*Sisli* (1977) öykü kitabında kahramanlar duyarlılıkları neticesinde acı ve özlem duygusu ile yaşamını sürdüren kimselerdir. Şartlar her ne olursa olsun bu durum değişmez. Bu yüzden yazar öykülerinde İstanbul ve Almanya olmak üzere iki farklı coğrafyayı temel alır.<sup>316</sup> Farklı coğrafyalarda, farklı kültürle beslenseler de kahramanlar yine aynı acı ve serzenişle hayata bakarlar. Eserde dönemin siyasi karmaşasının hâkim olduğu, ideolojik fikirlerin gençleri ölüme götürdüğü, sokak çatışmalarının ve idamların hüküm sürdüğü bir kaos ortamı çizilir.<sup>317</sup> Yazar, son öykülerinde daha fazla olmak üzere bu eserdeki öykülerinde de kelime tasarrufuna giderek kesik ve devrik formda cümlelere yer verir. Bu da anlatı ritmindeki sürenin duraklamasına neden olur.

*Necati Tosuner Sokağı* (1983) tematik olarak bundan önceki eserlerden daha olumlu bir atmosfer sunarak farklılık gösterir. Önceki eserlerinde ve bu eserin ardından gelip son öykü kitabı *Yakamoz Avına Çıkmak*'a kadar fiziksel engeli yüzünden toplum tarafından dışlanmış kahramanları ele alırken bu öykü kitabın dışlanma duygusundan sıyrılıp kadınlar tarafından kabul edilen mutlu erkek bireyler ele alınır. İç huzura kavuşmuş, hayatın akışına kapılmış, kendine yer edinmiş kahramanların durumu aktarılır. Öykü kişileri yalnız olmadıkları ve öteki tarafından kabullenildikleri ve benimsendikleri için mutludurlar. Bununla birlikte bu kahramanların yaşamlarını kaliteli bir şekilde sürdürebilmeleri için yargılanmanın olmadığı toplumsal erdemlerin değer gördüğü bir alternatif toplum hayali de çizilir. Tematik olarak farklı bir yerde durması anlatım

<sup>316</sup> Fahrettin Demir, *Tosuner'in Öykücülüğü*, Cumhuriyet Kitap, 2002, S. 627. s. 6.

<sup>317</sup> Eliaçık, a.g.t. s.217.



tekniklerini de etkilemiştir. Yazar bu eserinde diğer eserlerine göre anlatıcı kiplerinden diegesis sık ve sahneleme tekniğine hizmet edecek şekilde kullanmıştır. Anlatı ritminde okuyucuyu içine alacak bir etki bırakan bu durum, eseri, yazarın öykücülüğünde farklı bir boyuta taşımaktadır.

*Çılgınsı* (1990) adlı öykü kitaplarında kelime tasarrufunun yapıldığı, anlatılacak olanın en az kelimeyle verilmeye verildiği, olay örgüsünün ağırlığını kaybettiği yerini romantik ve psikolojik metinlere bıraktığı örnekler mevcuttur. Öyküler dil bakımından incelendiğinde şiirsel bir duyarlılıkla lirik, kesik ve devrik cümlelerle bazen şiir formlarının oluşturulduğu görülür. Öykülerde birlikteliklerinden ayrılan insanların içine düştükleri yalnızlıktan ötürü yaşadıkları hüsrana ve hayal kırıklıkları ele alınır.

*Bir Tutkunun Dile Getirilme Biçimi* (1997) eserinde fiziksel engellerinden dolayı dışlanmış ve hor görülmüş erkek kahramanların ağırlıklı olduğu öyküler yer almaktadır. Öykü kitabına adını veren öykü ise anlatıcı sesi bakımından Tosuner öykücülüğünde farklı bir çizgiye sahiptir. Bu metinde ele alınan mesele farklı anlatıcıların figural anlatım tekniği kullanılarak gözlemlerini dile getirmesi söz konusudur. Bu anlatıcı tercihi ise yazarın öykücülük çizgisini farklı bir boyuta taşımıştır. Anlatıcı seslerinin farklılaşması, anlatı izencesindeki iç odaklayımı da değiştirir. İç odaklanmanın farklılaşması anlatı ritminde de hareketlilik oluşturur.

*Güneş Giderken* (1998) eserinde yaş almanın ve birliktelikleri sonlandırmanın tesiriyle gelen bir olağan yalnızlık hali duyarlı bir dille işlenir. Bu duyarlılıkta yazar sıradan sözcükleri tercih ederek dolambaçsız bir yolla dolayimli anlamlar üretmeyi tercih etmiştir.<sup>318</sup> Yazar bu eserde yer alan öykülerinde insanoğlunu başka birinin varlığına ve ilgisine bağımlı doğan ve hayatının sonuna kadar bu duyguyu hisseden bir varlık olarak ele alır.<sup>319</sup> orta yaşın üzerinde veya emekli yaşlı bireylerin yalnızlığı duyumsamaları ince ve duyarlı bir dille dikkatlere sunulur.

*Yakamoz Avına Çıkmak* (2007) adlı son öykü kitabında öykü türünün postmodern edebiyattaki yeni bir açılımı olan küçürek öykü tarzına yer vermiştir. Söz düzleminde kısa olarak nitelendirilebilecek eserlerdeki anlatım yoğunudur. Bu metinlerin çıkış noktası modern insanın süre/zaman sorunu ve yer/yerleşme, yer edinme çabası olarak değerlendirilebilir.<sup>320</sup> Yazar bir önceki öykü kitabında yer alan belirli bir yaşın üstündeki

<sup>318</sup> Semih Gümüş, *Öykünün Bahçesi*, Can Yayınları, İstanbul 2008, s.157.

<sup>319</sup> Eliaçık, a.g.t. s.211.

<sup>320</sup> Ramazan Korkmaz ve Mutlu Deveci, *Türk Edebiyatında Küçürek Öykü*, Grafiker Yayınları, Ankara 2011, s.12.

bireylerin yalnızlaşması temasını bu kez anlatım olanaklarını genişletip işler. Tosuner eserinde anlatım olanaklarını geliştirip ulaştığı yoğun anlatıma kelime tasarrufu ile yer verir. Anlatılacak olanın en az kelime kullanarak anlatılmasını ‘makaslama’ olarak adlandıran yazar, öykünün oluşmasında, biçimlenmesinde kalem kadar bu tasarrufun da önemli olduğunu düşünmektedir.<sup>321</sup> Yazarın bu minimal anlatım tercihi öykülerinde hızlandırma tekniğinin sıkça kullanımına neden olmuştur. Bu da anlatı ritmine hareketlilik katmıştır.

Tosuner’in öykülerinde kahramanların ruh tahlilleri önemlidir. Bunda durum öyküleri kaleme almış olmasının payı büyüktür. Kurmacalarında hayatın bir kesitine ya da kahramanların duygu dünyalarına odaklandığı için iç söyleşim ve iç monolog tekniğine sıkça yer verir. Anlatıcı sesindeki bu anlatım tekniklerine yer verebilmesi için söylem zamanı ile kurmaca zamanı arasındaki mesafeyi en aza indirger. Böylelikle anlatı izlencesi ve okur bir an’da kalmış olur.

Otobiyografik anlatım tekniğine yakın bir öykü dili oluşturduğundan anlatıcının sesi genelde homodiegetiktir. Bu noktada okur, yazar/anlatıcı ile empati kurar ve onun düş-düşünce dünyasına tanıklık eder. Bu da eserin inandırıcılığını artıran bir etkidir. Öykülerin büyük bir çoğunluğunda olayın hem yapıcısı olan bir özne hem de anlatıcı, aktarıcı olan bir kişi konumundaki kahraman anlatıcıdan yararlanır.<sup>322</sup> Birinci tekil anlatıcının yanında gözlemci bakış açısının yer aldığı heterodiegetik anlatıcının bir türü olan figural anlatıma da yer verilir. Bununla birlikte postmodern anlatılarda sıkça rastlanılan çoklu anlatıcı kullanımı, Tosuner’in son eserinde kullanılan bir anlatım tekniğidir. Eserlerinde kahramanların içinde buldukları acımasız şartları ve ondan kaynaklanan çaresizliği yalın, duru, tutumlu bir dille, sözcükleri minimal anlatımla kullanarak şiirsel bir söylemle vermektedir.<sup>323</sup>

Öykülerde anlatı izlencesindeki anlatı ritminin düzeninde kurmaca zaman ile söylem zamanı genellikle birbiri içine geçmiş şekilde ilerler. Bu durum eş zamanlılığın bir göstergesidir. Yazar, anlatım tekniklerindeki eş zamanlılık düzenini, dönemin ruhuna okurun tanıklık edebilmesini kolaylaştırmak için tercih etmiştir. Bunun yanı sıra bazı öykülerde anakronik olarak farklı zaman dilimlerine kırılmalar da görülür. Bu noktada yazarın geriye dönüş tekniğine yer verdiği gözlemlenmektedir. Yazar, kahramanların

---

<sup>321</sup> Eliaçık, a.g.t. s.199.

<sup>322</sup> Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Yayınları, Ankara 2009, s.110.

<sup>323</sup> Semih Gümüş, *Sarsıcı Olmak İçtenliğe Dayanmalı*, Notos Öykü, Nisan-Mayıs 2014, s.36.

hayatlarından kesitler sunarken onların ruh dünyalarını okura inandırmak için geriye dönüş tekniğine yer vererek okuru bilgilendirme yoluna gider.

Tosuner'in öykülerinde dış mekân genellikle İstanbul'dur. Bazı öykülerde de Almanya'yı dış mekân olarak kullanan yazar coğrafi bağlamı değiştirerek bireyin iç dünyasının coğrafyadan münezzeh olduğunu vurgulamak istemiştir. İstanbul'un ön plana çıktığı öykülerde mekânın fonksiyonu bireylerin yalnızlıklarının boyutlarını göstermek, içinde buldukları psikolojik durumu mekân unsurlarıyla sezdirme. Mekânın genel olarak işlevi karakterlerin ruh dünyalarını sunmaya yardımcı olmaktır, onlara bir uzam sağlamaktır. Bu bağlamda özellikle kapalı mekân olarak ev; eve ait parçalardan balkon ve pencere önemlidir.<sup>324</sup> Kendi içinde kısır bir yapısı olan bu mekanlar durum öyküsü yaratmada yazara fon oluşturmaktadır.

Tosuner kişisel yaşantısından hareketle küçük ve sıradan insanın iç dünyasında yaşanan küskünlükler, kırgınlıklar, acılar ve umutları okura sunmaktadır. Otobiyografik anlatımın da yardımıyla öykü kişilerinde genellikle tercih ettiği engelli insanların dramı, kurmacalarının odak noktasıdır. Kahramanların an'larını ve o ana eşlik eden duygu dünyalarını anlatmak için eş zamanlı bir düzen tercih eden yazar, anlatıcı kiplerinden mimesise sıkça yer vererek anlatı süresinde duraklamaya neden olur. Durum öykülerinin karakteristik bir özelliği olarak bahsedilebilecek duraklama tekniği, yazarın minimal diliyle birleşerek okura yoğun bir anlatım sunar.

Tosuner'in öykü kitaplarının içinden seçilen "Kamyon" öyküsü, diğer öyküler gibi klasik diegetik ve mimetik anlatıma sahip değildir. Mimesis kipliğinin gösterilmesi için kullanılan diyalog tekniğinin iki farklı yaştaki karakterin bakış açısına odaklanarak okura sunması öyküyü özgün ve incelemeye değer kılmaktadır.

### 12.2.1. Necati Tosuner'in "Kamyon" Öyküsünde Anlatım Teknikleri

Necati Tosuner'in 1983 tarihinde yayınlanan *Necati Tosuner Sokağı* adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan "Kamyon", yeğeniyle birlikte çıktığı bir gezintiden ve aralarındaki ilişkiden hareketle içinde bulunduğu toplum hakkındaki izlenimlerini okuyucuya hissettiren kahramanı ele almaktadır. Kahraman kendisine dayatılan toplumsal baskıyı püskürtmek için tercih ettiği alaycı üslupla toplumdaki önyargılara karşı bir bakış açısı geliştirir. Yaşadığı topluma uyum sağlayamayan birey, toplumun

<sup>324</sup> Burcu Bostan, *Necati Tosuner'in Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisan Tezi, Ankara 2018, s.88.

önyargılı ve sınıflandırıcı yaklaşımına karşılık savunma psikolojisi geliştirir. Bu savunması mekanizması metinde ironik ve imgesel anlatım kullanılarak okuyucunun birey ve toplum üzerinde sorgulamasını sağlamıştır. Eserin örneklem olarak seçilmesindeki nedenlerden biri *Necati Tosuner Sokağı* adlı öykü kitabındaki öykülerin tematik olarak diğer öykü kitaplarından farklı olması ve bu farklılığın anlatım teknikleri ile desteklenmiş olmasıdır. Bununla birlikte “Kamyon” öyküsünde yer alan yerdeşlik toplumsal eleştiri anlamında oldukça kuvvetlidir. Toplumsal ön yargılar ve bunlara karşı bireyin kendi iç dünyasına özgü bir şekilde yaşama isteğinden oluşan derin yapıdaki yerdeşlik, farklı anlatı seslerine odaklanılarak okuyucuya sunulmuştur. Bu bakımdan anlatı ritmi açısından yazarın öykülerindeki farklı bir örnek olarak incelemeye değer görülmüştür.

Eser yabancı bir ülkede bir süre yaşayıp yurduna dönenen öykü kişinin bu durumu açıklamasıyla açılır. Ardından altı yaşındaki yeğeniyle kurduğu ilişkiden bahseder. Ülkeye yeni dönmüş olmasının ve ateşli bir hastalıktan kalmış olmasının da tesiriyle ürkek bir yapıda olan öykü kahramanı yeğeninden güç alır ve bu güçle insan içine çıkabilir. Yeğeniyle ilişkisi eserde izlekler ve imgeler üzerinden verilmiştir. Aralarında mesafeli ancak an kahramanın geliştirdiği diyalog sayesinde de samimi bir ilişkiler vardır. Bu samimi ilişki yeğenin kamyon sürücüsü olma metaforu üzerinden, metinde sık kullanılan bir izlek olarak okuyucuya sunulur. Metnin doruk noktası eserin sonuna doğru gerçekleşir. Anlatıcı, yeğeniyle birlikte sokağa çıkmıştır ve sokakta farklı insanlarla diyaloga girmiş hem de bir kamyonla karşılaşmışlardır. Öykü kahramanının bir engelli olduğunu ve bu yüzden kendini sakınarak bir hayatı tercih ettiğini okur eserin sonunda öğrenir.

Eserin anlatı ritmini etkileyen anlatım teknikleri üzerinde durmak için eseri birimlere ayırırken kurmaca zamanı ve söylem zamanının düzenlenişi temel alınmıştır. İlk anlatı biriminde geriye dönüş tekniği kullanarak anlatıcının, öykünün söylem zamanına nasıl geldiğinin alt yapısını verir. İkinci anlam biriminde ise eş zamanlılık söz konusudur, anlatıcı ve yeğenin söylem zamanına ait birlikteliklerinin tablosu verir. Üçüncü anlam biriminde yine geriye dönüş tekniği hakimdir, anlatıcının yeğeniyle kurduğu ilişki tablosu okura sunulur. Dördüncü ve son anlam biriminde ise anlatıcı ve yeğenin sokakta yaşadıkları ile öykü kahramanının fiziksel engelli oluşu dile getirilir.

Yazar, kahramanın bireysel kimliği hakkında okuyucuya bilgi verir. Topluma uyum sağlayamadığı için yurtdışına gitmiş bir birey söz konusudur. Bu uyumsuzluğun

ekonomik, kültürel ve sosyolojik bir altyapısı bulunmaktadır. Ötekileşme duygusunun içsel bir kaynaktan beslendiği söylenebilir. Ana kahraman yabancı olmayı kendi benliğinde ve zihninde yaşamaktadır. Bu yüzden hem içinde yaşadığı şu an hem de geri döndüğü toplumda kendini yabancı hissetmektedir. Yazar, ilk birim ve üçüncü anlam biriminde geriye dönüş tekniğini kullanarak bireyin toplumla ilişkileneemediği ve topluma uyum sağlayamadığını okura göstermiştir:

“Epey bir zaman buradan uzaklarda kalmıştım. Yabancı bir ülkedeydim (...) Sanki, yabancı olmasanız bunlar olmayacaktı gibi görünüyor. Derdinizi yabancılığa yükleyince, biraz olsun rahatlıyorsunuz. Evet, o zaman her şey çok başkaydı. İyi miydi, kötü müydü bilemiyorum Çok başkaydı. Her şey...”<sup>325</sup>

İlk anlam birimini teşkil eden bu bölümde yazar, anlatı ritminin süresinde sahnelemeye yer vermiştir ve bu noktada diegesis anlatı kipini kullanmıştır. Sahneleme ve diegesis klasik bir format olarak okuyucuyu karşılasa da anlatıcı sesindeki farklılık ilgi çekicidir. Ben anlatıcı, homodiegetik söylemini, figüral anlatımda kullanılan iç monologla birleştirerek farklı bir ses yaratır:

“İnsan, bir yerde yabancı olunca, şöylesinden bir rahatlık kazanıyor: Canınız bir şeye mi sıkılı, yolunda gitmeyen bir şey mi var, çevreyle mi uyuşamadınız, (...) diyorsunuz ki kendinize: “Canım, yabancılık işte...”<sup>326</sup>

Topluma uyum sağlayamadığı için yurt dışına gitmiş bir birey söz konusudur. Bunun kültürel, ekonomik ve sosyolojik bir alt yapısı olabilir. Ancak gittiği yerde yaşadığı sıkıntıları da oraya ‘yabancı’ olmasıyla ilişkilendirilen ana kahramanın yaşadığı ötekileşme duygusunun, içsel bir kaynaktan beslendiğini gösterir. Kahraman yabancı olmayı kendi benliğinde ve zihninde yaşamakta bu yüzden hem şu an içinde bulunduğu, geri döndüğü toplumda hem de bu toplumdan ayrılmak için gittiği yabancı ülkenin toplumunda barınmamaktadır. Bu da bireyin toplumla ilişkileneemediğini, onunla uyum sağlayamadığının bir göstergesidir. Bu durum metnin tamamında mimetik anlatıma hizmet eden diyaloglarla ve kısa kesin cümlelerle eril baba-oğul/dayı-yeğen ilişkisi okura sunulur.

Toplumda meslek gruplarına karşı biçimsel bir önyargı mevcuttur. Bu durum aynı zamanda insanların dış görünüşlerine dair sınıflandırıldıklarının kanıtıdır. Toplum insanların toplum içinde var olmalarını, bir konuma yerleşip medeni hayatı sürdürmek

<sup>325</sup> Necati Tosuner, *Necati Tosuner Sokağı*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012, s. 1.

<sup>326</sup> a.g.e. s.1.

istemelerini mesleklere göre sınıflandırmıştır. Bu noktada toplumun eşitlikçi olmadığı ve ön yargılı olduğu söylenebilir. Toplum bu şekilde bir davranışa sürükleyen nedenler arasında insanların birbirlerinin ekonomik, kültürel ve sosyal statülerle karşılaştırmaları ve bu konuda bir baskı oluşturmaları yer almaktadır: “Ben de bir şey demiyorum, sigara içmeden ve bıyık bırakmadan kamyon sürülür sanıyor. Şimdi takılıyor aklıma, sürülmez mi?”<sup>327</sup> ifadesinde yer alan retorik soru birinci tekil anlatıcı ile kurulmak istenen empatinin ardından okuru toplumdaki eşitsizlik ve önyargı kavramları üzerine eleştirel davranmaya iter. Homodiegetik anlatıcı öncelikle kendi duygu ve düşünce dünyasını okura aktarır. Bununla birlikte yeğenine odaklanarak anlatıyı sürdürmesi dayı-yeğen arasında yer alan diyaloglardaki sevgi ve bağa karşılık toplumun sevgisizliğini ve duyarsızlığını vurgulamaktadır. Yazar yeğen-dayı ilişkisi üzerinden baba-oğul ilişkisine atıfta bulunur ve toplumun erkeklik imgesi üzerindeki bakışını okuyucuya sunmaktadır. Kendinin toplumun farklı olduğunun bilincinde olan ve bunu kabullenmiş birey yeğeniyle olan ilişkisi üzerinden toplumsal cinsiyet rollerine de vurgu yapmaktadır: “Bugün yine sokuldu yeğenim: “Bi tıraş olsana...” dedi. Belki annem öğretiyordur. Ben kendimi kapmış koyuvermişsem, gelip böyle sokuluyor. “Boş ver...” dedim. Dinlemedim. Kalktım, tıraşa durdum.”<sup>328</sup> Dayı ile yeğen arasında geçen mimetik diyalogdaki tıraş vurgusu ana kahramanın boş vermişliğini ve eksik bırakılmış erkeklik duygusunu işaret etmektedir. Bu haliyle ele alınan kahramanın farklı oluşunun dışarıdan seçilebilmesi bu duruma uyumlanmasını kolaylaştırır. Okur bunu kahramanın kendiyile alay etmesinden anlamaktadır. Yazar ironik bir anlatım tercih ederek bireyin kendiyile olan ilişkisini açıklamıştır. Bununla birlikte üçüncü birimdeki eş zamanlılık düzeni sırasında dayı ve yeğen arasındaki diyaloglarda mimesis kullanımı dikkat çekicidir. Yazar, mimetik anlatımı bir tablo sunmak için değil bir diyalog dizgesi sunmak, yani göstermek için kullanır. Metnin tamamında betimleyici anlatıma hizmet edecek şekilde bir diegesis ve mimesis kullanımı söz konusu değildir. Öykü bir durum öyküsü olmasına rağmen eserdeki sahneleme ve hızlandırma tekniklerinin sık kullanımı ve anlatı ritmini durağanlaştıran betimlemeye dayalı diegesis ve mimesis kullanımının azlığı metni özgün kılmaktadır.

Öykünün anlatı izlencesinde, sokağa çıktığında kendini rahat hissetmeyen bir birey söz konusudur. Bu rahatsızlık yine toplumun önyargılı bakışından ileri gelir. Toplumun dış görünüşleriyle ilgili yargılarına ve buna bağlı olarak yaptığı sınıflandırma

---

<sup>327</sup> a.g.e. s.3.

<sup>328</sup> a.g.e. s.5.

toplumsal sosyal statü için de geçerlidir. Bireyin yeğeniyle birlikte gezmesinden kaynaklı baskı evlilik kurumu üzerinedir. Bu noktadaki toplumsal bakış kendine benzemeyeni arayıp ötekileştirmesi ve bireyin kendi özgün varlığına duyarsızlık olarak ele alınır:

“Bugün yeğenimle yine sokağa çıktık. Doğrusu hani içimden geliyor da değildi. Onunla insanların arasında olmak başlangıçtaki ilginçliğini yitirmişti. Rahat bırakmıyorlardı. Dert olmaya başlamıştı. Herkes, bizi baba-oğul sanıyordu. Bu da onların alaylarına, gülmelerine varıyordu.”<sup>329</sup>

Eş zamanlılık gösteren son anlam biriminin başından alınan bu bölümden hareketle toplum bireyi dış görünüşüyle ilişkilendirerek belirli bir etiketin içine yerleştirir. Metindeki kahramanın bu etiketlenmeden huzursuz olduğu gözlemlenmektedir. Birey, toplumun kendisini yaşından ötürü belirli bir sınıfa yerleştirmesinden duyduğu rahatsızlığı gidermek için kendini ikna etme yöntemine gitmiştir:

“Onunla pek sık birlikte görünmemin iyi olmayacağını düşünmekte gecikmedim. Sonra bir de şunu düşündüm: Niçin öyle birden yaşlanmak gereği uyanıyordu içimde. Dede-torun sansınlar istiyordum belki. Belki de, bu durumun biraz daha saygın olacağını umuyordum.”<sup>330</sup>

Yaş almanın daha saygın olduğuna vurgu yapan anlatıcı toplumun kendisine uygun gördüğü ve o algıyla yargıda bulunduğu statüden farklı bir yeri okuyucunun dikkatini toplamaktadır. Fiziksel kusurlarından dolayı ayıplanan, hor görülen bir insanın yaşadığı yalnızlık ve mutluluk duygusu ve bununla başa çıkma çabası olarak dalga geçmeyi bir savunma mekanizması şeklinde kullanması söz konusudur. Kahramanın kendisine dayatılan baskıyı püskürtmek için tercih ettiği alaylı ve cinsiyetçi yönetime karşılık çocuğun verdiği masum karşılık okuyucuda toplumda bu gibi ön yargılarla yaşayan insanların aslında boş bir dünyasının olduğuna da işaret eder. Toplumun yozlaşmış bakış açısının ve değerlerinin karşısına bir çocuğun masumiyetinin, salt sevgiye ve paylaşımaya/iyiliğe dayalı tutumunun yerleştirilmesi toplumsal eleştiri olarak sunulurken okuyucuda ideal dünya önermesini de doğurur.

Yazar kısa ve kesin ifadelerle kurmuş olduğu eylem cümlelerinde yaşadığı yabancılaşmanın gerçekliğini net bir şekilde okuyucuya aktarmaktadır. Ana kahramanın toplumla uyuşmayan bir duruşunun olması ve yeğenin de kendine benzer bir şekilde aynı yoldan ilerlediğini hissetmesi bireyde bir tereddüt yaratmıştır. Bu tereddütün altında toplumsal kimlik kazanma sürecinin başında olan bir bireyin topluma uyumlanmasının engellenmesine dair kaygı yaratmaktadır: “Yeğenimse, sokakta benim yanımdayken bir

---

<sup>329</sup> a.g.e. s.4.

<sup>330</sup> a.g.e. s.4.

başkalığın varlığını seziyordu ya, neyin nesi olduğunu anlayamıyordu. Anlar diye, benim de yüreğim ağzıma geliyordu.”<sup>331</sup> Ana kahraman yeğenin kendi izinden ilerlemesine dair toplumsal kabul noktasında ikilem yaşamaktadır. Bu çatışma topluma uyumlu birey olma ya da bu tarz bir kabullenmeyi reddetme şeklinde açıklanabilir. Yazar metindeki bu kaygıyı imgesel bir anlatım kullanarak kahramanın “Sanki şu benim canımı çok sıkmış sözcüğü yeğenime, ille de öğreteceklerdi...” sözlerini söylemesini sağlar. Vurgulanan sözcüğün metin içinde söylenmemesi ve okuyucuya sezdirilerek anlatılması yabancılaşmış bir bireyin iç sıkıntısını üstü kapalı bir biçimde okura sunar. Yazarın alaycı üslubunu işaret eden sözcük seçimleri toplumun yozlaşmış bakış açısını ortaya koyar. Bu bakış açısının değerlerinin karşısına bir çocuğun masumiyetinin ve sevgiye ve paylaşımaya dayalı tutumunun yerleştirilmesi toplumsal bir eleştiri olarak sunulmaktadır. “Gördün mü kamburu? Evlenmiş, çocuğu da olmuş...” Dalga geçmekten başka çare yoktu: “Yakışıklı!” dedim, duysunlar isteyerek. “Bu güzel koku nereden geliyor?..” Bayan’ımız döndü bir an. Yeğenim dedi ki: “Kamyondan.”<sup>332</sup> ifadesindeki kamyon-kadın çatışması, dayı yeğen diyalogları üzerinden ironik anlatımla birlikte toplumun değerli olarak gördüğü kavramların sorgulanmasını sağlar. Yaş almanın daha saygın olduğuna vurgu yapan anlatıcı toplumun kendisine uygun gördüğü ve o algıyla yargıda bulunduğu statüden farklı bir yere okuyucunun dikkatini toplamaktadır. Fiziksel kusurundan dolayı ayıplanan, hor görülen bir insanın derin yalnızlık duygusu, mutsuzluğu ve bununla başa çıkma çabası olarak dalga geçmeyi bir savunma mekanizması olarak kullanması söz konusudur.

Eserin üçüncü anlam biriminde de geriye dönüş söz konusudur ve bu geriye dönüş bu kez, kahramanın söylem zamanından kısa bir süre öncesindedir. İlk anlam birimindeki geriye dönüş anlatıcının yabancı ülkede yaşadığı deneyimlerinden süzdüğü duyguları ifade ederken üçüncü anlam birimindeki geriye dönüş mimetik anlatımda kullanılan diyaloglarında etkisiyle anlatıcı ve yeğenin arasındaki ilişkiyi göstermek için kullanılır.

“Bir gün ona yine “Yakışıklı” demiştim ki, söylendi: “Bi de yakışıklı çıkmış!..” / “Yakışıklı demek kötü bir şey değil ki...” dedim. “Ah, isterdim ben de yakışıklı olmayı...” Düşündü biraz. Gitti, döndü dolaştı, geldi. “Hadi, yine söyle...” dedi. / “Neyi?” / “Hani, demin dedin ya...” / “Yakışıklı!” Güldü. (...) Başkaları da öyle çağırıyor şimdi, adı “Yakışıklı” kaldı.”<sup>333</sup>

---

<sup>331</sup> a.g.e. s.4.

<sup>332</sup> a.g.e. s.5.

<sup>333</sup> a.g.e. s.3.



Homodiegetik anlatıcı/kahramanın altı yaşındaki yeğeniyle geçirdiği diyalog, aralarındaki ilişkiyi veren ve okuyucu anlatı ritmine dahil eden mimesis kullanımını içeren bir konumdadır. Anlatıcı sesinin iç söyleşim ve iç monologla karışarak farklı bir anlatıcı ile okura ulaşmasının yanında bu şekilde düzenlenmiş diyalog dizgelerinin eserde yer alması okurun metne olan yakınlığını artırır. Bununla birlikte hızlandırma ve öykülemeye dayalı diegesis kullanmadan metnin ritmini de olumlu yönde etkilemektedir.

Necati Tosuner'in "Kamyon" adlı metninde dayı ve yeğen ilişkisi üzerinden toplumda özgün kimliğiyle var olmaya çalışan bireyin ötekileşmesi ele alınır. Yazar standartların dışında betimlenmiş bir kamyoncu imgesi üzerinden toplumsal sınıflandırmanın toplumu oluşturan bireyler tarafından önyargılı bir şekilde tasarlandığını anlatmak istemiştir. Ana kahramanın toplumsal statülere karşı düşüncelerini ifade ettiği ironik ve alaycı üslup bireyin kendisine dayatılanlara karşı bir savunma mekanizması geliştirdiğinin göstergesidir. Yazar toplumun dayatmalarına karşı kendi olabilmek için çaba harcayan bireyi eleştirel bir bakış açısıyla okuyucuya sunmuştur.

### 12.3. CEMİL KAVUKÇU ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

1980 sonrası dönem Türk öykücülüğünün en dikkat çekici yazarlarından olan Cemil Kavukçu (1951- ), öykü dünyasında gündelik yaşamda varlıkları bile hissedilmeyen küçük insanların sıradan yaşamlarını, onların yaşamda tutunamayışlarını, bir köşeye itilmişleri, sokak serserilerini, delileri, meczupları, alkolikleri ele alışıyla modern öykünün temellerini atanlardan Sait Faik çizgisinin devamı niteliğindedir. Bununla birlikte sosyal gerçekliği nesnel bir çizgide ele alarak o gerçekliğin içindeki lirizmi de tüm boyutlarıyla okura sunması bakımından da Orhan Kemal çizgisini taşır. Her iki yazarın kesiştiği yerde öykücülüğünü kuran Kavukçu'nun en ayırt edici özelliği küçük insan figürünü öyküde yeniden canlandırmış olmasıdır. İlk kitabı *Pazar Güneşi* (1983)'inden itibaren çağdaşları gibi yalnızlık, kasaba insanının korkuları, çocukluğa dönüş temalarını işler. Ele aldığı kasaba hayatı ve bu hayatın bir parçası olan kasaba insanlarını sıradan ve zor hayatları içinde birbirine kenetlenir bir halde, umutlu bir söylemle ele alır. Bu noktada 1960 öyküsüne damga vuran göç teması da hakimdir. Kasaba insanların düşlerini kasabadan ayrılarak kente göç ettiklerinde kuracakları dünya süsler. Bu durumda bireysel göç temasının seksen sonrası öyküye de aktarıldığını ancak anlatım olanaklarının genişlemesiyle 1960-1980 arası Türk öyküsünde ele alınan sosyalist atmosferde olmadığını söylemek mümkündür. Cemil Kavukçu öykülerinde kasabada yerleşik bir hayat yaşarken kente göç hayalleri kuran bireyin yalnızlığı da

odaklanılan temalardan biridir. Ülkenin siyasi ortamının karmaşıklığından dolayı kahramanların bir kısmı ideolojik nedenlerden bir kısmı da kişisel değişim serüveninden dolayı farklılaşmışlar ve ötekileşmişlerdir.<sup>334</sup> Toplumda var olma, hayata tutunma konusunda zorlanmaktadırlar. Bu bakımdan gelecek, belirsiz bir alandır ve geçmişe sığınma söz konusudur. Kavukçu, geçmişe sığınma noktasında çocukluğu da ele alır. Bu sığınmayı da çoğunlukla korku duygusuna odaklanarak okuyucuya sunar. Eserlerinin ana duygularından biri olarak anılabilecek korku izleği bazen yaşanan dönemin siyasi alt yapısının getirdiği protest duyguların bireyi yalnızlığa itmesinden kaynaklanırken bazen de bireyin yine içinde bulunduğu sosyal ve siyasi ortamın baskısından ileri gelmiştir. Çocukluk ve yalnızlık; onları kapsayan korku duygusu eserlerdeki kahramanların bir kaçış noktasıdır.

Yazarın öykülerinde gündelik yaşantıda varlıkları hissedilemeyen küçük insanların sıradan yaşamları ve onların yaşama tutunamayışlarını dile getirilir. 1960-1980 öyküsünde bireyin iç dünyasına odaklanan yazarların gözde seçimi olan ‘küçük insan’, Kavukçu’nun öyküleriyle birlikte özellikle 1990 sonrası Türk edebiyatında yeniden ön plana gelir.<sup>335</sup> Cemil Kavukçu’nun öykü kişileri özellikle toplumsal değerlerin yitmesine karşı tepki göstermektedir. Teknolojinin, sanayileşmenin bir sonucu olan modernizmin insan ilişkilerini yozlaştırması; bireylerin ilişkilerinin çıkara dayanmasından kaynaklı olarak ahlaki ve insanî değerlerin tüketilmesi gibi konular öykü kişileri üzerinden eleştirilir. Ancak bu eleştiriler bütünüyle toplumcu gerçekçi bir anlayışın ürünü değildir. Yazar daha çok toplumun aykırı ve yitik kesimine ait hayatın farklı bir yüzüne ayna tutmaya çalışır.<sup>336</sup> Kavukçu’nun öykü kişileri, kendi hayatından da esinlenerek oluşturduğu kasabadan kente dönüşün getirdiği içe kapanıp kendi benliği ile baş başa eğilimi gösterirler. Bu içe kapanmanın bir nedeni de öykü kişilerinin geçmişine ve çocukluklarına duydukları özlemdir. Bu bakımdan çocukluk, öykü kurgusunda önemli bir izlektir. İnsanların birbirini yakından tanıyıp sevdiği, samimi ilişkiler kurduğu köy/kasaba çevresinden büyük kentlere göç eden bireylerin ekonomik yetersizlikler içindeki yalnızlık ve çaresizliklerini sanatçı duyarlılığıyla duyumsamak, bunları öykü kurgusu içinde kişiler vasıtasıyla yansıtmak, Kavukçu gibi hassasiyetleri insanî eksende yoğunlaşan bir yazarın öykülerinde sıkça rastlanan bir özelliktir.<sup>337</sup> Bununla birlikte

<sup>334</sup> Necip Tosun, *Günümüz Öyküsü*, Dedalus Yayınları, İstanbul 2017, s.24.

<sup>335</sup> Necip Tosun, *Öykümüzün Sınır Taşları*, Dedalus Yayınları, İstanbul 2017, s.461.

<sup>336</sup> Kemal Erol, “1980 Sonrası Türk öykücülüğünde Cemil Kavukçu ve Temmuz Suçlu Adlı Öykü Kitabının Tutunamayan Karakterlerinde Kimlik Bunalımı”, *Turkish Studies*, Volume 8/13, s.867-883, 2013, s.873.

<sup>337</sup> Erol, A.g.t. s.113.

yazar, kendi yaşam öyküsünden ilham olmasına rağmen öykülerinde otobiyografik anlatının yeknesaklığına düşmeden özgün bir anlatı ritmi yakalamayı başarmıştır. Yazarın anlatıcının sesi üzerinden okurla buluşturduğu öykü kişileri, yazar olduğu kadar ondan da bağımsızdır ve bu iç içe geçmiş durum okur tarafından anı ya da otobiyografi türüne yakın bir özellik olarak sezilmez. Cemil Kavukçu, genel olarak kendini toplumdan soyutlamış, uygar toplumun kalıplarına uymayı reddetmiş bir kişinin, çevresindeki kişiler tarafından kendi düşünce kalıplarına, paradigmalarına göre nasıl belli kalıplara oturtulduğunu göstermeye çalışmıştır.<sup>338</sup>

Öykü kahramanlarının karakterlerini derinleştirmede mekân önemli bir tercihtir. Kent ve kasaba arasında sıkışmış, her iki mekânda da kendini hayatın bir yerinden ona bağlamakta güçlük çeken ve kendi iç hesaplaşmalarında boğulan kahramanlar, seçilen mekanlara kimi zaman sığınırken kimi zaman da o mekanları bir özgürleşme aracı olarak kullanırlar.<sup>339</sup> Öykülerinde kent/taşra ayrımına sıkça değinen Kavukçu için kentler, yapay birer mekân; kasaba/taşra ise yaşanılabilir doğal çevre niteliğindedir. Kent ve kasabanın kendine has özelliklerinin çağın modernleşmesi sonucu değişmesi ve hatta birbiri içine geçmesi bu mekanlardaki hayatların kimliksiz, yapay bir şekilde oluşmasına neden olmaktadır. Öykülerin derin yapısına nüfuz eden yapaylaşma yönündeki bu benzeşme/kimliksizleşme süreci, Kavukçu'nun öykülerinde işlediği önemli izleklerden biridir.<sup>340</sup> Öykülerinde yarattığı mekân atmosferi bir tek yerde ilerleyen bir kurguya işaret eder ancak bu teklik kendi içinde katmanlaşarak büyür ve anlatının derin yapısında yer alan yerdeşliklere ulaşmayı kolaylaştırır.

Yazarın anlatı ritmi üzerine yapılan değerlendirmede öykülerinin 1990'dan sonraki bölümünde yapısal farklılıkla göze çarpsa da tamamı için atmosfer öykülerinden oluşan çatışma gerilimi zayıf öyküler olduğu söylenebilir. Anlatım tekniklerinde de 1990 sonrası ele aldığı öykülerde özellikle iç söyleşim tekniğine verdiği önem dikkat çekicidir. Yazarın ritim tercihi yazarın kendi içine kapanık ve yalnızlığı ile hesaplaşmayı tercih eden kahramanlar yaratmasına zemin oluşturmuştur. Cemil Kavukçu'nun öykülerinde gerek anlatı zamanının okurun kısa bir zaman diliminde algılayabileceği boyutların dışında olması gerek metinler arası bir çerçeve yaratılarak değişik zaman ve mekânlara pencereler açılması, metnin anlaşılmasını zorlaştıran unsurlar olarak kabul edilebilir.<sup>341</sup>

<sup>338</sup> Zerrin Eren, "Cemil Kavukçu'nun Üç Öyküsünde Metinler arası Çerçeve Uygulaması", *Adam Öykü*, S.27, 2005, s.109

<sup>339</sup> Melike Koçak, *Beşinci Pencere*, Can Yayınları, İstanbul 2008, s.14.

<sup>340</sup> Koçak 2008, a.g.e. s.18.

<sup>341</sup> Semih Gümüş, *Öykünün Bahçesi*, Adam Yayınları, 2.Baskı, İstanbul 2003. s.39.

Bu durum kahraman tercihlerinde olduğu gibi kurgunun akışında anlatı izlencesine yerleştirilen kurmaca ekseninin de ilerlemesini yavaşlatır. Ancak okur ve yazar arasında kurulan bağ ile bu yavaşlatılmış ritim okuyucunun öykü atmosferine girmesini ve onu benimsemesini zorlaştırmaz. Bununla birlikte özellikle kurmacanın ve kurmacayı ilerleten kahramanların akıbetinin kararı okuyucuya bırakılarak, yazar ve okur arasında bir güven bağı kurulmuştur. Okur, yazarının açık uçlu bıraktığı anlatıda kendini boşlukta hissetmez, bu boşluk okurun hazır bulunuşluğuna göre tasarlanmıştır. Bununla birlikte okur, kahramanlara ait seçimler yaparken yazarın yönlendirmesinin çok da dışında değildir. Bu da anlatı ritminin her ne kadar yavaş ilerlese de kontrolünün yazarıda olduğunu gösteren bir durumdur. Bir bakıma yazarın okurla kurduğu güven bu gizli yönlendirmede kendini gösterir. Yazar ile okur arasında nasıl bir kişisel alan bulunuyorsa öykü kişileri ile yazar arasında da aynı saygıdeğer uzaklık söz konusudur.<sup>342</sup> Yazar için kişisel alan, anlatısında okuru kendine ne kadar yaklaştırdığı ve anlatısının gerçek yaşamıyla ne kadar örtüştüğü ile ilgilidir.

Öykülerinde yaşam tecrübesini, özellikle çocukluk ve gençlik yıllarını kullanan yazar, dil ve anlatıdaki yetkinliğiyle söylem zamanı ve kurmaca zamanını dengeli bir şekilde yapılandırır. Çocukluğunu ve gençliğini geçirdiği mekânları öykülerinde canlandırmaya çalışan Kavukçu, mevcut zamanda değişen gerçeklik olgusuna karşılık dışsal gerçekliğin çok ötesine geçen, nesnel anlamı öteleyen bir anlatım biçimini kullanır.<sup>343</sup> Böyle bir yaklaşım eserlerde ele alınan kahramanların kurmaca zamanlarındaki gerçeklikleriyle öykünün söylem zamanı arasındaki gerçekliğin uzaklığını yok eder ve kahramanlara nesnel bir somutluk kazandırır. Öykülerinde mekânsal durağanlık ve anlatı ritminin yavaşlığından kaynaklanan atmosfer, bu şekilde bir nesnellik algısı ile hafifler ve okuyucu metnin içine daha çok inanarak girebilir.

Kavukçu'nun 1990'lı yılların sonları ve 2000'in başları yazılmış eserlerinde metinler arası ilişki de dikkat çekicidir. Bu anlatım tekniği 1990 sonrasında Türk öyküsünde yazarların, kendi metinleri ve öykündükleri metinler arasında ilişki kurmak için tercih ettikleri bir yoldur. Bu tercihteki amaç postmodern edebiyatta geleneğin, geçmişin yeniden yapılandırılarak kullanılması düşüncesine hizmet etmektir. Yazarlar bu hizmeti bilinçli bir tercih olarak kullanmasalar da çağın gereği olarak kendiliğinden gelişen bir durumdur. Cemil Kavukçu da *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* (1997) ve

---

<sup>342</sup> Necati Mert, "Öyküde Kişisel Alan", *Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Hece Yayınları, 2.Baskı, S.46/47, 2005, s.172-176.

<sup>343</sup> Semih Gümüş, *Öykünün Bahçesi*, Adam Yayınları, 2.Baskı, İstanbul 2003. s. 45.

*Başkasının Rüyaları* (2003) öykü kitaplarında yarattığı kahramanlar arasında metinler arası ilişki kurmuştur. *Başkasının Rüyaları* kitabında yer alan öyküler, diğer öykülerinde yer alan kahramanlardan sentezlenmiş bir yapıya sahiptir.<sup>344</sup> Bu ilişkileri kurarken de diegetik ve mimetik anlatı kiplerine sıkça yer verdiği gözlemlenmektedir. Bu anlatım tekniklerini kullanmasındaki amaç kahramanlar arasındaki bağı okura gösterebilmek ve anlatmaktır.

Kavukçu'nun öykülerinin iç zenginliğini oluşturan çağrışım evreni, kurmaca zamanındaki zaman katmanlarını bir araya getirmeye imkân sağlamaktadır. Anlatı düzleminde yer alan geçmiş ve an konumlandırması ve bunun gelecek zaman dilimiyle ilişkilendirilmesi noktasında öykülerde geriye dönüş tekniğinin kullanılmasını imkân sağlayacak imgesel dünya, bilinçli bir şekilde kurgulanmıştır. Bu bakımdan her ne kadar zaman katmanları arasında okurun geçiş yapabilmesini sağlayacak dizge oluşturulmuş olsa da bu katmanları birbirine bağlayan imgesel dünyaları ve metnin derin yapısında bulunan yerdeşlikleri çözümlenmek okurun incelikli mesaisi ile ilgilidir.

Kavukçu'nun öyküleri birbirinden bağımsız şekilde tasarlanmış ancak imgesel bir çağrışım evreni çerçevesinde son dönem öykülerinde de özellikle metinler arası ilişkilerle geliştirilmiş bir yapıya sahiptir. Eserlerinde modern yaşamı, gelişen teknolojinin toplumdaki yozlaşmasını derin yapıya yerleştirdiği kent/kasaba yerdeşliği ile okura sunan yazar, kendini yenileyen yapısıyla okurun duyarlılığını beslemektedir. Metinler arası ilişkilerle kurduğu gizil bağın okur tarafından çözümlenmesini bekleyen yazar anlatım olanaklarını belirli ölçülerde ve planda kullanır. Bu noktada daha çok anlatı kiplerinden, mimetik ve diegetik anlatımdan yararlandır. Anlatım olanaklarının dar bir çerçevede ele alınması anlatı ritmini de etkiler. Ancak anlatı ritminin durağanlığı öykülerin derin katmanlanmasında olumsuz bir etkiye sahip değildir. Yazar bu derin katmanı okurla kurduğu ilişkide okura verdiği güvenle tasarlar. Metinler arasındaki sınırların kalktığı geniş bir alanı ve zaman dilimini ifade eden öykülerinde okura farklı bakış açılarıyla olayları görme ve farklı katmanlarda okuma olanağı sağlar. Cemil Kavukçu, öykülerinde parçalara bölünmüş benlikleriyle, içe kapanık, bunalımlı, hayata boş vermiş, karamsar, aile bireyleriyle uyumsuz, aile ilişkilerinde başarısız, iç hesaplaşmasını

---

<sup>344</sup> Meltem Karakoçan, *Cemil Kavukçu'nun Hikayelerinde Yapı ve Tema İncelemesi*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Elâzığ 2007, s.39.

tamamlayamamış, mutsuz, sorumsuz; benlik duygularını alkol, uyuşturucu gibi kötü alışkanlıklarla tamamen yitiren kişilerin karakteristik özelliklerini betimler.<sup>345</sup>

### 12.3.1. Cemil Kavukçu'nun "Giz Bahçesi" Öyküsünde Anlatım Teknikleri

Cemil Kavukçu'nun *Gemiler de Ağlarmış* (2001) öykü kitabından "Giz Bahçesi" adlı öykünün inceleme materyali olarak seçilmesinden önce yazarın, *Pazar Postası* (1983), *Temmuz Suçlu* (1990), *Uzak Noktalara Doğru* (1995), *Yalnız Uyuyanlar İçin* (1996), *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* (1997), *Başkasının Rüyalari* (2003), *Mimoza'da Elli Gram* (2007), *Tasmalı Güvercin* (2009) ve son öykü kitabı olan *Aynadaki Zaman* (2012) eserleri incelenmiştir. Kronolojik yapılan okumada *Uzak Noktalara Doğru* öykü kitabına kadar kasaba hayatını, kasaba insanları ve özellikle bu çemberden dışlanmış insanların hayatını klasik bir anlatımla ele alırken, belirtilen eserden itibaren anlatım olanaklarını daha geniş kullanmaya özen göstermiştir. *Uzak Noktalara Doğru* eserinden itibaren büyülü gerçekçi anlatımı eserlerinde bir iskelet olarak kullanmış, bu iskeleti de anlatı kiplerini derinleştirerek sağlamlaştırmıştır. Hemen ardından yayınlanan *Yalnız Uyuyanlar İçin* ve *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* eserinde yeni bulduğu çizgiyi genişleterek geniş bir okur kitlesi yakalamıştır. "Başkasının Rüyalari" adlı eserinde ise daha önce kullandığı kahramanları bütünsel bir çerçevede toplamış ve bu kahramanları seri halinde yazdığı öykülerinin son noktasını teşkil edecek şekilde kurgulamıştır. Son öykü kitabı *Aynadaki Zaman'da* ise fantastik ve dramatik yaklaşımları deniz ve denizdeki olağanüstülükler ve yoksulluktan kaynaklı acı teması olmak üzere iki kanalda oluşturur.<sup>346</sup>

*Gemiler de Ağlarmış* öykü kitabında yer alan öyküler, yazarın büyülü gerçekçi anlatımı yetkin bir şekilde kullanmaya başladığı ve bu anlatım tekniği içinde anlatı ritmini özgün kılacak anlatı kipi kullanımının yer aldığı ürünlerdir. Çağdaş öykücülükte kullanılan farklı anlatım tekniklerinin anlatı ritmine etkisini gözlemlemek için en uygun eserdir. Bu eserde yer alan öykülerin tümü büyülü gerçekçi anlatımla örülen yapının ardından okuru ritimsel anlamda heyecanlandırarak keskin bir son tasarlanmıştır. Okur, bu sona ulaşırken parça parça büyülü gerçekçi anlatımla öykünün içinde ele alınan yerdeşlikleri sorgular, çoğunlukla kahramanların yalnızlığı ve yabancılaşmasından ötürü belirsizliğe düşer. Bu belirsizlik kaygan bir zeminde değil anlatı kipleriyle sağlamlaştırılmış bir temel üzerine kurulur. Bu bakımdan okur büyülü gerçekçi

<sup>345</sup> Erol, a.g.t. s.110-118.

<sup>346</sup> Tosun 2015, s.25.

anlatımının inandırıcılık ve hayalcilik arasındaki ince çizgisini aşar; inanırken bir düş dünyası içine girer. Öykülerin yerdeşlikleri belirgin bir şekilde okurla buluşmaz, derin yapıya farklı anlatım teknikleriyle örülmüştür.

“Giz Bahçesi” metni öykü kitabının ikinci öyküsüdür. Eserde öykülerin çoğu niceliksel olarak ortalama bir sayfa sayısına (10-15) sahiptir. Ele alınan öykü de incelenen baskıda 18 sayfa olarak yer almaktadır.<sup>347</sup> Öykü iki alt başlık barındırmaktadır. Bunlardan ilki ‘kediler’, diğeri ‘park’ adını almıştır. Öykü homodiegetik bir anlatıcının başından geçen bir park serüvenini ihtiva eder. Anlatıcının adı yoktur ve öykünün iki yerinde farklı kahramanlara odaklanmak dışında odağı sürekli kendi üzerinde tutar, okuyucu onun bakış açısından öyküyü izler. Öykü mekân olarak bir parkta geçmektedir ve kurmaca zaman ile öyküleme zamanı çoğunlukla paralel olarak ilerler. Anlatıcı parkta bir ağacın altında dinlenmekteyken öykü açılır. Öykünün açılışı bir eyleme dayanmaktadır: “Burnum kanıyor. Durup dururken kanıyor ve ben çocukluğumda olduğu gibi koruyorum.”<sup>348</sup> Bu eylemin hemen ardından anlatıcı geçmişe dönerek burnunun kanamasıyla ilgili tarihsel süreci okura sunar. Sabah saatlerinde yaptığı yürüyüşleri ve o yürüyüşler sırasında çevresinden edindiği izlenimleri okura aktaran anlatıcı bu sırada bir karga ve kedileri beseleyen bir kadınla karşılaşır. Her iki kahramanla da aktif bir diyaloga girmez ancak iç odaklanmayı kedi besleyen kadından yana tutarak okura kadın hakkında bilgi verir. İkinci bölüm olan ‘park’ta anlatıcı, öykünün adını aldığı ‘giz bahçesi’ ifadesinin öykünün ana mekânı olan parkla ilişkilmesini açıklar. Bunu yaparken bu bölümden itibaren ikinci tekil şahıs bir anlatıcıya seslenmektedir. Aslında amacı, okur tarafından kim olduğu anlaşılmayan -yazar tarafından belirsiz bırakılmış- sen anlatıcı üzerinden giz bahçesinin içeriğini ve kendisi üzerindeki etkisini anlatmaktır. Giz bahçesi adını verdiği parkın, karşılaşmak istemediği gece yüzünü, her ne kadar bu karanlık tarafla yüzleşmek istemese de parkın yakınından geçerken yabacı biriyle yaşadığı küçük olayı okura aktarır. Öykünün finaline doğru ilk bölümdeki gibi bir başka kahraman anlatıcıya eşlik eder. Bu kahraman parkta karşılaştığı bir adamdır. Adamın kendisinden önce gelişi ve bankta sabit bir şekilde duruşu dikkatini çeker. Rutin bir park yürüyüşü ve öykü boyunca yerleştirilen kahramanlarla karşılaşma dizgesinin ardından doruk noktasını teşkil edecek final sahnesinde ilk bölümde yer alan kedili kadın yer alır. Bu kahraman delirmiş bir şekilde tasvir edilir. Anlatıcı kadının delirmesini uzaktan izler. İkinci

<sup>347</sup> Cemil Kavukçu, *Gemiler de Ağlarmış*, Can Yayınları, İstanbul 2011. (E-kitap 1.Sürüm Ağustos 2014).

<sup>348</sup> a.g.e. s.1.

bölümde yer alan kahraman da aynı şekilde olan biteni uzaktan izleyerek doruk noktasındaki olaya eşlik eder. Kadın, ambulansa bindirilip uzaklaştırılırken anlatıcının ilgisini çeken ve öykü boyunca tek eylemi kadının ambulansa götürülmesi karşısında ayağa kalkıp kollarını açması olan esrarengiz adam da hiçbir şey demeden oradan uzaklaşır. Öykünün final sahnesinin son paragrafı oldukça ilgi çekicidir: “Bütün bunlar ilgini çekecektir. Belki yazarsın. Yaz, ama ne kadını incit ne de adamı.”<sup>349</sup> Yazar, homodiegetik anlatıcının ikinci tekil şahıs kullanarak hitap ettiği bir öykü öznesine tavsiye vermesiyle ya da bizzat öykü yazarı olan kendisine, anlatıcı/yazara seslenirken metnini sonlandırır.

Öykünün derin yapısında yer alan yerdeşlik, öykünün ana kahramanı olan ben-anlatıcı üzerinden değil kedi besleyen kadın ve bankta oturan adam üzerinden kurgulanmıştır. Bir durum öyküsü olarak adlandırılabilir öykünün temel çatışması eylem içermez. Bu durumu öykünün ritmi ve anlatı izlencesindeki zaman tercihleri de etkilemiştir. Herhangi iki zıtlık ve bu zıtlıkların doğurduğu eylemler yerine, iki kahraman ve o kahramanları gözlemleyen ve anlatan bir ben-anlatıcı üzerine inşa edilen yerdeşlik, yalnızlıktır. Burada bir zıtlık göze çarpmaz. Ben-anlatıcının “Kendi kendine konuşan, aslında kendi kendine konuşmayan, göremediğim kedilere seslenip onları çağıran, onlara diller döken -belki de kendini yatıştırı- kadın”<sup>350</sup> olarak tanımladığı kadının yalnızlığı ve “Adamın kıpırdaman oturması mı yoksa her türlü dış etkiye kapalı yüzü mü etkili oldu bilmiyorum, sessizce o bankta kimse yokmuş gibi geçtim önünden.”<sup>351</sup> şeklinde ifade ettiği adamın yalnızlığı örtüşmektedir. Bu durum her ne kadar bir zıtlık oluşturmaya da metnin derin yapısında yer alan yerdeşliği karşılar. Ben-anlatıcı ana kahramanın da odaklandığı bu kahramanlara oldukça benzediği hesaba katılırsa kadının öykünün sonunda delirme eylemi içinde olması ve durağanlığı dikkat çekici olan adamın bu özelliğini hiç kaybetmeden öyküden çekilmesi, ana kahramanın içinde bulunduğu eylem-eylemsizlik halinin bir temsili olduğuna ve bunun da bir yerdeşlik ihtiva ettiği sonucuna varılabilir.

Öykünün anlatı ritminin incelenmesi için öyküyü birimlere ayırırken yazarın yaptığı bölümlendirmenin yanı sıra her bir bölümün içinde de daha küçük anlam birimlerine ayırmakta yarar vardır. ‘kediler’ başlığındaki ilk bölümün birinci anlam birimi ‘ana kahramanın öyküyü açması’ olarak adlandırılabilir. İkinci anlam birimi ise

---

<sup>349</sup> a.g.e. s.18.

<sup>350</sup> a.g.e. s.5.

<sup>351</sup> a.g.e. s.15.



‘kedi besleyen kadının parka girişi’dir. Üçüncü anlam birimi yine yardımcı kahramanın öyküden kurmaca zamanına göre bir süre çekilmesiyle oluşturulabilir: ‘kedi besleyen kadının parktan uzaklaşması’. Öykünün yazar tarafından bölümlendirilmiş ‘park’ adlı bölümde ilk anlam birimi ‘ben-anlatıcının sen-anlatıcıya giz bahçesini anlatması’dır. İkinci anlam birimi ise ‘bankta oturan adamın parka girişi’dir. Üçüncü ve son anlam birimi ise ‘kedi besleyen kadının delirmesi ve bankta oturan adamın parktan ayrılması’ olarak adlandırılabilir. Bu birimlendirme esasının temelinde yazarın tercih ettiği bölüm ayırımlarının yanı sıra figüratif kahraman gibi gözükep aslında ana kahraman homodiegetik anlatıcı kadar öykü içinde anlamsal değeri olan yardımcı kahramanların öykünün ritminde etkili olduğunu kanıtlamak yer alır.

‘kediler’ bölümünde söylem zamanı ile kurmaca zamanı örtüşmektedir. Yazar, anlatıcının söyledikleri ile yaptıklarını eşzamanlı olarak kurgular. Anlatıcı park mekanına yerleştirilmiş ve oradan anlık bildirim ile okuyucuya seslenir. Yazar bunu dil düzleminde şimdiki zaman kipinin kullanımıyla gösterir: “Burnum kanıyor.”, “Gün yeni ağarıyor.”, “Bir ağacın altında oturuyorum.”, “Kargayla bakışıyoruz, ikimiz de bu karşılaşmadan tedirgin değiliz.” gibi ifadeler buna örnek olarak verilebilir. Yazar kendisinin birimlendirdiği ilk bölümde okuyucuyu bir an’ın atmosferi içinde yaşatır. Bu bölümde çeşitli geriye dönüşler ve anlatı ritmini düşüren sahneleme tekniğinin mimetik anlatımla kullanıldığı bölümler mevcuttur. Katılımsal öykülemenin yani söylem zamanı ile kurmaca zamanının birlikte ilerlemesinden ötürü okuyucu ritimle ilgili bir sekteye uğramaz. Bununla birlikte ‘park’ bölümünde hemen hemen ilk bölümde kullanılan anlatım teknikleri kullanılmış olmasına rağmen özellikle bölümün finali olacak üçüncü anlam birimine kadar sahneleme ve mimetik anlatımın yoğunluğu, geriye dönüş tekniğinin daha sık kullanılmasından ötürü anlatı ritmi bir önceki bölüme göre düşüktür. ‘park’ bölümünün sonundaki doruk noktası genel olarak bu bölümün de ritminin düşmesini engeller.

İlk anlam birimi olan ‘ana kahramanın öyküyü açması’ incelemenin öykü özeti bölümünde belirtildiği gibi anlatıcının burnunun kanaması eylemi ile başlar. Öykünün katılımsal öyküleme tekniğinin kullanıldığı ilk bölümünün ana leit-motifi olarak değerlendirilebilecek ‘burun kanaması’ eylemi, öykünün eşzamanlı ilerleyen ilk bölümünün canlı kalmasını sağlar. Okur bu eylemle anlatıcının yaşantısına anbean şahit olmaktadır. Bu nedenle ikinci bölüm olan ‘park’ta burun kanama eylemine

rastlanılmamaktadır. İlk anlam biriminde burun kanamanın geçmişini okura sunmak için geriye dönüş tekniği kullanılmıştır:

“Küçükken bir iki kez başıma gelmişti; sıcaktandır demişler, yatıştırmaya çalışmışlardı, ama ben bağıra bağıra tepinerek ağlamıştım. (...) Ne olduğunu anlayamayan annem yüzümü avuçlarının arasına alıp dehşetle bakmış ve peş peşe sorular sormuştu. (...) Birinde ellerim de göleğim de batmıştı; ama nedeni vardı, kuvvetli bir yumruk yemiştım. Kız yüzünden kavga etmişim. (...) Bir de trafik kazasında, otomobilin ön camına sinek gibi yapıştığında batmıştı üstüm başım.”<sup>352</sup>

Anlatıcının verdiği geçmiş bilgisinin ardından bugün sebepsiz yere kanamanın neden gerçekleştiği sorgusu iç söyleşim yöntemi ile okura sunulur: “Bunca yıl sonra nedensiz bir kana, üstelik sıcak bir hava da yok, sabahın körü.”<sup>353</sup> İlk anlam biriminin önemli eylemlerinden biri anlatıcının sabah yürüyüşleri için parka geldiğinden bahsetmesi ve parkla ilgili çeşitli ayrıntılara yer vermesidir. “Her şey, daha önceki günlerde olduğu gibi başlamıştı.” ifadesinden hareketle bir ileriye atlama tekniği kullanılarak yardımcı kahramanlarından kedi besleyen kadının öyküye gireceği ve kurmaca zamanı içindeki anlatıcının rutininin bozulacağı anlatılmaktadır. Parkla ilgili anlatımın yapıldığı bölümde anlatı kiplerinden diegetik anlatımın kullanıldığı söylenebilir. Bununla birlikte diegetik ifadelerdeki anlatım bir hareketliliği değil ağırlıklı olarak bir tabloyu göstermek ve oradaki küçük eylem parçalarını okurla paylaşmak amacıyla kullanılmıştır. Öyküleme ve betimlenenin iç içe geçtiği söylenebilir:

“Yürüyüş yolunda kimse yoktu. Herkesin yatağında, en tatlı uykusunda olduğu saatte çıkmıştım dışarı. Uyanmamış bir kentin sokakları, caddeleri, parkları gizemlidir. Bir o kadar da hüzünlü. Yaşamla bağların en zayıf olduğu anlardır. Kimse burnunu sokmadan rahatça ölebilir ya da çıldırabilirsiniz. Parkın çevresinde yürüyüş ve koşu için düzenlenmiş çakıllı bir yol var; çakılların üzerinden silindir geçirilmiş, kahve köpüğü renginde bir yol. Hiçbir şey düşünmeden ya da hiçbir şey düşünmemeye çalışılarak yürünen, hızlı hızlı yürünen bir yol.”<sup>354</sup>

Diegetik anlatımın bir tabloyu sunmak amaçlı bir anlatımcılığı üstlenmesi anlatı ritmini etkileyen anlatı izlencesinin düzeni konusunda duraklama tekniğinin varlığına işaret etmektedir. Öykü atmosferinde durağan bir ritim içine girmiş okuyucu, anlatıcının sesinden parkın panoramasına, bir dal parçasıyla anlatıcının eline yazı yazıp onun kayboluşunu izleyerek oyalanmasına şahit olur. İlk birimin önemi bir diğer eylemi ise anlatıcının karga ile karşılaşma anıdır. Bu karşılaşma öykünün duraklama düzeninden sahneleme düzenine geçişini gösterir: “Birden izlendiğim duygusuna kapılıyorum. Acele

<sup>352</sup> a.g.e. s.2.

<sup>353</sup> a.g.e. s.2.

<sup>354</sup> a.g.e. s.3.

etmiyorum. Yavaşça döndürüyorum başımı. (...) bankın arkalığına konmuş bir kargayla göz göze geliyorum. (...) Kargayla bakışıyoruz.”<sup>355</sup> Karganın öykü içerisinde kayda değer bir işlevi olmamakla birlikte durağan bir diegetik anlatımı kırması ve sahneleme tekniğini başlatması açısından önemlidir.

İkinci anlam birimi ‘kedi besleyen kadının parka girişi’ incelemenin birimlere giriş kısmında anlatıldığı üzere söylem zamanı ve kurmaca zamanı eş zamanlı olarak okura sunulur: “Geliyor. Bu sabah biraz gecikti.”<sup>356</sup> Bu bölümde anlatıcı, kendi gözlem gücünden hareketle hem kadını tasvir eder hem de onun kişiliği hakkında fikir yürütür. Burada bir önceki birimde olduğu gibi diegetik bir anlatım duraklama tekniği ile verilmiştir:

“Yürüyüşü zor; güçlük çekiyor gibi. Elli yaşlarında olmalı. Belki çok daha genç, ama o yaşlarda gösteriyor. (...) Her zamanki eşofmanı var üzerinde. (...) Onu olduğundan kilolu gösteriyor. (...) Yüzü, yürüyüşü, torbayı taşıyışı bezgin. (...) Elinde yiyecek dolu torba... Nerelere saklandınız bakalım yavrularım, diyor. (...) Bu kadın ne zaman parkın önünden geçse havaya belli belirsiz bir acı, bir iç çekiş yayılıyor. Ses tonundan mı, yürüyüşünden mi bilmiyorum. Bir şeyini, önemli bir şeyini yitirmiş olmalı. Belki de düş kırıklığı. Yaralı ama acısı dinmiş, yaraları kabuk bağlamış. Onu anlıyorum, çok iyi anlıyorum. Yarası hala kanıyor olsaydı kedileri görmezdi.”<sup>357</sup>

Anlatıcının kadın kahramanla ilgili izlenimlerini aktarması anlatıcının sesini değiştirmemektedir. Ana kahramanın diğer bir kahramana odaklanması yine kendi sesi üzerindedir. Ancak diegetik anlatımın derinleşmesi ben-anlatıcının öznel sesi içinde okurun boğulmasını engeller. Öykünün omurgasına durağanlığı dengeleyecek şekilde diegesis kullanımının yerleştirildiği söylenebilir. Ancak anlatıcının kadınla iletişim kurma çabasının işlendiği bölümlerde anlatıcı sesi iç söyleşim tekniğiyle bir hesaplaşmaya girer:

“Onunla niye konuşamıyorum, niye “günaydın” ya da “iyi sabahlar” diyemiyorum, niye kedilerle ilgili bir şeyler söyleyemiyorum. Her neyse, her ne olduysa orada kırılıp gitmiş asıl yüzü. Konuşabilsek, dertleşebilsek, asıl yüzünü görebileceğim belki.”<sup>358</sup>

Bu hesaplaşma ‘kediler’ bölümünün sonunda anlatı ritminin düzenini etkileyecek önceleme tekniğiyle bir arada kullanılarak yeniden okurla buluşacaktır.

Üçüncü anlam birimi ‘kedi besleyen kadının parktan uzaklaşması’ ‘kediler’ bölümünün son anlam birimidir. Eş zamanlı anlatımla birlikte karga ve kadının anlatıcının

---

<sup>355</sup> a.g.e. s.5.

<sup>356</sup> a.g.e. s.5.

<sup>357</sup> a.g.e. s.7.

<sup>358</sup> a.g.e. s.8.

yanından uzaklaşması ve sabah saatlerinin ilerlemiş olup kentün gürültülerinin parka ulaşması anlatı ritmini etkileyen sürenin özetleme tekniğiyle okura sunulur: “Kadın uzaklaşıyor. Kedileri çağırın sesi gittikçe zayıflıyor. (...) Kent uyanıyor. Sokak, cadde, park, yürüyüş yolu, kediler, kargalar, her şey değişecek. (...) Dönüp kargaya bakıyorum. Yok.”<sup>359</sup> Anlatıcının kadınla konuşmak istemesi ve bu konuda aldığı kararlar bir kez daha bu birimin sonunda iç söyleşim tekniği kullanılarak okura aktarılmaktadır.

Yazarın kendi sınıflandırmasında ‘park’ bölümü, eş zamanlılığın kırıldığı ve anakroninin daha öne çıktığı bölümdür. Bu bölüm de üç alt anlam birimine ayrılmaktadır. Birinci anlam birimi “ben-anlatıcının sen-anlatıcıya giz bahçesini anlatması” okurda mektup-öykü hissi uyandırmaktadır. İncelemenin girişinde bahsedilen özellikle ilk bölüm için değerlendirilmiş katılımsal öyküleme tekniği anlatı ritminin düzeninde çoğunlukla mektup-öykü, anı-öykü gibi ara türler için kullanılan bir anlatım tekniğidir. Öykünün ikinci bölümünün başlangıcında yazarın, ana kahraman ben-anlatıcıyla ikinci tekil kişi bir sen anlatıcıyı ilişkilendirmesi, katılımsal öyküleme anlatım tekniğinin bir sağlaması durumundadır: “Bunu sana anlatmalıyım. Bir mektubumda o parktan öylesine söz etmişim, çünkü o zamanlar bir “giz bahçesi” değildi benim için. Görersen “Giz bunun neresinde?” dersin.”<sup>360</sup> Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere yazar, anlatıcının sesi üzerinden okurla konuşuyor olabilir ya da anlatıcı bir mektup ya da günlük formatında belirsiz bir ‘sen’ anlatıcıya hitap ediyor olabilir. Öykünün bu noktada belirsizliğini yaratan son birimde yer alan final sahnesindeki açık uçlu sondur. ‘park’ bölümünün başı ve sonu birlikte değerlendirildiğinde anlatım tekniği açısından bir üst kurmaca oluşturacak şekilde okurun, yazarın ve anlatıcının iç içe geçtiği bir kurgu yapıldığı söylenebilir. İkinci bölümün ilk anlam biriminde ‘giz bahçesi’nin kapsamı diegetik anlatım kipi ve duraklama, sahneleme anlatı ritmi süreleriyle okura sunulur. Parkın özellikle gizli bir yanının olmadığı sıradanlığının vurgulandığı diegetik anlatımlı ifadeler duraklama tekniğinin de kullanıldığı yerlerdir. Parkın gece hayatının ele alındığı yerde ise diegesis kipi sahneleme tekniği ile okura sunulur. Bu noktada anlatı ritmi yükselmiştir:

“Gece burada kimler dolaşır, ne yaparlar bilmiyorum ama kuytularda gözlerinin akı sararmış birtakım gölgelerin kötülük yapmak için pusuya yatmış olduklarını düşünüyorum. Ucuz şarap, bira, esrarlı sigara içen kopukların mekânı olmalı o saatlerde park. (...) Bu da bir gizem kuşkusuz, o kadar

---

<sup>359</sup> a.g.e. s.9.

<sup>360</sup> a.g.e. s.10.

da ürkütücü. Gecenin bir saati oraya gitmeyi ve dünyalarına çok yabancı olduğum o insanlarla karşılaşmayı hiç düşünmedim.”<sup>361</sup>

Birinci anlam biriminin sonunda yer alan parkın yaşam alanının tasviri anlatı ritminin süresini duraklatan bir diegetik anlatım içerir. Bununla birlikte ben-anlatıcı, öykünün iskeletini meydana getiren mekânın, zaman düzlemi içinde belirli bir aralığa hâkim değildir. Bu durum, anlatıcının gece vakti parkın genel havasına hâkim olmayışı okuyucuda da belirsizlik ve tekinsizlik duygusu uyandırır.

“Bir gece, geç bir saatte evime dönerken parkın önünden geçmişim. (...) Biri seslendi. Parktan o ürkütücü yerden. “Birader bir dakika,” dedi. Ben seslenilmemiş gibi yürümeye devam ettim. (...) “Hoop!” diye bağırdı bir başkası. (...) Koşmaya başladım. Arkamdan geliyorlar mıydı? (...) Dönüp arkama baktım, kimse yoktu. Belki gerçekten sigaralarını yakmak için seslenmişlerdi.”<sup>362</sup>

Alıntılanan bölümden hareketle ilk birimin sonunda anlatı ritmi, sahneleme tekniğinde daha çok öyküleyici bir anlatımı içeren diegetik anlatımın kullanımıyla hız kazanmıştır. Anlatıcının “benim ‘giz bahçesi’ dediğim hali ise, (...) gün ışınamış, ortalık alacakaranlık.”<sup>363</sup> diye ‘giz bahçesini’ kendi bakış açısıyla tanımladığı bölüm yine diegetik tavır ön plana çıkmıştır. Devamında da iç söyleşim tekniği ile anlatıcının her şeyi kontrol altında tutma arzusu ele alınmıştır. Anlatıcının iç söyleşim tekniği ile okurla bulunduğu son anlam birimi olan bu ifadeden hareketle ana kahramanın gözlemlendiği düşüncelerini sağlama yapmak için kendi kendisiyle hesaplaşma yoluna gittiği aşıkardır. Denilebilir ki her iki bölümde de kullanılan iç söyleşim tekniği ana kahramanın kendini kendine ispatlamak için kullandığı bir teknik olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durumun niceliksel olarak fazla olmaması okurun akışta kalmasını ve anlatı izlencesinde ritmin yavaşlamamasını sağlamıştır.

İkinci bölüm olan ‘park’ın ikinci anlam birimi ‘bankta oturan adamın parka girişi’dir. Bu birimin girişinde anlatıcı, sen anlatıcıya yeniden seslenir: “Birkaç gün önce yaşadığım tuhaflıkları yazmalıyım, seninle paylaşmalıyım bunları Dinle şimdi (yan, oku şimdi.)”<sup>364</sup> Seslenişteki samimiyet ve sen dilinin verdiği uyarma tonu, okuyucunun metnin içine daha dikkatli bir şekilde girmesini sağlar. Böylelikle okurun merak duygusu tetiklenmiş olur. Kurmacanın doruk noktaları dışında bu şekilde merak unsuru kullanılarak heyecanın artırılması da anlatı ritmini olumlu etkileyen faktörlerdendir. Bu

<sup>361</sup> a.g.e. s.11.

<sup>362</sup> a.g.e. s.13.

<sup>363</sup> a.g.e. s.14.

<sup>364</sup> a.g.e. s.14.

birimde ikinci yardımcı kahraman öyküye girer: banktaki adam. “Dikkatli bakmamıştım ama (bakamazdım zaten), gördüğüm kadarıyla kıpırdamadan oturuyordu.”<sup>365</sup> Banktaki adamın fark edilmesiyle beraber öyküye yeniden diegetik anlatım hâkim olur. Bir önceki bölümde kedi besleyen kadının anlatımında kullanılan diegetik tavır ve duraklama tekniği bu bölümdeki ikinci birim için de geçerlidir.

Üçüncü ve son anlam birimi ise ‘kedi besleyen kadının delirmesi ve bankta oturan adamın parktan ayrılması’dır. Bu birimde anlatı ritmini süre bakımından yoğun olarak hızlandırma tekniği etkiler. Ara ara sahneleme tekniği ile diegesis kipine başvurulsa da öykünün final sahnesi ve doruk noktasıdır, bu yüzden yazar hızlandırma tekniği kullanarak ritmi yükseltmiş ve gerilimi nispeten azaltacak bir sona ulaşmıştır:

“Sonra o sabah... O sabah kötü şeyler oldu. Çığlık çığlığa bağırın bir kadın sesiyle irkildim. Adam da oturuş biçimi değiştirmiş (ilk kez oluyordu bu), sese dikkat kesilmişti. O kadın, kedilerin sevgili prensesi, yalınayak, başı açık, yatak giysileriyle caddede koşuyordu. Peşinde iki adam. Çevrede, kuyrukları dimdik, şaşkın kediler. Kadını kısıkrak yakaladılar. Kollarını arkaya kavuşturup bir gömlek geçirdiler. (...) Bir adam, belki de onu şikâyet eden kişi ambulanstakilerle bir şeyler konuşuyordu. (...) Sonra o da araca bindi.”<sup>366</sup>

Alıntılanan bölümün ardından ise banktaki adam ve anlatıcı arasında tek taraflı bir diyalog geçer. Metnin tek diyalog içeren mimetik anlatımlı birimi son birimdir: “Onunla ilk kez göz göze geldik. Beni ilk kez görüyor gibiydi. “O kadını götürdüler,” dedim, “kimseye zararı olmayan o kadını.” Konuşmadı. Arkasına bile bakmadan çekip gitti.”<sup>367</sup> Bu tek taraflı diyalog her ne kadar anlatı ritmini düşüren bir durum olsa da metindeki iletişimsizlik gerilimden ötürü okuru yavaşlık içinde bunaltmaz. Aksine final sahnesinin tansiyonunu pekiştiren bir durumdadır.

Son birimin en ilginç yanı kuşkusuz ki son iki paragraftır:

“Ne o kadını tanıyorum ne de adamı. Onların geçmişte birbirlerini tanıyıp tanımadıklarını, bir giz paylaşıp paylaşmadıklarını da bilmiyorum. Bütün bunlar ilgini çekecektir. Belki yazarsın. Yaz, ama ne kadını incit ne de adamı.”<sup>368</sup>

Anlatıcı üzerinden yazarın bu noktada hem okuru hem de kurmaca içindeki hitap edilen bir diğer öykü öznesi olan sen-anlatıcıyı uyardığı düşünülebilir. Bu da bir üst kurmaca

---

<sup>365</sup> a.g.e. s.15.

<sup>366</sup> a.g.e. s.17.

<sup>367</sup> a.g.e. s.18.

<sup>368</sup> a.g.e. s.18.

örneği olarak verilebilir. Yazar hem kahramanını hem okuru hem de kendisini iç içe yerleştirerek anlatı izlencesindeki ritme farklı bir boyut kazandırmıştır.

Metnin tamamına bakıldığında dengeli bir diegetik anlatımın, sahneleme ve duraklama teknikleri içine yerleştirildiği gözlemlenmektedir. Öykünün genelinde ilki ‘kediler’ bölümünde, diğeri ikisi ‘park’ bölümünde olmak üzere üç tane geriye dönüş tekniği ve ilk bölümün birinci anlam biriminde bir kere olmak üzere ileriye atlama tekniği kullanılarak anakronik zaman kullanımı söz konusu olmuştur. Bununla birlikte katılımsal öyküleme de mevcuttur. Metnin ilk bölümünün tamamında öyküleme zamanı ve kurmaca zamanı birbirine paralel olarak ilerler. Metindeki diegetik anlatımların tasvir etme ve anlatma işlevi dengeli bir şekilde metinde yer alır. Bu denge anlatı ritminin de akışkan olmasını sağlar. Anlatı ritmini olumlu şekilde etkileyen faktörlerden biri de giderek artan gerilim unsurudur. Metnin sonuna doğru merak unsuru artar ve son anlam biriminin bitiminde postmodern bir anlatım tekniği olan üst kurmaca ile okur bu merakını farklı bir şekilde çözümlene fırsatı yakalar.

#### 12.4. JALE SANCAK ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

Türk öykücülüğünün 1980 sonrasında önemli isimlerinden biri olan Jale Sencak’ın (1958- ) ilk öykü kitabı *Bu Gece Pera*’da (1989)’dır. Ardından yayınlanma sırasıyla şu öykü kitaplarını Türk yazın dünyasına kazandırmıştır: *Aynadaki Yüzler* (1991), *Bahçedeki Tuhaf Adam* (1993), *Ansızın Gelen* (1998), *Hayatın Bu Yakası* (1999), *Aşkla Dayanmak* (2000), *Sürgün Melekler* (2004), *Surdibi’nde Çilingir Muhabbeti* (2009), *Tanrı Kent ve Yitik Şarkılar* (2009), *Belki Yarın* (2016).

Jale Sencak öykülerinde iletişimsizlik ve yalnızlığın getirdiği açmazları ve çatışmaları; bunlardan kaynaklanan iç hesaplaşmaları konu alır. Bununla birlikte bireyin kendi değerini bilmemesi üzerinde de duran bu değersizlik duygusunun topluma yansımaları da eserlerinde işler. Öykülerinde yer alan kısa an parçaların dilini kurgulayan yazar, öykülerin genellikle kasvetli ve melankolik bir atmosferde ilerler. Seçilen mekân ve kahramanlar bu karamsar atmosferin okur zihninde yaratılmasına kolaylık sağlarken yazarın karakteristik özelliği olan şiirsel dil de bunu destekler.

Sencak’ın öykü kahramanları çoğunlukla sinik ve hayata karşı öfkeli. Bu yüzden de yaşamdaki her parçaya küskünlerdir. Bir yere tutunamama ve aidiyetsizliğin getirdiği savrukluğu, parçalanmışları yaşarlar. Bununla birlikte yüreklerinde sevgiyi barındıran ve yine de umut barındıran kimselerdir. Yazar kahramanlarını sokağın

insanından seçmeye özen gösterir. Sokağın içinden gelen öykü kişileri akıp giden bir yaşantıya tanıklık ederek kendi küçük dünyalarındaki aşkları, tutkuları, nefret, hüznü ve hayalleri okurla paylaşırlar.

Jale Sancak'ın öykü kişileri kentin küçük insanlarının hayata tutunma çabalarını yansıtır.<sup>369</sup> Bu insanların dünyalarının görülen/görülmeyen yanlarından hayata iz düşüren kesitleri öykülemektedir. Her şeye rağmen içinde umut barındıran bu özneler bir yandan hayata bağlanmayı bir başkasının var oluşu üzerinden gerçekleştirmek isterler. Bu da kahramanları bir savruluşa sürükler. Yazarın öykü kişilerindeki ötekinin varlığı içinde kendini bulma çabası daha çok bilinçaltından gelen bir süreçtir. Bireysel erdemlerini ve yaşama değerlerini eksiltmiş kahramanlardaki bu yitirme ve eksilme olgusu benliklerinde, ruhlarında, onurlarında, sağaltılması zor yaralar açmıştır. Çoğu hayata karamsar bakar; kırgınlık ve küskünlükleri bunalıma neden olmuştur.<sup>370</sup> Sokaktaki insanın yazgısını ve yazgısını yaşama biçimini ele alan Sancak bu insanların dünyasındaki büyük tutkuları, acıları, hüznüleri ve aşkları ele alır.

Sıradan insanların yaşamlarındaki olumsuzluklar, başarısızlıklar, kötü koşullar, karakterlerin hayata tutunamamasına, kıyıda köşede kalmasına, asosyallığe yalnızlığa ve nice çaresizliklere neden olur.<sup>371</sup> Sancak'ın öykü karakterlerinde hayatta bir şey başarma ya da başarılı olan insanlara öykünme gibi rolleri yoktur. Sancak'ın öykü karakterlerinin tutunamayışının küçük burjuva sınıfının ve orta üst aydın kesiminin dertlerini, içerisinde yaşadıkları topluma yabancılaşmasını, halktan kopuk yaşayışlarını, topluma katlanamayarak kendi kabuklarına çekilmelerini kapsayan aydın buhranından farklı; sıradan, yoksul insanların tutunamayışını yansıtmalarıdır. Öykülerin genelindeki kahramanlarca öncelikli olan kültür ve medeniyet kavgasından çok, ekmek kavgasıdır; geçim kaygılarıdır, parasızlıktır, ailevi ve ikili ilişkilerindeki sorunlardır.<sup>372</sup>

Sancak'ın öykülerinde mekân İstanbul'dur. Eserlerinde İstanbul'un çok çeşitli görüntüleri mevcuttur. Öyle ki eserlerinin tümü gözetildiğinde bir İstanbul öykücüsü profiliyle karşılaşılır.<sup>373</sup> Seçilen mekanlar İstanbul'da yaşayan özellikle alt kültürden

<sup>369</sup> Feridun Andaç, "Öykücünün Kitabı", Varlık Yayınları, İstanbul 1999, s.221.

<sup>370</sup> Ömer Lekeşiz, "Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları", Selis Kitaplar, İstanbul 2006, s.399.

<sup>371</sup> Mert Bakıcı, *Jale Sancak Öykülerinde Trajik Unsurlar*, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Muğla 2019, s.8.

<sup>372</sup> Bakıcı, a.g.e. s.13.

<sup>373</sup> Andaç a.g.e. s.220.



insanların evleri ya da orta sınıfın geçim derdi için yaşam mücadelesi verdiği iş, ev, sokak gibi çeşitli mekanlardır.

Yazarın eserlerindeki zaman kullanımı genellikle anakronik sapmaya uğramadan söylem ve kurmaca zamanının paralel olarak ilerlediği bir düzendedir. Bu zaman kullanımının nedeni yazarın dil tercihinin bir sonucudur. Şiirsel bir dil tercih eden yazar, onların diline ve imgeler bütünlüğüne odaklandığı için zamanı göz ardı eder. Kullandığı anlatım tekniklerinin de özgünlüğü neticesinde anlatı ritmi incelemesi konusunda farklı açılımlara neden olur.

Yazarın ilk kitabı *Bu Gece Pera'da* (1989) şiirsel dilin göze çarptığı ancak henüz yetkinliğe ulaşmadığı eserdir. Bu eserde yer alan öyküler anlatı kipinin diegetik anlatım tekniği ile oluşturulmuş ve anlatı süresinde genellikle duraklamaların yer aldığı bir öyküler bütünüdür. Kahramanlar, yaşamın gerçeklerinden kopmuş, değişime ayak uyduramamış bir halde, geçmişe dönerek kaçırdıklarını yakalamaya uğraşırlar.<sup>374</sup> Bu durum öykülerin genelinde anlatı sesinin iç söyleşim olarak yansımaya neden olur. *Aynadaki Yüzler* (1991) eserinde yazar, çeşitli biçem denemelerini denmeye başlamıştır.<sup>375</sup> Bu öykü kitabında kahramanlar genellikle kaderlerine razı olup kendilerine çizilmiş talihsiz yazgıyla mücadele halindedirler. Özellikle toplumun en alt tabasından insanlara yer veren Sancak onları bir kader mağduru olarak sunar. Bunu yaparken de farklı katmanlardaki kahramanları şiirsel dilinin fonunda vücuda getirerek onların biçimsel boyutlarını da yine anlam açılımlarını genişleterek okura sunar. Geçmişin derin izlerinin insanı yalnızlığa ve içe kapanıklığa sürüklediği durumları *Ansızın Gelen* (1998) eserinde işleyen yazar kahramanların yaratımında ve mekân kurgulamasında mimetik anlatıma önem vermiştir. *Hayatın Bu Yakası* (1999) yazarın zengin bir dil evreni ile oluşturduğu imgesel öykü dünyasının en yetkin örneklerinin yer aldığı öykü kitabıdır. Bu eserle birlikte Türk öykücülüğünde farklı bir ses olma özelliğini pekiştirmiştir.<sup>376</sup> Bu öykü kitabında ele aldığı sevgisiz, yalnız insanların hayat dışına düşüşlerini, gitmek, beklemek temalarını *Sürgün Melekler* (2004) eserinde yeniden gündeme getirir. *Tanrı Kent ve Yitik Şarkılar* (2009) adlı öykü kitabında yazar, İstanbul'un belli başlı semtlerinin her birinin öyküsünü yazmış, İstanbul şehrini hikayeleştirmiştir.<sup>377</sup> Bu esnada diegetik ve mimetik anlatıma sıkça başvurmuş ve sahneleme tekniğine önem vermiştir. *Belki Yarın* (2016)

<sup>374</sup> Tosun 2015, a.g.e. s.105.

<sup>375</sup> Gürsel Aytaç, *Edebiyat Yazıları-1*, Ürün Yayınları, Ankara 2014, s.430.

<sup>376</sup> Andaç a.g.e. s.222.

<sup>377</sup> Bakıcı, a.g.e. s.9.

eserinde üst kurmaca tekniğini kullanan Sancak, öyküde yarattığı Güner adlı bir kahramandan hareketle on iki farklı karakterin iç konuşmalarına yer verir. Metnin ana kahramanı bir yazardır ve yazma edimini kültür ve sanat muhabiri olan bir kızla yaptığı röportajlarda sorgular. Öykü kahramanı Güner ile yazar iç içe geçer ve birbiri içinde kaybolurlar. Yazarın böyle bir tekniği eserine yerleştirmesindeki amaç yazı kültürü, yazma çabası ve kültür dünyasıyla ilgili görüşlerini bir kahraman üzerinden, kurmaca bir dünya yaratarak okura sunmaktır.

Sancak'ın öykülerindeki şiirsellik olgusu hem üslup itibarıyla hem de söylem/anlatı dili itibarıyla metinlerde yaygınlık ve kararlılık göstermiştir.<sup>378</sup> Kendi özgün sesini bulurken öyküde yeni arayışlara gitmiş ve farklı biçem denemelerinde bulunmuştur. Sancak'ın öyküleri pek çok kaynaktan beslenmiş, en genel düzlemde bireyin içsel yolculuklarına, çatışmalarına ve sancılarına odaklanmıştır. Bu yapılırken de kullanılan dil, seçilen anlatım ve ifade yöntemi zenginleştirilmeye çalışılmış, üslup göz ardı edilmemiştir. Şiirsel söylem, ritmik nesir düzeni onun öykülerine çok farklı bir renk katmış ve içerikle, yoğunlaşılacak meseleler ve ele alınan temalarla bir uyum yakalamış, onlarla âdeta bütünleşmiştir. Öykülerinin üzerinde durduğu olgular, şiirin içerisinde gizil olarak barındırdığı çok katmanlı duyumsayıya ve çağrışıma açık yapıya, melankolik tutuma eşlik etmiştir.

Jale Sancak'ın öykülerinin hem üslup hem de dili kullanma bakımından şiirsel bir düzlemde seyrettiği söylenebilir. Şiirsel dil kullanımı ilk eserlerinde daha yoğun olmakla birlikte tüm öykü kitaplarına hâkim bir üslup tercihidir. Anlatı izlencesindeki söz düzleminde seçtiği kelimeler ve söz grupları, öykü düzleminde alışılan nesir yapısından farklı olarak mecaz anlatımlı ve imgelidir. Bu söylem zaman zaman yazarı, dize formatını kullanmaya da götürmüştür. Böylelikle eserlerinde tıpkı bir manzum parçada karşılaşılabilecek ahenk unsurlarının birliği söz konusu olmuştur. Dizenin bir form olarak metinlerine yer etmesi ve şiir diline yakın bir söz varlığı, dizgesi ile kurmacalarını oluşturması onun anlatı evreninin özgün yanıdır. Jale Sancak, öykü türünün, düz yazı olsa da romandan çok şiire akraba oluşunu, yani yoğun anlatım ilkesini kavramış bir yazardır. Anlatım biçimlerinin birinden ötekine geçişi yetkindir. Anlatıcı seslerini kullanırken klasik bir homodiegetik ya da heterodiegetik anlatıca dahi alışagelmış sözcük kalıplarından uzak kalmayı tercih eder. Yazarın edebiyat yaşamındaki serüveni incelendiğinde yazın hayatına şiirle başlaması ve şiiri, öykü dünyasında girmek için güçlü

---

<sup>378</sup> Bakıcı, a.g.e. s.10.

bir kapı olarak görmesi, seçtiği biçemden gözlemlenmektedir. Hatta şiir ve öyküyü birbirinden kesin bir çizgiyle ayırmak gerektiğini düşünmez.<sup>379</sup> Şiirin imge dünyasının yoğun anlatımının öyküde yeniden şekil bulması yazarın üslubunun karakteristik bir özelliğidir.

Jale Sancak'ın dil kullanımındaki olgunluğu, kendine özgü bir üslup yaratmasının temel dayanağı öyküde imge yaratmadaki başarısıdır. Yaratılan bu imgeler anlatımda durgun ve hareketsiz bir zemin üzerine inşa edilmiştir. Eserlerin tamamındaki anlatım zenginliği kurmacadaki merak unsurunun heyecan uyandırmasından değil ayrıntıların derinliğinden gelir. Şiirselliğin imkanlarıyla yarattığı özgün dil onun seçtiği öykü kahramanlarının bireysel var oluşlarındaki çabayı, sancıyı ortaya koymaya yardımcı olur.

#### 12.4.1. Jale Sancak'ın “Pır Pır Perikli” Öyküsünde Anlatım Teknikleri

Yazarın 1999 yılında yayınlanan *Hayatın Bu Yakası* adlı eserinin “O Sokağı Ne Zaman Ansam” bölümünde yer alan öykü, Perikli adını yaşlı bir adamın, yaşamının son anlarında küçük bir çocuğa yaptığı itirafları konu alır. “Öteki: Cehennem”, “Kaybolmuş Bahçeler” ve “O Sokağı Ne Zaman Ansam” olarak üç bölümden oluşan öykü kitabının her bir bölümü birbiriyle ilişkili hikayelerden oluşur ancak bu öyküler birbirinden bağımsız da okunabilir. “Pır Pır Perikli” öyküsü de Balat'ta bir sokakta yer alan pansiyonda geçer. Bu pansiyonda kalan diğer kişiler ve sokaktaki diğer evler de yaşananlar da bölüme ait farklı öykülerin konularını oluşturur. İncelemede “Pır Pır Perikli” öyküsünün yer almasının nedeni yazarın öykü dilinde denediği yöntemler içinde marjinal bir örnek olmasıdır. Anlatı ritmine etki eden anlatım tekniklerinin 1980 sonrası öykülerinde beklenmedik şekilde anlatı izlencesine etki etmesi ve doğa olarak anlatı ritmini etkilemesi okur için etkileyici bir durumdur. Jale Sancak'ın şiirsel üslubu, seçilen öyküde söylem zamanı ve kurmaca zamanı arasındaki mesafenin söylem düzeyinde niceliksel olarak çok kısa aralıklarla değiştirilerek kullanılması, öyküyü diğer tüm öykülerden farklı kılmıştır. Yazar bu öyküsünde, her bir cümlede düzen, sıklık ve süre alanında farklı anlatım teknikleri kullanarak eserin ritmini hareketlendirmiş; derin ve yüzey yapıdaki anlam katmanlarını oluşturmuştur. Bununla birlikte söylem düzeyinde, şiirsel anlatımı ön plana çıkarmak için şiir dizelerini düz yazıya aktarmada yardımcı olan bir imla “/” kullanımına da gitmiştir. Bu yapısal tercih, yazarın diğer öykü kitaplarındaki öykülerde yer almaz. Yazarın şiirsel dili özellikle örnekleme olarak seçilen öykü kitabı

<sup>379</sup> Ömer Lekesiz, *Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları*, Selis Kitaplar, İstanbul 2006, s.392.

“Hayatın Bu Yakası” ve “Belki Yarın (2016)” kitaplarında ön plandadır. Ancak şiir biçimi ve öykünün biçimsel özelliklerinin iç içe geçtiği bir örnek, diğer eserlerinde söz konusu değildir. Anlatım tekniklerinin çeşitliliğinin yanı sıra biçimsel olarak görünen bu yapı da “Pır Pır Perikli” öyküsünü önemli bir yere koymuştur.

Eserin ana kahramanı Perikli soy adını taşıyan yaşlı bir bireydir. Ana kahramanın anlatı izleniminde homodiegetik anlatıcı ile hem kendine hem de ‘sen’ dilini kullanarak bir diğer öykü kişisine odaklanmasından farklı kişilik özellikleri tespit edilebilir. Bununla birlikte ana kahramanın daha iyi anlaşılması için kitabın “O Sokağı Ne Zaman Ansam” bölümündeki öykülerin tamamının okunmasında yarar vardır. Eserin derin yapısında yer alan yerdeşliğe erişmek için söylem düzeyinde imgelerin ve farklı anlatım tekniklerinin ardına gizlenen kurgunun olay dizgesi çerçevesinde tespit edilmesi gerekir. Perikli, âşık olduğu Marika ile bir zamanlar aynı pansiyonda kalmaktadır. Marika, Panayot adlı biriyle Perikli’yi aldatmış ve yaşadıkları pansiyondan taşınmıştır. Perikli, Marika’nın kaldığı odayı kilitli tutmaktadır ancak pansiyon sahibi Tasula adında bir kadındır. Odanın kendi rızası olmadan bu şekilde kilit altında tutulmasından rahatsız olan Tasula, Perikli’ye ters davranmaktadır. Ayrıca Tasula bekar bir kadındır, Perikli ile Marika’yı kıskanmış, Marika gittikten sonra da Perikli’yi sürekli göz hapsinde tutmuştur. Tasula’nın Perikli üzerinde kurduğu bu baskıya karşı Perikli kendince bir intikam almak ister ve Tasula’nın kedisini zehirler. Ancak zehirli ciğerden, pansiyonda kalan bir başka müşteri, Saris de yer ve o da zehirlenerek ölür. Polis bu şüpheli durumu araştırmaktadır. Zaten çingenelerin de gelip yerleştiği ve hüküm sürdüğü sükuneti sokakta artık huzur kalmamıştır. Perikli Marika gittikten sonra pansiyonda kalan bir diğer müşteri terzi Şefika ile avunur. Ancak Şefika’da artık pansiyonda yoktur. Giderek hastalanan ve ruhsal durumu yaşadıklarını kaldıramayan Perikli öykünün sonunda sessizce ölür. Yüzey yapıda yer alan olay dizgesinin genel hatlarından hareketle eserdeki ana yerdeşliğin yalnızlık ve birliktelik üzerine kurgulandığı söylenebilir. Perikli, pansiyonda geçirdiği hayatında yalnızlığını paylaştığı Marika’yı kaybettikten sonra bu durumu kaldıramamış ve yalnızlığıyla başa çıkamamıştır. Bu çaresizlik ve zorda kalma onu hırçınlaştırmış ve yalnızlığı ile yaşadığı çatışmayı Tasula’dan hıncını alarak çözmeye çalışır. Bu sırada bir kazaya neden olması onun kendi içinde yalnızlığının kaçınılmaz sonucu olan ölüm fikrine yaklaştırır. Eserin sonunda yer alan ölüm de birliktelik ve yalnızlık ikileminde ana kahramanın yaşadığı buhrandan yalnızlıkla çıkabildiğini kanıtlar. Eserin bu çatışma üzerinde kurulması metindeki ana kahramanın tüm davranışlarını ve duygularını açıklar.

Öykünün tamamı 1999 yılı ilk basımında dört sayfadan oluşmaktadır. Anlatım tekniklerinin anlatı ritmine etkisini incelemek için öykünün anlam birimlerine bölünmesinde şiir dilinin zorlaştırıcı bir yanı olmuştur. En sağlıklı ritim incelemesi yapmak için anlatı düzenindeki değişikliğe göre bir birimlendirme tercih edilmiştir. Bu birimlerin her biri neredeyse bir ya da iki cümle şeklindedir. Bu durum, yazarın şiirsel anlatımından kaynaklanır. Anlam birimleri bölümlendirilirken dize mantığının düz yazıya dönüştürülmesinden kaynaklı düşük cümleler ve eksilteli cümleler de yer almıştır. Ancak her bir birimin kendi içinde anlatı düzenine göre bir konumlanması mevcuttur. Toplam otuz üç anlam birimine ayrılan öyküde her bir anlam birimi ‘anılarına geri dönüş’(Perikli ile Marika’nın hayatına dair geriye dönüşler), ‘kısa zamanlı geçmişe dönüş’(Perikli’nin kaza ile Saris’i öldürmesi) ve ‘eş zamanlılık’(Cimcime adlı çocuk kahramanla yaşadığı an’ı paylaşması) durumuna göre sınıflandırılmıştır. Öykünün ana kahramanı olan Perikli, homodiegetik anlatıcı olarak bir başka öykü kişisi olan Cimcime adlı bir kahramanla monolog şeklinde konuşmaktadır. Cimcime bir çocuktur ve sadece figür olarak öyküde yer alır, Perikli’yi dinler. Perikli, birinci tekil anlatıcının yanında çoğunlukla ikinci tekil anlatıcıya da yer verir ve aktif şekilde konuşma diliyle onunla konuşur. Bu bakımdan eş zamanlılık birimlerinde yaşadıkları an’dan kesitler sunar, kısa ve ana geriye dönüşlerde Marika, Şefika ve Tasula ile olan ilişkisini anlatır. Bu noktada bilinç akışı tekniğinin de önemli bir rolü vardır. Anlatıcı geriye dönüş anlarında ve kurmaca zamanındaki an’da kaldığı ya da o an’a döndüğü noktalarda tamamen serbest çağrışıma kullanır. Şiir dilinin metinde hakimiyeti, bu durumu kolaylaştırır.

Öykünün açılış cümlesi olan ilk birimde anlatı düzenindeki eş zamanlılık anlatım tekniği kullanılmıştır: “Sağır her şey / Sağır duvarlar arasındayım / Üzgünüm Leyla şarkıları hep / Kilitledim odasını Marika’nın / hep hicran / Kimse giremez kale o odaya, benden başka kimse!”<sup>380</sup> İkinci anlam biriminde öykünün pasif kahramanı, Perikli’nin “cimcime” şeklinde hitap ettiği çocuk kahraman devreye girer: “Buradayım a çocuk, sahanlıkta kaldım / gel tut elimi / Karanlık her yer, zifir, nasıl çıkayım?.. gel,”<sup>381</sup> Çocuk kahramanla buldukları pansiyonun sahanlığında buluşan ana kahraman onuncu anlam biriminde onu odasına çıkarır ve öykü bitimine kadar iki kahraman odada kalırlar: “Ah pedimu seveyim seni biraz / gel, söyle annene / Perikli’nin odasındayım de / usul çıkalım merdivenleri, hişt, duymasın Tasula”<sup>382</sup> Öykünün son birimlerinden otuz birinci ve otuz

<sup>380</sup> Jale Sancak, *Hayatın Bu Yakası*, Sel Yayıncılık, İstanbul 1999, s.119.

<sup>381</sup> a.g.e. s.119.

<sup>382</sup> a.g.e. s.119.

üçüncü anlam birimde ise Perikli, çocukla paylaştıklarını sonlandırır ve ona yol verir: “Ürperdi oda gördün mü? Dur kapıyı açayım da git sen. / (...) Hiç görmedin, hiç işitmedin / emi cimcime / (...) Yarın geç uyan emi cimcime / Sana söyleyecekler.”<sup>383</sup>

Anlatıcının çocuğa hitap ederek homodiegetik anlatıcı türlerinden ikinci tekil diline odaklandığı her anlam birimi, anlatı düzenindeki eşzamanlılık tekniğinin kullanıldığı bölümlerdir. Dördüncü anlam biriminde yer alan “Bu pis karı var ya bu Tasula / atacakmış beni evden ha / yok korkma sen cimcime / korkma / bir şey yapmaz.” cümlesi, yirmi dördüncü anlam birimindeki “Ne güzel gözlerin var senin maniçamu / ne güzelsin çocuk!”<sup>384</sup> cümlesi, yirmi yedinci anlam birimindeki “Hem büyüüp ne yapacaksın / hayat hep böyle mi akar oyunlarla oyuncaklarla / aldanma sakın, sakın ha!”<sup>385</sup> cümlesi anlatıcı ana kahramanın doğrudan çocukla konuştuğu bölümlere örnektir. Bununla birlikte anlatıcının her iki türlü yaptığı geriye dönüşlerde de çocuk kahramana ikinci tekille hitap etmesi söz konusudur. Ana kahramanın ikinci tekil odaklı bir homodiegetik anlatıcı ile eşzamanlılık düzeninde buluşması, söylem zamanı ve kurmaca zamanı arasındaki mesafenin yok olmasına neden olur. Bu durumda ritim tamamıyla yükselir çünkü okur anlatıcının hem duygularına hem de o duyguları hissettiği andaki davranışlarına birebir odaklanabilir. Bir bakıma anlatı kiplerinden mimesis kullanımı olmaksızın ve anlatı süresinde hızlandırma tekniğine başvurulmadan anlatıma hız kazandırılmış olur. Bu durum son derece marjinaldir. Yazar, şiirsel dili ustaca kullanıp anlatı ritmini farklı anlatıcı sesleri ve anlatı düzenlerini bir araya getirerek yükseltmiştir. Okur, şiirsel dilin durağanlığından ve imgelerden yola çıkarak anlatım tekniklerinin yardımıyla sürükleyici bir anlatımla karşı karşıya kalır.

Anlatı düzeninde eşzamanlılığın kullanıldığı anlam birimlerinde anlatıcı, çocukla birebir söyleşmediği zamanlarda ona hitaben, yaşadığı zaman dilimine dair duygularını ve düşüncelerini onunla paylaşır. Sekizinci anlam biriminden on üçüncü anlam birimine kadar olan bölümde eş zamanlılık tekniği kullanılarak ana kahramanın Marika adlı kahramanın gidişinin ardından yaptıkları ve hissettikleri ele alınır:

“Ohh iyi ki de saklamışım anahtarı / açmam hiç beyhude / öpüşürdük, gitti ama, bilmez kimse  
hapsettim kokusunu o odaya / elbiselerini, ah  
Kale atsın bakalım kolay mı / domuz karı! atsın bakalım!  
(...)

<sup>383</sup> a.g.e. s.122.

<sup>384</sup> a.g.e. s.121.

<sup>385</sup> a.g.e. s.121.

Onu delirten ne bilirim; İncirler yarılırdı ortasından, ballı incirler / Dilsiz bu duvarlar / dilsiz ayna / sağır, Marika gitti gideli / Marika gitti gideli yağmurda sokağa çıkamam, ıslanırım iyice incelirim / sevmez beni yağmur / dinle, odayı üçe böldüm / Marika'nın sabahı Marika'nın öğleni Marika'nın gecesi / dokunmadım hiç yatağına / Öylece..."<sup>386</sup>

Eş zamanlılık tekniği ile söylem ve kurmaca zamanın birleştirilip anlatıcı üzerinden okurla paylaşılmasında ana kahramanın geçmişte yaşadıklarının etkisi vardır. Bu yüzden geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı bölümlerde verilen bilgiler, eş zamanlılığı oluşturmaya yardım eder. Alıntılanan bölümde de Marika'nın gitmiş olduğu ve onun üzerine ana kahraman Perikli'nin onun hatırasını yaşatmak için odasını kapattığı anlaşılmaktadır. Odasını kapatması eş zamanlılık tekniği kullanımına göre söylem zamanı ile kurmaca zamanını eşitler. Ancak Marika'nın odasını neden kapattığının bilgisi geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı diğer anlam birimlerinde okura sunulur.

Eş zamanlılığın yer aldığı ve ana kahramanın anlık duygularını ve düşüncelerini veren diğer anlam birimleriye şöyledir: Yirminci anlam biriminde yer alan "Küflü ekmekleri getirmişler gene / layığım bu mu / sezmez sanırlar beni, bunak sanırlar, yazık"<sup>387</sup> cümlesi ve on sekizinci anlam biriminde yer alan "İnceliyorum gün be gün / Pencerelerden dökülen tozlu sesler yapıyor üstüme / tüyleri kedilerin... / nasıl dayanıcam / çeksin üstümden, çeksin, yoksa hiç açmam!"<sup>388</sup> cümlesidir.

Toplam otuz üç anlam biriminin on dördü, anlatı düzenindeki eş zamanlılık anlatım tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Öykünün söylem düzleminin hemen hemen yarısını ihtiva eder. Anlatıcı sesi olarak homodiegetik anlatıcı, ikinci tekile odaklanarak ve bir başka çocuk anlatıcıya hitap ederek anlatıyı oluşturmuştur. Eş zamanlılık düzeninde anlatı süresi için eksilteli bir anlatım kullanıldığı söylenebilir. Bunun nedeni yazarın tercih ettiği şiirsel dildir. Eksilteli anlatımla okuyucu boşlukları doldurmuş ya da serbest çağrışımla hikâyenin alt metnini kendi kurmaca süzgecinden geçirerek yorumlayabilmiştir. Eş zamanlılık anlatımı boyunca anlatı kiplerinden diegetik anlatımın olduğu söylenebilir ancak bu kip kullanımı, diğer tekniklerin yanında zayıf kalmıştır. Tümüyle bir monologdan ibaret metnin anlatıcı sesi, anlatı kipine göre metne daha fazla hakimdir. Bu bakımdan anlatı kipliğinin (diegesis veya mimesis) ön planda olmadığı bir metin olduğu söylenebilir. Bu durum yine yazarın üslup tercihinden ileri gelmektedir. Şiir

---

<sup>386</sup> a.g.e. s.120.

<sup>387</sup> a.g.e. s.121.

<sup>388</sup> a.g.e. s.120.

metinlerinde nasıl ki anlatı kipinin kurguya hâkim olması beklenmezse Jale Sancak'ın bu metninde de bu hakimiyetten söz etmek mümkün değildir.

Öykünün anlatı izlencesinin omurgasını anlatı düzenindeki sınıflandırmaya göre oluşur. Eş zamanlılığın yanı sıra iki farklı geriye dönüşün kullanılması söz konusudur. Bunlardan ilki ana kahraman Perikli'nin Marika, Tasula ve Şefika ile yaşadığı geçmiştir. Özellikle Marika ile anıları, çocuk kahramanla olan monoloğunda geniş yer tutar. Anlatının üçüncü, beşinci, altıncı ve yedinci anlam biriminde yer alan ifadeler anlatıcının Marika ile olan geçmişinden bir kesittir:

“Sahi sen vaporları bilir misin / eski vaporları / yandan çarklı, öpüşürdük Marika'yla vaporlarda,(...) Kaymeni, çocuksun daha bilemezsin insanlar nasıldır / karanlıktayım ben ah / bir öpüşürdük vaporda, (...) Atacakmış beni ha / sidik kokarmış odam ha /domuz, domuz karı! Unuturduk kendimizi vaporda öpüşürken / O şimdi başka odalardadır cimcime / başka başka evlerde / başka Marika'dır artık / bak bak çingenele geldi sokağa! / bak öcü alınacak sokağın / geldiler ya, Marika olsaydı...”<sup>389</sup>

Bu geriye dönüşlerde yapısal olarak dikkat çeken bir özellik ana olayın okuyucuya aktarılması sırasında mutlaka bir serbest çağrışım kullanılmış olmasıdır. Pansiyon sahibi Tasula'nın anlatıcıyı odadan çıkarma tehdidi, çingenelelerin varlığı, insanlar hakkında yapılan olumsuz yorum, bu serbest çağrışımlara örnektir. Yazar, yerdeşliğe giden kurguda kahramanların hem duygularını hem de davranışlarını anlatı düzeninde belirli bir standarda oturtarak serbest çağrışımların arasında gizlemiştir. Bu bakımdan anlatı ritminin bir başka yapı taşı olan sıklık konusunun bu eserde önemli ölçüde işlendiği söylenebilir. Yazar, homodiegetik anlatıcı üzerinden serbest çağrışımlara hemen hemen her anlam biriminin başında veya sonunda yer vererek şiirsel anlatımını desteklemiştir. Her bir anlam biriminin birkaç cümleden oluştuğu düşünülürse, serbest çağrışımların sıklığı eserde hatırı sayılır bir yere sahip olur. Ancak sıkça tekrarlanan serbest çağrışımların tematik bir tekrarı yoktur. Perikli'nin zihin haritasından kesitleri içerir. Bu bakımdan leit-motif varlığından söz etmek mümkün değildir. Eserde bir izleğin belirli bir amaca hizmet ederek sıkça kullanılması alışageldik bir tekniktir. Jale Sancak bu alışmışlığa da farklı bir boyut getirerek eserini özgün kılmayı başarmıştır.

Anlatının bir başka anılara dönmek suretiyle kronolojik zaman dizgesini bozması örneği ise şöyledir: On üçüncü anlam biriminde yer alan “Bilemezsin sen, gazinolar vardı eskiden ıslak rüzgarlı, giderdik / ince saz dinlerdik yüreğimiz açılırdı / Ah incesaz!”

<sup>389</sup> a.g.e. s.119.



cümlesi, aynı anıya dönüşün yer aldığı yirmi ikinci anlam birimindeki “Dinle, gazinolara giderdik bak / nasıl giderdik / gök parlatırdı yüzünü yumuşak bulutlarla / Tasula da gelirdi arada / daha sapıtmamıştı böyle, daha düşman değildi o vakitler.”<sup>390</sup> cümlesi ve Marika’nın ana kahramanı Panayot adlı biriyle aldattığı ana, Perikli’nin geri döndüğü otuzuncu anlam birimi olan

“Tanrı beni görmedi hiç / Panayot’muş hıh, kötülük asıl / Pano der Marika, Pano koçum benim, Sarıyer’e götür beni, hadisene / Taksim’e sonra, Bomonti’ye.. / Götürdü de sahiden, aldı götürdü Pano / Marika’nın beyaz bacaklarını, beyaz göğsünü / Tanrı beni hiç işitmedi, hiç mi hiç.”<sup>391</sup>

cümlesi örnek olarak verilebilir. Ana kahraman Perikli, yaşantısı için önemli bir kişi olarak algılanılan Marika ile ilgili geriye dönüşlerde homodiegetik iç sesi, daha etkili bir biçimde okura aktarır.

Anlatı izlencesinde olay dizgesinde önemli bir yeri olan bir başka geriye dönüş ise Perikli’nin pansiyon sahibi Tasula’ya olan husumetinin bir göstergesi olarak ona ait kediyi zehirlemeye çalışırken yanlışlıkla pansiyonda kalan Saris’i de zehirleyerek ölümüne neden olmasıdır. Öykünün anlatı ritmi içinde olay dizgesindeki en hareketli bölümün bu nokta olduğu söylenebilir. Anlam birimlerinden on dört, on beş, on altı, on yedinci bölümlerde yazar, daha önce anılara geri dönüşlerde kullandığı serbest çağrışımlara yine yer vererek, ana olayı bu çağırışım bulutunun ardına gizler:

“Çingeneler geldi iyi ki / sokağı sardılar / Tasula delirir şimdi, oh olsun! / Yaklaş... sana bir sır / sır ama.. / bir parçacık zehir kavruk ciğerin içine / usulca / bir parçacık zehir.. / Seyrelmişti zaten tüyleri, ihtiyarlamıştı / Dinle, su buraya yürüyecek bir gün / biliyor musun / bütün şehri örtecek / bütün karanlığı / sağır dilsiz duvarları / kediyi benim zehirlediğim aramızda sır emi / su yürüyecek bu ev çökecek bu oda hep kilitli kalacak o vakit / bu oda (...) Bir güzel sahiplendi evi Marika gidince / parasına da konu / şimdi sıra kilitlediğim odada / kiraya verecekmiş onu da / Ah Tasula delisi, gözetleme artık beni, bırak gözetleme! Azmışsın sen! / Marika’nın bacaklarının arasında sende olmayan / bırak beni, korkuyorum.”<sup>392</sup>

Alıntılanan bölümde yer alan son cümlede yazar anlatı süresine dair bir anlatım tekniği kullanarak özetleme tekniğine başvurmuştur. Eserin ana olay dizgesinin omurgasında yer alan çatışmayı da işaret eden bölüm burasıdır. Tasula, Perikli’yi gözetlemektedir ve onun Marika’nın odasını kilitlemesinden ötürü ona kızgındır. Perikli de onun odayı kiraya vermek istemesinden ötürü ve haliyle Marika’nın kendisini terk etmiş olmasından mustarıptır. Çatışma da bu üçlü ilişkiden doğar. Ana kahramanın yaşadığı bu hal

<sup>390</sup> a.g.e. s.121.

<sup>391</sup> a.g.e. s.122.

<sup>392</sup> a.g.e. s.120.

metindeki yalnızlık ve birliktelik yerdeşliğini destekler. Metnin yirmi beşinci anlam biriminde ana kahramanın yaptığı hata ve yaşadığı ikilem yeniden vurgulanır: “Bilsin Tasula çirkefi kim çalarmış ciğeri kim yemiş / bilsin artık”<sup>393</sup> Bu birimin ardındaki anlam birimi olan yirmi altıncı anlam birimi, otuz ikinci anlam birimiyle birlikte Perikli’nin yaşadığı ikinci terk edilişi vurgular. Metinde verilenlerden hareketle Şefika bir terzidir ve pansiyonda kalan bir diğer müşteridir. Marika’nın yokluğunda özellikle Perikli’ye iyi gelmiştir. Ancak o da öykünün sonunda Perikli’nin hayatından çıkmıştır:

“Dikerim ben söküklerimi kendim / öteki yüzü bu evin yaralı hep, kalispera zamanları geçti çoktan / kaçınıcı terk bu / ama ne güzeldir ya rüzgâra karşı Beyazpark dalgalar ayaklarımıza çarptığında / sahi, kaçınıcı terk (...) Ağzı şaraplı karı, lıkr lıkr, boyna sarhoş / Yatamam uyuyamam cimcime / ayna etimi dalar baksam / Şefika’nımın göğsü de yok artık / Yok artık Şefika’nım avunayım / O da göçtü / Nereye koyucam ellerimi, ayaklarımı, sandalyeler almaz / oturduğum yer dalar, her yanımda ateş”<sup>394</sup>

Bu terk ediş de yerdeşliği desteklemekte ve kısa zamanlı geriye dönüşlere bir örnektir. Öykü kitabının “O Sokağı Ne Zaman Ansam” başlıklı bölümünde yer alan diğer öykülerden hareketle Şefika’nın bulunan sokaktan taşındığı anlaşılmaktadır ancak metinde bu anlam eksilti tekniği kullanılarak açık bırakılır, okur Şerika’nın ‘göçmesi’ni kendi yorumlar. Eserdeki geriye dönüşlerden kısa zamanlı anılara geri dönüşün doruk noktası olarak anılabilecek anlam birimi ise yirmi üçüncü bölümdür: “Kim dedi ki kedinin ciğerini yesin diye, Saris bunağı / sır emi, aramızda sır / kedinin ciğerinden yemiş köpürmüş onun da ağzı / sonra titreye titreye aynı kedi gibi” Bu cümleden okur, Saris’in kedinin ciğerini yiyerek yanlışlıkla öldüğünü anlar ve bu bölüm dışında anlatı izlencesindeki olay dizgesinde bir doruk noktası yer almaz. Eserin otuz üçüncü birimi olan son bölümde ise Perikli’nin herhangi bir vicdan muhasebesi yapmaksızın ölümüne gittiği anlaşılır:

“Kötülük güzel oldu hep, daha güzel / daha / Ölüm kokuyor burası / ölüm / Kıştt, tırmalamayın duvarları, haydii! / Ürperdi oda, seziyorum vakit tamam / Ah kale, yeterdi bu kadar zaten / öyle ıssızdım ki, yeterdi / Kalbim ne kadar ağır / Yarın geç uyan emi cimcime / Sana söyleyecekler.”<sup>395</sup>

Son birimden hareketle ana kahramanın yalnızlık ve birliktelik ikileminden hareketle yalnız kalışı, terk edilışinden kaynaklı olarak nihai bir yalnızlığa gittiği söylenebilir. Bir ölümüne neden olduğu için vicdan azabı çekmemektedir. Son birimde de

<sup>393</sup> a.g.e. s.121.

<sup>394</sup> a.g.e. s.122.

<sup>395</sup> a.g.e. s.122.

eş zamanlılık düzeni tercih edilmiş ve anlatıcı, çocuk kahramanla ölüm anına yaklaştığını paylaşmıştır.

Jale Sancak'ın "Pır Pır Perikli" öyküsü, şiirsel anlatımın hâkim olduğu ve tercih edilen üsluptan ötürü anlatım tekniklerinin şekillendiği bir öyküdür. Yazıldığı dönem itibariyle farklı anlam olanaklarının arandığı ve metinlerde kullanıldığı, denendiği bir zaman diliminin ürünüdür. Yazar da imgesel anlatımı ilk öykülerinden son öykülerine kadar pek çok metninde tercih etmiştir. Bu öykü, imgesel ve şiirsel anlatımın anlatı düzeninde eş zamanlılık ve geriye dönüşün harmanlanarak kullanıldığı farklı bir denemesidir. Eserde bu iki anakronik yapıyı bir arada tutan yapı harcı serbest çağrışımlardır. Serbest çağrışımların sıklığı eserin tamamına yayılmış durumdadır ve anlatı ritmine etki eden bir başka anlatım tekniği yapısının kullanıldığına da göstergesidir. Bir öykü olmasına rağmen anlatı kipliklerine yer verilmemesi anlam olanaklarını genişleterek yapılmış farklı bir deneme olduğunun da göstergesidir. Kiplerin yok denecek kadar az kullanılmasının bir nedeni de şiirsel anlatımın, öyküleme ve betimleme uygun olmayışıdır. Yazar, Türk ve Dünya edebiyatında çok sık tercih edilmeyen homodiegetik anlatımın farklı bir türü olan 'sen/siz anlatım'a yer vererek yine deneysel bir yaklaşımda bulunur. Şiirsel anlatımla homodiegetik anlatımın ben ve sen dilini bir arada kullanması eseri özgün kılmıştır.

## 12.5. NECİP TOSUN ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

1960 yılında doğan Necip Tosun, Türk edebiyatında kurmacaya nazaran kuramsal alanda daha fazla ürün vermiş bir yazardır. "Yangın" adlı ilk öyküsü 1983 yılında Necip Tosun'un öykü ve sinema yazıları Maveria, Hece, Hece Öykü, Dergâh, Eşik Cini, Karagöz, Kitap-lık, İtibar ve Arka Kapak gibi dergilerde yayımlanmıştır.

Tosun, kuramsal olarak öykü türüyle de ilgilendiği için yazınsal anlamda birçok tekniğe ve yapıya hâkim bir yazardır. Bu bakımdan öykü türünün kısa yapısını avantaja çevirmiş, tür özelliklerini en iyi şekilde uygulamayı başarmıştır. Bununla birlikte kuramsal yazılarındaki yaklaşımından hareketle öykünün, kısa ve yoğun yapısı, anlam açıklığı ve gündelik hayata denk düşen yalın, dolaysız anlatımı ile modern insanın beklentilerine cevap verebilecek bir özelliğe sahip olduğu anlayışını benimsediği gözlemlenmektedir.<sup>396</sup>

<sup>396</sup> <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/tosun-necip> Erişim: 22.2.22.

Yazarın birçok kuramsal kitabının olmasının yanı sıra dört tane de öykü kitabı vardır: *Küller ve Uçurumlar* (1998), *Otuz Üçüncü Peron* (2005), *Ansızın Hayat* (2014), *Emanet Hikâyeler* (2017). *Küller ve Uçurumlar*, Necip Tosun'un 1998'de kaleme aldığı ilk yazdığı öykü kitabıdır. Eserde yer alan öyküler şöyledir: “Kuyu”, “Hüzzam”, “Trenler ve Odalar”, “İbrahim”, “İnfitar”, “İnci”, “İnşirah”, “Gün Devrildi Cadde-i Kebir’de”, “Küller”, “Uçurumlar”, “Kamera”, “Hiç”, “Gece, Anne ve Çocuklar”, “Resimler”dir.

*Küller ve Uçurumlar* adlı kitaptaki öykülerinde genel olarak intihar temasını işlemiştir. Yazarın bu şekilde karamsar bir temayı ele almasındaki temel neden yaşadığı dönemin siyasi ve sosyal çalkantılı ortamıdır. 1980 dönemindeki çeşitli zorluklara tanık olarak öykü dünyasını bu tanıklıklarla beslemiştir. Şiirsel bir dille yazdığı öykülerinde metaforları sıklıkla kullanır. Aynalar, pencereler, sesler, inci, kuyu, vs. sözcükleriyle yaptığı metaforlarla kahramanını büyülü bir gerçekliğin içerisine koyar. Öykülerin başlıkları da içeriğinde kullandığı metaforları yansıtır. Modern dünyadan postmodern dünyaya geçen insanın değişim sürecinde yaşadığı yenilmişliği ve hayal kırıklıklarını anlatır. Bunaltılarıyla baş başa kalan kahramanlar buldukları girdaptan çıkmakta zorlanırlar. Bazıları buldukları durumdan kurtuluşu intiharda bulur.<sup>397</sup> Bu öykü kitabında yer alan eserlerinde genellikle olay somut bir anlatı izlencesi çerçevesinde ilerlemez, belirsizlik hakimdir. Kurmaca zamanı çoğunlukla bir gün veya altındadır ancak çokça geriye dönüş ve ileriye atlamalar yapılır. Bu da öykünün ritmini hızlandıran bir unsurdur.

Yazarın 2005 yılında kaleme aldığı ikinci öykü kitabı *Otuz Üçüncü Peron*’dur. Bu eserinde yazar ilk eserinde olduğu gibi karamsar temalar üzerinde durmayı bırakır daha umutlu temalara ve başkaldırı temasına yönelir. Diğer işlediği izlekler yalnızlık, hüznün, acı, kaçış, ölümdür. Yazarın bu kitabında ayna ve rüya metaforları ile büyülü gerçekçilik yoğun olarak kullanılır. Eser akıcı bir dile sahiptir. Yazarın bu eserindeki öyküleri ise şunlardır: “Aynalar ve Sırlar”, “Mektup”, “Geçit”, “Otuzüçüncü Peron”, “Ricat”, “Sis Çanları”, “Karşılaşmalar”, “Yağmur”, “Park Otel”, “Yansıma”, “Uğultu”, “Bakışlar”, “Kırılmalar”

Üçüncü öykü kitabı olan *Ansızın Hayat* (2014) “Sözcükler”, “Taşra Fragmanları”, “Telefon”, “Genç Ölmek”, “Mürekkep Lekesi”, “Hikâyenin Çağrısı”, “Sessiz Konuşmalar”, “Süt Kokusu”, “Karanlıkta Bir Nokta”, “Bugün Geçti mi?”, “Bekleyiş

<sup>397</sup> İsa Kayıhan Yüksek, *Necip Tosun'un Öykülerinde Yapı Ve Tema*, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili Ve Edebiyatı Bilim Dalı Lisans Tezi, Konya 2017, s.30.

Fragmanları”, “Bahçeler ve Duvarlar”, “Sesler ve Öteki Sesler” öykülerini içerir. İkinci kitabında büyümlü gerçekçi anlatım tekniğini kullanan yazar bu kitabında sözü edilen tekniğe daha geniş ve derin bir yer verir. Büyümlü gerçekçi teknikten yararlanırken bir yandan postmodern bir teknik olan üst kurmaca da eserlerinde rastlanır. Öykülere şiirsel bir dil hakimdir. Bir önceki öykü kitabında olduğu gibi bu kitapta da tüm öykülerde izlenebilen metaforlara rastlanır. Kitapta travmatik olaylarla insanların pişmanlıklarını, çaresizliklerini, hayallerinin yitip gitmesini, karamsarlıklarını okura sunar. Hikâyelerde yaşananlar modern insanın arafta kalmasının sancılarıdır. Tosun bu kitabında taşra insanın yaşamını anlatır. Eserde, şehirli insanların yaşadığı bunaltıların taşra insanının yaşadığı bunaltılardan farklı olduğu okura verilir. Davası uğruna mücadele etmiş kimi zamanda ömrünü buna adanmış kahramanlarla okur sık karşılaşır.

Yazarın son yayınlanan öykü kitabı 2017 yılına ait *Emanet Hikâyeler*'dir. Bu eserde “Dağların Çağrısı”, “Yorgun Irmak”, “Boşluğun Sesi”, “Körebe”, “Hayata Düşmek”, “İki Damla”, “Teneffüs”, “Sûr Nefesi”, “Şehrin Sesleri”, “Küçük Berivan”, “Cem Zehiri”, “Bahar ve Kelebekler”, “Bir Hikâyeye Kalır Geriye Her Şeyden” öyküler yer almaktadır. Diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de farklı bir anlatım tekniğine yer vererek postmodern anlatılarda sıkça rastlanılan metinler arasılık tekniğine yer verir. Tosun, *Emanet Hikâyeler*'de Ahmet Hamdi Tanpınar, Mustafa Kutlu, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu, Hulki Aktunç, Orhan Kemal, Bilge Karasu, Rasim Özdenören, Sait Faik Abasıyanık, Ferit Edgü, Kemal Tahir, Ömer Seyfettin ve Selim İleri'nin öykülerinde sık kullandığı kişi ve temalara yer verir. Böylelikle Türk öykü tarihinden yazar ve onların yaratılarına gönderme yaparak postmodernizmin geleneği alıp yeniden onu üretme prensibini uygulamış olur.

Tosun'un öyküleri hakkında bir değerlendirme yapacak olursak öykülerin zamanının modern öyküyle örtüştüğünü söyleyebiliriz. Özellikle Tosun'un tema zaman bütünlüğünü önemseydiği görülür. Örneğin geçmişle ve yaşananlarla hesaplaşma duygusu öykülerde zamanın geriye dönüşüne sebep olur. Bu durum onun kahramanlarının yaşamlarındaki sorunların bir tezahürüdür.<sup>398</sup> Tosun'un öykülerinde anlatı ritminin hızlanmasını ve okurun zaman algısında farklılık olmasını sağlayan bir diğer unsur da bilinç akışını, iç monolog ve iç çözümleme tekniklerinin kullanılmasıdır. Zamanda ileriye gidişler ve geriye dönüşler, Tosun'un Virginia Woolf'u okuyunca keşfettiğim dediği ‘bilinç

<sup>398</sup> Fatma Atay, *Necip Tosun'un Öykülerinde Postmodern Unsurlar ve Varlık Algısı*, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne Sunulan Tez Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Haziran 2019, s.182.

akışı' tekniğini kullanmasıyla öyküye zenginlik katar. Ona göre bilinç akışının öyküde zamana katkısı şöyledir: "Bilinç akışında "zaman" algısı tümüyle alışılmışın dışındadır. Zaman, sadece bizim biçimlendirme ve değerlendirmemizle bir anlama bürünebilir. Çünkü zaman bizim ona verdiğimiz değerle anlamlıdır ve her zaman ve her durumda görecedir. Bu yüzden bir günde bir hayat yaşanabilir. (...) Anlatımda düz, kronolojik bir sıra izlenmez. Geçmiş, gelecek, içinde bulunulan an iç içe geçmiştir. Öyküsel zamanda(şimdi) çok önemli şeyler olmaz."<sup>399</sup>

Tosun'un son öykü kitabı olan *Emanet Hikayeler*'de anlatım tekniği bakımından zengin öyküler bulunur. Özellikle üstkurmacanın kullanımı dikkat çekicidir. Bu noktada farklı anlatıcı sesleri ve anlatı kipleriyle üstkurmacanın yetkin bir şekilde kullanıldığı "Körebe" metni mercek altına alınmıştır.

### 12.5.1. Necip Tosun'un "Körebe" Öyküsünde Anlatım Teknikleri

"Körebe" öyküsünde yazar, küçük yaşta annesini kaybetmiş ve üç kardeşine bakma sorumluluğu üstlenmek zorunda kalmış bir genç kızın dayısı ile olan sessiz iletişimini konu alır. Eser bir kesit öyküsüdür ve iki ana kahramandan dayının (öykücü), yeğenini (kahraman) görmek üzere yeğenin bulunduğu köye gelmesi ile öykü açılır. Dayı, aynı zamanda bir yazardır ve yeğenin yaşam öyküsünü yazmaya değer bulur. Bununla birlikte dayı, uzun zamandır büyük sorumluluklar üstlenmiş yeğenini görmemiştir ve bunun sıkıntısını çekmektedir: "İkisi de söze nereden başlayacaklarını bilememenin tedirginliği içinde kendi içlerine gömülmüşlerdi."<sup>400</sup> Her ikisi de uzun zamandır görüşmemiş olmanın tedirginliğini yaşamaktadırlar. İki kahraman öykü boyunca hiç konuşmadan sessizce dururlar ve içsel bir konuşma ile anlaşırlar. Öykünün sonunda birbirlerini anlamış ve birbirleriyle hesaplaşmış olarak hissederler:

"Aralarındaki uçurum iç dünyalarında gittikçe kapanıyordu. Tuhaf bir şekilde bu uyum hareketlerine, bakışlarına yansımış, birbirlerini onaylayacak hale gelmişlerdi. Öykücünün kelimeleriyle kızın kelimeleri birleşiyor, kaynaşıyor, tek bir cümle oluyor, bir öykünün içine doğru akıyordu. Sanki iki kişi değil bir kişi konuşuyor, hangisinin sesi olduğu anlaşılmıyor, ama ikisinin de kalbini yansıtıyor, kalbin sesi oluyordu. (...) Sanki saatlerdir konuşuyorlarmış gibi birbirlerinin gözlerine baktılar. Anlaşmış gibiydiler."<sup>401</sup>

<sup>399</sup> a.g.t. s.183.

<sup>400</sup> Necip Tosun, *Emanet Hikayeler*, Sesli Kitap Bölüm 4, Storytel, dk. 01.16.

<sup>401</sup> a.g.e. dk.01.38.

Dayı ve yeğen olarak verilen iki ana kahramanın iç seslerine odaklanılarak kurgulanan öykünün yerdeşliğinde bireye toplumsal olarak dayatılan cinsiyet rollerini üstlenme ve bunları yerine getirme zorunluluğu ile özgürce yaşaması bulunur. Yazar bu dayatmayı okura sıkışmışlık duygusu içinde vermek için kahramanlarını birbiriyle konuşturmamış ve onların iç seslerini bir öykü yazma eylemi üzerinden vererek farklı bir üstkurmaca tekniğine yer vermiştir.

Öyküde anlatıcının yanı sıra dayı (ÖYKÜCÜ) ve yeğeni (KAHRAMAN) şeklinde iki ana kahraman bulunur. Öykünün bölümlendirilmesi de bu üç anlatı sesi üzerinden ilerler. Böylelikle anlatı izlencesinin anlam kesitlerine ayırmada bu bölüm başlıkları yararlı olur. Her bir bölüm anlatıcının sesine göre “Anlatıcı”, “Öykücü” ve “Kız” olarak adlandırılır. Eserin başı ve sonunda “Anlatıcı” rol alır, kahramanların sessizce iç hesaplaşmaya gittikleri yerde karşılıklı olarak “Öykücü” ve “Kız” bölümleri vardır. “Anlatıcı” bölümlerinde odaklanma dış anlatıcı üzerindedir. Figüral anlatıcı, iç söylem tekniği dayı ve yeğenin içinde buldukları mekânı, yeğenin dış görünüşünü, sessizliğin her iki kahraman için de anlamını okura aktarır. İlginç olan ise her iki kahramanın da ruh dünyasının işlendiği bölümlerde homodiegetik anlatıcı birinci tekil şahıs zamiri kullanarak ve ‘sen’ dilinde karşıdakine hitap ederek iç diyaloglara yer verilmesidir. Bu durumda her şeye hâkim figüral anlatıcı aslında bilen/gören/tanrı anlatıcı değildir. Burada asıl olarak metne ve anlatı izlencesine hâkim olan öykü kahramanlarından biri olan “Öykücü” yani dayıdır. Hatta yeğen bile bir öykü yazıldığının farkındadır ve yazma edimine o da dahil olur. Bu durumda figüral anlatıcı ile aktarılan bölümlerin anlatı süresinde sahneleme ve duraklama tekniklerine hizmet ettiği söylenebilir. Öykünün eksilli ve hızlandırma bölümleri kahramanların iç diyaloglarında göze çarpar. Ayrıca üst kurmaca tekniği de yine kahramanların kendi iç seslerinin okura yansımaları sırasında verilir.

Yazar anlatıcının dilinden uzun bir bölümü sessizlik kavramının açıklanmasına ayırmıştır. Burada yazar ve anlatıcının sesi birbirine karışır. Öykü kahramanlarının bir kurmaca varlık olduklarının bilincinde olması ve yazma eylemine yazar ve/veya anlatıcıyla birlikte katılmasının yanı sıra yazar ve anlatıcının sesinin üst üste binmesi de üstkurmaccanın önemli açılımlarından biridir:

“Sessizlik herkesi kendi içine itiyor, insanı kendi kendine konuşturmaya başlıyor, anılar, görüntüler, sesler zihne üşüşüyordu. Açıkta hiçbir şey duyulmuyor ama herkeste bir iç konferans işliyordu. Belki de en iyi anlaşma biçimi buydu, bir iç konferans. Çünkü iki insan arasındaki konuşma her

zaman hakikatten kopuktur. (...) Dil, iki kişi arasındaki hakikati ortaya çıkaramaz, (...) anlamı boşluğa düşürür. (...) Bu nedenle dudaklar kapandığı anda iç ses hakikati dile getirmeye başlar.”<sup>402</sup>

Yazarın sessizlik ve dil üzerine söylediklerine odaklanıldığında kendi fikrini bir anlatıcının sesine emanet ettiği anlaşılabilir. Bu noktada anlatı süresinde yine bir duraklama yaşanır ve anlatı ritmi düşer. Ancak anlatı düzeninde eşzamanlı olarak karşılıklı susup iç konuşmalarının okura aktarıldığı bölümlere bir hazırlıktır. Bu bölümde her iki kahramanın birbiriyle konuşmadığını bilen okur, homodiegetik anlatıcıyla kurulan iç diyalogu takip eder ve kahramanların derinleştirildiğini görür.

Yeğen (Kahraman), anlatıcı tarafından ayrıntılı bir şekilde betimlenir. Bu betimlemelerden hareketle bezgin bir genç kız profili çizerken yine anlatıcı kiplerinden diegetik bir ifadeyle onun ruh dünyasıyla tasvirinin örtüştüğünü sezdirir: “Çılgılığı alınmış bir düş gibi sanki sessizliğine kaçıyor. Sesini, bildiklerini, kendini unutmuş adeta kendi içine düşmüştü. Yalnızlık ve acı onun görüntüsünde adeta yankılanıyordu.”<sup>403</sup> Anlatıcı aynı zamanda Dayı (Öykücü) kahramanına da odaklanarak yeğenin bu perişan halinden bir öykü çıkarıp çıkaramayacağını sorgular:

“Öykücü yeğenin bu silik, yorgun, yenik görüntüsünü görünce kendini hastane koğuşuna ziyarete gelmiş biri gibi hissetmişti. Geldiğinden bu yana her şeyden etkilenmişti. Artık karşısında bir öykü durduğunu biliyor, onu nasıl anlatacağını kuruyordu. Dayı yeğen olmaktan çıkmışlar, öykücü kahraman olmuşlardı. Öykücü bir öyküye yakalandığını görüyordu.”<sup>404</sup>

Anlatıcının kız ve dayının iç dünyalarına dair heterodiegetik bir iç çözümleme kullanarak üstkurmaca yaptığı söylenebilir. Anlatıcının yanı sıra kahramanların “Sessizliğin İlk Sesi” bölüm başlığı ile ayrılan yerde de karşılıklı susuşlarında bu tekniğin kullanımı devam eder. Ayrıca bu bölüm başlığının metinler arası ilişki bakımından önemli bir yeri vardır. Yazar Adalet Ağaoğlu’nun 1978 yılında yayınlanan aynı isimli kitabını hatırlatarak metinler arası bir bağ kurmuştur. Bununla birlikte eserin başlığındaki metaforu açıklarken de Ağaoğlu’nun öykü anlayışından hareketle yorumda bulunması bu metinler arası ilişkiyi geliştirmiştir.

Öykünün ikinci bölümünde kahramanların karşılıklı iç konuşmalarında anlatı düzeninde eş zamanlılık yerini katılımsal öykülemeye bırakır. Bu noktada odaklanılan anlatıcı, öykücü, o anda karşısındaki kişiye bakar ve söylem zamanı ile kurmaca zamanı arasındaki fark kaybolur. Okur bir görüntü silsilesi izler gibi anlık olarak iç diyalogla

<sup>402</sup> a.g.e. dk. 01.21.

<sup>403</sup> a.g.e. dk. 01.24.

<sup>404</sup> a.g.e. dk. 01.24.



verilen konuşmalara şahitlik eder. Bu tanıklık okuru aynı zamanda bahsedilen düşünce ve duyguların içine bizzat girmesini sağlar. Bu anlatım tekniği aynı zamanda öykünün anlatı ritmini hızlandırır ve ona çeşitlilik katar:

“Parçalanmış bir zamanın önünde bana ne demek istiyor? Yaşamın içinde boğulmuş sanki. (...) Kendi acısının etrafında dönüyor, dönüyor, içindeki çılgınlığı bastırıyor. (...) Hayatı savunma biçimlerinin tümünü yitirmiş. Kendi içine düşmüş de çıkamıyor gibi. (...) Bu kırık, hüznü dolu duruşu hayatına ne kadar da benziyor. Hemen orada o yüze bakınca gözlerden, duruştan kelimeler saçılıyor, orada anlamlar parlıyor. (...) Şimdi bir öykü olarak belleğime doğru ilerliyor. (...) Keşke şimdi onun zihninden geçenleri okuyabilsem. (...) Ah, belki de içinde bir öykü yazıyor. Hiçbir zaman okuyamayacağımız o öyküyü. (...) Yazı işte bu iç sesi dışarı vermektir. (...) Ben bu iç sesi yakalayabilir miyim.”<sup>405</sup>

Öykücü, karşısında duran kahramana bakarak onu tanımlar, zihnindeki yaratım süzgecinden geçirir ve yazar. Okur da bu satırlarla ona şahitlik eder. Burada homodiegetik anlatıcı hem yazar hem kahramandır. “Kız” başlığı altındaki yeğenin homodiegetik anlatıcıyla dayısı ile kurduğu iç diyaloglarda da bir ‘öykü kahramanı’ olma bilinci vardır: “Ben karanlık bir öyküyüm, konuştuğum daha da kararan. (...) Asıl ben ayağa kalkabilir miyim? Bana kendimi anlatabilir misin? Benim sesim olur musun?”<sup>406</sup> Bu noktada yeğenin içinde bulunduğu hoşnutsuz koşullardan ötürü bir bakıma sesini duyurmak istediği de anlaşılabilir. Bir yazma eylemi içinde olduğunu fark eden kahraman hem öykü öznesi olmakta hem de hayattaki sessizliği, çaresizliği ve bastırılmışlığının açığa çıkmasını istemektedir. Öykünün sonuna doğru giden bu iç diyaloglarla kızın bulunduğu mekâna hapsediği, sorumlulukları altında ezilip özgür iradesiyle seçimlerini yapamadığı anlaşılır:

“Evet, beni burada unuttular dayı, ormandaki salıncakta. (...) Hep orada sallanıp duruyorum. Hayatımı da hep buradan gördüm, inişler ve çıkışlarla. (...) Beni salıncakta unuttular diyemiyorum. Dönüp geriye baktığımda hep o küçük kıızı görüyorum. Orada, unutulduğum yerde.”<sup>407</sup>

Dayı ise onun görünmez, gölge halinin farkındadır ve her insanın bir ölçüde karanlık ve bastırılmış bir tarafı olduğunu dile getirerek yeğenini avutmaya gayret eder. Ancak metnin temelinde yer alan toplumsal baskı ve özgür irade yerleşliğindeki kadınlara yapılan toplumsal cinsiyet rolü baskısının ağırlığını ve etkinliğini değiştirmez. Öykünün sonunda hesaplaşma bittiğinde tüm gerçekler olduğu gibi devam etmektedir.

<sup>405</sup> a.g.e. dk.01.29.

<sup>406</sup> a.g.e. dk.01.29.

<sup>407</sup> a.g.e. dk. 01.36.

İç diyalogların karşılıklı olarak ilerlediği bu bölümde anlatı kiplerinden diegesise sıkça başvurulmuştur. Özellikle metinler arası gönderme yapılan ve eserin başlığı olan “körebe” metaforunun açıklanmasında bu teknik etkin bir şekilde kullanılmıştır:

“Zaten kırılmış, hayat oyununda yenilmiş kızları Adalet Ağaoğlu yazıyor, ben değil. Ama eminim senin öykünü Körebe metaforuyla anlatırdı. Gözleri bağlı, kasabada unutulmuş kahramanlar ancak böyle anlatılabilir. Çünkü oyun bitmiş, herkes dağılmış, sen orada, öylece, gözlerin bağlı olarak unutulmuşsun. (...) Gözleri bağlı körebe oyununda terk edilmişsin.”<sup>408</sup>

Bununla birlikte öykücünün yazdıklarıyla olan ilişkisi “kapı” ve yeğenin hayatı algılama biçimi “salıncak” metaforuyla anlatılır. Bu anlatımlarda da yazar anlatı düzeninde eşzamanlılığı ve anlatı kiplerinden de diegesisi tercih eder.

“Körebe” öyküsünde toplumsal cinsiyet rollerinin dayattığı baskılardan etkilenen küçük yaştaki kız çocuklarının, çocukluklarını ve gençliklerini yaşayamadan üstlerine ağır sorumluluklar binerek hayat yolunda nasıl ezildiklerini dile getirir. Yazar bu toplumsal meseleyi ele alırken sıra dışı bir anlatı yapısı kurgulamıştır. Üstkurmacanın tüm metni hâkim olduğu ve anlatı izlencesini yönettiği söylenebilir. Okur tarafından alınılan öykü aynı zamanda söylem düzleminde yazılmaktadır da. Öykünün sonunda kafasında bir ‘öykü fikri’ ile ayrılan öykücünün zihninin içindeki fikir okurla buluşan öykünün kendisidir: “Öykücü kızın gözlerine baktı ve sanırım yazabilirim, dedi. Kızın gözleri ışıldadı, okumak isterdim diye cevapladı. O da zaten ilk sen okuyacaksın, dedi.”<sup>409</sup> Eserdeki tek diyalog olarak öykünün son cümleleri gösterilebilir. Tüm metin bir iç diyalogdan oluşmakta yalnızca öykünün kendisi oluştuğunda kahramanlar kısa biri diyalog kurmuşlardır. Bu mimetik yaklaşım anlatı izlencesinin sonunda yer alamsı ve sessizlik üzerine inşa edilen bir metinde tek konuşma cümleleri olması bakımından anlatı ritminde önemli ölçüde hareketlilik yaratmıştır.

## 12.6. NALAN BARBAROSOĞLU ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

1980 sonrası Türk öyküsünde adını kadınlık hâllerini, aile ortamlarını, yalnızlığı, iletişimsizliği, yabancılaşmayı titiz bir dil işçiliği ve derin bir duyarlılıkla yansıtmış Nalan Barbarosoğlu (1961-) öykü yazmaya 80’li yıllarda başlamıştır.<sup>410</sup> Kendi öykü serüvenine dair başlangıç ve gelişim sürecini yaptığı bir röportajda ailesinden gördüğü bir davranış

<sup>408</sup> a.g.e. dk. 01.30.

<sup>409</sup> a.g.e. dk. 01.39.

<sup>410</sup> Feridun Andaç, *Öykü Yazmak Öyküyü Düşünmek*, Doruk Yayıncılık, İstanbul 2008, s.404.

olarak değil kendini bulduğu ciddi bir iş olarak ifade eder.<sup>411</sup> Öyküyü kendi kişiliğine en uygun tür olarak bellediğini söyleyen yazar, kendini zorlayan farklı yaşam deneyimlerini öyküye dönüştürmekten keyif aldığını dile getirir.

1996 yılında yayınlanan ilk öykü kitabı *Ne Kadar da Güzeldir Gitmek* ile başlayan öykü serüveni, 2001 yılında yayınlanan *Her Ses Bir Ezgi, Ayçiçekleri* (2002), *Gümüş Gece* (2004), *Yol Işıkları* (2009) ve son olarak 2014 yılında yayınlanan *Okur Postası* eserleriyle devam eder.

İlk öykü kitabı *Ne Kadar da Güzeldir Gitmek*'te 'gitmek' teması, bireyin kendi olacağı yeri aramak üzere hareket etmesi ve bir yüzleşme zemininde işlenir.<sup>412</sup> Seçtiği kahramanlar da bu noktada yaşam tecrübelerinde kırılma yaşayan ve bu yüzden hayattan kopma eğilimi gösteren yapıdadırlar. Yazıldığı çağda olmasa bile bu eserin ortaya çıkmasını sağlayan alt yapıda siyasi ve sosyal çatışmanın getirdiği toplumsal ayrışma etkilidir. 12 Eylül ihtilali sonrası, oluşturulan baskı ortamı sokakları boşalttığı gibi hayalleri söndürür, insanların enerjilerini tüketir. Bu ise bireyleri yaşadığı zamana yabancı hâle getirir.<sup>413</sup> Eserde yer alan özellikle kadın kahramanlar, anlaşılmadıklarını düşündükleri için kendilerinin, çevrelerinin ve yaşadıkları ilişkilerin farkında olarak bilinçli ve sağduyulu bir tercih şeklinde gitmeyi yeğlerler. Yaşadıkları ilişkileri kurtarmaya çalışırlar ancak bu noktada kendilerinden ödün vermezler. Kendi olmaya çalışan kadın öykü bireyleri hem iç dünyalarında hem de yaşadığı ilişkilerde dürüsttüler. Zaman zaman özgün kimliğini yaşama hali, kahramanların toplumla çatışmasına neden olur. Öykülerin kahramanları yaşadıkları ilişkilerde yeteri kadar sevgi ve ilgi göremedikleri için kendi iç dünyalarına çekilirler. Bu da kent insanının sıkışmışlığını ve modernizmin olağan sonucu fikrini doğurur. Modernizmin kent yaşamını gerek fizikî gerekse insan ilişkileri bakımından değiştirmesi, geçmişle ve gelenekle bağlarını kopması bireylerde hızlı bir savrulma meydana getirir.<sup>414</sup> Ancak yazara göre bu durum sadece modern hayatın yaşandığı kent insanının maruz kaldığı bir şey değildir, belirtilen koşulda köyde, kasabada her nerede olursa olsun aynı sıkışmışlık hissini yaşanacağını savunur.<sup>415</sup> Farklı yazarların da Barbarosoğlu'nun ilk kitabı için yorumları mevcuttur.

---

<sup>411</sup> Kaan Özkan, "Nalan Barbarosoğlu: Farklı Farklı Öykülerin Kahramanı Oldum Hep", *Adam Öykü*, Sayı: 18, 1998, s.121-122.

<sup>412</sup> Tosun 2015, a.g.e. s.145.

<sup>413</sup> Ahmet Uslu, "Nalan Barbarosoğlu'nun Hikayelerinde Biçim Olarak Melankoli", *Akademik Bakış Dergisi, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi* ISSN:1694-528 İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası Kırız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sayı: 60 Mart-Nisan 2017, 350-365, s.352.

<sup>414</sup> Uslu, a.g.m. s.355.

<sup>415</sup> <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/barbarosoglu-nalan> Erişim: 22.2.22.

İnci Aral *Ne Kadar da Güzeldir Gitmek* için öykülerinin, olgunlukları, taşıdıkları duygu yükü, yapısal sağlamlıkları ve imgelerle zenginleştirilmiş bir dili kullanmadaki üstün başarısı ile ustalık çizgisinde durduğunu belirtir.<sup>416</sup> Öykü kitabının genel izleğini oluşturan ‘gitmek’ teması kahramanların ölüm ve intihar eylemlerini bir çözüm olarak görmeleri şeklinde de işlenir. Kahramanlar kendini yaşamda bir yerlere koyamadıkları için içsel bir ağırlık hissederler ve bu iki eylem bir bakıma arınmadı. İntihar kahramanların kendileri olduğu kadar etraflarını da bir cezalandırma yöntemidir.<sup>417</sup> Ancak yine de kahramanların asıl tercihleri ağırlığına dayanamadıkları bu hayattan kurtulmaktır. Yazar, yoğun içsel bir devinimin ilerlediği öykülerinde anlatıcının sesinde çoğunlukla figüral anlatıma odaklanır ve iç monolog, iç söylem tekniklerine sıkça yer verir. Anlatı ritminin düzeninde ise çoğunlukla kronolojik sırayı yeğlerken sürede duraklama tekniğini tercih etmiştir.

İkinci öykü kitabı *Her Ses Bir Ezgi*’de ‘kalmak’ teması üzerine yoğunlaşır. Öykülerde, aşkları, sevgileri, tutkuları karşılıksız kalan kadınların bu ayrılık ânından sonraki kırılmışlıkları anlatılır. Yaşanmışlıklar, sesler, kokular, anılar kadınlarda derin bir iz bırakır ve erkek kahramanlar yaşananları daha çabuk unutmaktadır ancak geçmişsiz ve geleceksiz kalan kadınlar bu ayrılık acısını daha derin yaşarlar. Geçmiş ve yaşananlar derin, kalıcı bir iz olarak kahramanların belleğine kazınır. Bu da kahramanların içe kapanıp yalnızlığa sürüklenmelerine neden olur.<sup>418</sup>

2002 yılında yayınlanan üçüncü öykü kitabı *Ayçiçekleri*’nde yazar, toplumsal konulara odaklanırken geçmiş ve çocukluk başlıca temalar arasındadır. Eserde geçmiş, hayatta yakalanamamış fırsatların ve kaçırılmış güzelliklerin bir mekânı olarak yer alır.<sup>419</sup> Bu noktada çocukluk önemli bir masumiyet merkezi, henüz kayıp hissini oluşturmadığı bir dönemdir. Çocukluk bu noktayla, geçmiş de kaybedilenleri barındırmasıyla özlenen konumdadır. Geçmişe ait, orayı anımsatan her ayrıntıda da hüznün vardır. İkinci ve üçüncü kitabın pek çok öyküsünde bu hüznü ve karamsar atmosfer dikkat çekmektedir. Geçmişle hesaplaşmasını tam olarak sağlayamayan bireyler yalnızlaşır. Bu noktada yalnızlık da her iki öykü kitabı için önemli bir tema halini alır. Hatta radyo, yalnızlığı imgeleyen bir araç olarak kullanılır. Radyo, yalnızlıktan ve sessizlikten sıkılan insanlar

<sup>416</sup> İnci Aral, "Nalan Barbarosoğlu'ndan Bir İlk Kitap", *Cumhuriyet Kitap*, 9 Ekim 1997.

<sup>417</sup> Ahmet Uslu, "Nalan Barbarosoğlu'nun Hikayelerinde Biçim Olarak Melankoli", *Akademik Bakış Dergisi, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi* ISSN:1694-528 İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası Kurguz – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sayı: 60 Mart-Nisan 2017, 350-365, s.359.

<sup>418</sup> Tosun, 2015, a.g.e. s.146.

<sup>419</sup> Tosun 2015, a.g.e. s.146.

için bir araçtır.<sup>420</sup> Yalnızlaşan birey geçmişini daha fazla düşünmeye başlar. Yalnızlık aynı zamanda toplumdan da ayrışma olarak öykü kişilerinde kendini gösterir. Üçüncü kitabında daha çok toplumsal sorunları ele alan yazar bu noktada toplumla çatışan birey üzerinden toplumun içinde bulunduğu sosyokültürel yapıyı mercek altına alır. Geçmişle hesaplaşarak ya da olduğu gibi bırakarak an'da ilerlemeye devam etme arasındaki uçurum bireyleri karamsarlığa sürükler. Bu eserinde kahraman tasvirleri diğerine göre daha ağır basar. Bu nokta da anlatı kiplerinden diegesis ve mimesis kullanımının arttığı ve bir önceki esere göre daha da yetkinleştiği söylenebilir.

Nalan Barbarosoğlu'nun dördüncü öykü kitabı *Gümüş Gece* 'gece' ve 'karanlık' temalarının hem olumlu hem de olumsuz olarak işlendiği bir eserdir. Çoğunlukla üstü örtülmüş, gizlenmiş gerçeklikler, gecenin tanıklığıyla gün yüzüne çıkar. Ev içlerinde büyüyen kötülük, sokaklarda boy verir. Fahişeler, travestiler, sorunlu erkekler gece ortaya çıkar, gece de karanlığıyla bütün bunları açık eder, aydınlatır. Bu noktada 'yağmur' da önemli bir izlek olarak öykülerde belirir. Yağmurun oluşturduğu kasvet, insanların acısı ve hüznü ile birleşir. Doğa ve insan aynı ruh hâlini yaşar. Sürekli yağmur yağması, hikâye kahramanının kaçmak isteyeceği kadar boğucu bir atmosfer oluşturur. Yağmurun yağmadığı yerde hüznü de yoktur: Acı ve hüznü imgeleyen yağmurun insanı pişiren, yetiştiren bir yanı da vardır. Gece ve yağmur birbirini tamamlar niteliktedir. Öykülerdeki anlatım teknikleri diğer kitaplardakine benzemektedir.

Yazarın beşinci öykü kitabı *Yol Işıkları* 2009'da yayınlamıştır. Yazar, "kitap", "gece", "gitmek", "kent", "anne" kelime ve kavramlarını gündeme getirirken ağırlıklı olarak yol izleği etrafında döner. Öykülerin odak kişileri kadınlardır ve genellikle erkekler tarafından terk edilmiş kadın öykü kişileri bir seçim yapmak durumunda kalırlar. Bu seçim öykülerin 'kararsızlık' teması üzerine şekillenmelerine neden olur. Bu kararsızlık ve emin olamama durumu ise kişiyi iç dünyasına hapseder ve sorgulamalar başlar.<sup>421</sup> Bir var oluş savaşı olarak beliren kararsızlık ve belirsizlik aslında kapital dünyanın getirdiği hırsların bir sonucudur. Kötülüklerle dolu dünyada yalnız kalan kadın, seçimlerinde de dikkatli istikrarlı olmalıdır. Bu bakımdan kahramanların çocukluk özlemi içinde olmaları hatta anne karnına dönme istekleri, yaşanılan ürkütücü dünyayla bir baş etme yöntemidir. İç monolog ve iç söylem tekniklerinin sıkça kullanıldığı eserde yazar, diegetik anlatıma da önem vererek karakter tahlil ve tasvirlerine yer vermiştir.

---

<sup>420</sup> Uslu, a.g.t. s.358.

<sup>421</sup> Uslu, a.g.t. s.362.

Yazarın 2014'te yayımlanmış son öykü kitabı *Okur Postası*'dır. Bu kitap, ele aldığı tema ve kurgusu ile yazarın diğer öykü kitaplarından farklı bir yerde durur. *Okur Postası*, yirmi sekiz yazara yazılmış mektuplardan oluşan bir öykü kitabıdır.<sup>422</sup> Mektup formunda yazılmış öykülerde, hayatın çeşitli kesimlerinden seçilmiş okurlar yazarlara mektuplar gönderirler. Bu mektuplarda insanlık durumları, ülkenin yaşadığı toplumsal, siyasi olaylar, bireysel acılar yer alır. Burada okur, hayatı ile eseri içselleştirmiştir.<sup>423</sup> Eserin bu farklı yapısı, anlatım tekniklerinin de farklı kullanılmasına neden olur. Gerçek hayattan kimselere kurmaca öykü kişileri ile yazılan mektuplar, bu gerçek kişilerin edebiyat dünyasından kimseler olmasından ötürü öykü ve roman türünün eleştirisi niteliğinde de değerlendirilebilir. Bununla birlikte hem mektup hem de öykü türünün sınırları zorlanarak anlatım olanakları genişletilmiştir.

Barbarosoğlu'nun öykülerinde kahramanlar, yaşantılarında kendilerine acı veren olay ve durumlarla karşılaşmışlardır. Durmadan bu acının ağırlığını hissederler bu yüzden güçsüz karakterlerdir. İnanacakları değer bulamadıkları için bu hayatta tutunamazlar. Özen Yula, Murat Gülsoy, Murat Yalçın gibi kıyıya vuran, yenilmiş kahramanları öykü kişisi olarak kullanır ancak dikkati kadınlar üzerine yoğunlaşmıştır. Erkek kahramanlar kadın kahramanların çaresizliklerine bir ayna olarak öykülerde yer alırlar. Ancak bu durum erkek kahramanların öykü değerini zayıflatmaz. Aksine tüm çatışmaların ve derin yapıda yer alan yerdeşliklerin temelinde erkekler yer almaktadır.

Yazarın öykülerinde zaman ve mekân öykülerin anlatı ritmine uygun olacak şekilde durağan ve iki boyutludur. Mekanlar kahramanların karamsar, hüznü ve acı dolu atmosferine uygun şekilde dar ve derinliksizdir. Geçmek bilmeyen durağan zamanla beraber öykü kişilerini kendi içine hapseder. Yalnızlık, bunalmışlık, acı, hüznü ve kasvet zaman ve mekânla bütünleşir. Kendi içine hapsolmuş, kendi dünyasında bütün insanlığın acısını yüklenmiş kahramanların hayattan bir beklentisi de kalmamıştır.<sup>424</sup>

Barbarosoğlu'nun eserlerinde bunalım, yalnızlık, iletişimsizlik ve hayattan kopma isteği bireylerin başat özellikleridir. Geçmiş ile bağını kopartan ancak şimdiyle örtüşemeyen bireyler acı çekmektedirler. Öykülerin genel atmosferinde toplumun içinde bulunduğu karamsarlık da hakimdir. Aile bireyleri arasındaki iletişimsizlik, sevgisizlik de kişilerin etrafını saran olumsuzluklardır. Barbarosoğlu hayatta yenilmiş, kaybetmiş,

<sup>422</sup> <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/barbarosoglu-nalan> Erişim: 22.2.22.

<sup>423</sup> Necip Tosun, *Günümüz Öyküsü*, Dedalus Yayınları, İstanbul 2015, s.149.

<sup>424</sup> Uslu, a.g.t. s.355.

acı çeken bu kişileri tasvir ederken fizikî ve psikolojik özelliklerini bu duruma uygun oluşturur. Sürekli acı içinde kıvranan kişiler, genellikle diyalogdan da uzak dururlar. Barbarosoğlu, kişileri acıya sürükleyen nedenler üzerinde durmaz onları iç söylem ve iç monolog yöntemi kullanarak derinleştirir. Nalan Barbarosoğlu öykülerinde kadın, aile, yalnızlık, mutsuzluk, şehir, ses/ezgi gibi temalar üzerine yoğunlaşmıştır. Onun öykülerinde kısa zaman diliminde geriye dönüşlerle o zamanın arka planındaki duygu ve olay örgülerini açan bir kurguyu benimsediği görülür.<sup>425</sup>

Barbarosoğlu'nun öyküleri, örgüsel sağlamlık, öz-biçim dengesi, estetik kaygı, ayrıntı düşkünlüğü, imgesel soyutlamalar açısından oldukça yetkin görünmekte ve tasvirciliğe düşmeksizin gerçekleştirdiği mekân belirlemelerinde de öyküsel gözle bakma ve nakletmenin yetkinliğini hissettirmektedir.<sup>426</sup> Bu bakımdan öykülerinde şiirsellik ön plandadır. Durağan bir atmosferde kaleme alınan öykülerde anlatım tekniklerinin anlatı ritmini yavaşlatacak şekilde kullanılması dilindeki şiirselliği olumsuz yönde etkilemez. Bununla birlikte durağan bir ritim evreni içinde şiirsellik okuru yakalar ve okurun esere olan inancını artırır. Onun öykülerinin geneline bakıldığında ise ağırlıklı olarak ölümlerin, ayrılıkların, terk edilmişliklerin ardından yalnızlığa gömülüp bütün acıları yaşayan kahramanların kendileriyle, hayatla yüzleşmelerini anlatır. Kahramanlar derin bir yanılğı olarak yaşadıkları hayatın bir yerinde, acılı bir sarsıntıyla geçmişlerine döner; tüm bu yaşananlarla ödeşir, acıların, yalnızlıkların ve yanlışlıkların envanterini çıkarırlar.”<sup>427</sup> Yazar, bu temalar çevresinde dönen öykülerinde bireyin yaşadığı dünyadan beklentilerini, hayatıyla ilgili hayallerini sıralarken arzuladığı şeylere ulaşmayı, yol ve yolculuk imgeleriyle belirginleştirir.<sup>428</sup>

### **12.6.1. Nalan Barbarosoğlu'nun “Şah-Gelinlik-Mat” Öyküsünde Anlatım Teknikleri**

Nalan Barbarosoğlu'nun *Ayçiçekleri* öykü kitabında yer alan “şah-gelinlik-mat” adlı öyküsü Nevin adlı bir genç kadının eşini terk ettiği günü ve bunu hazırlayan süreci ele alır. Yazar olay örgüsünü kurgularken satranç oyununda yer alan hamleleri de kurguya yerleştirmiş ve bu hamlelerle şekillenen bir olay dizgesi tasarlamıştır. Öykü, havalimanında uçağa binip Cenevre'ye gitmek üzere olan Nevin'in, eşi Ferit'i bu alanda

<sup>425</sup> Murat Yalçın, *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, 3. Baskı. C.1. İstanbul 2010, Yapı Kredi Yay. s.180.

<sup>426</sup> Ömer Lekesiz, *Kuramdan Uygulamaya Öykü Yazıları*, Selis Kitapları, İstanbul 2006, s.204.

<sup>427</sup> Tosun, 2015, a.g.e. s.151.

<sup>428</sup> Yaşar Şimşek, “Yol ve Yolculuk Bağlamında Nalan Barbarosoğlu'nun Yol Işıkları Eseri” *ERDEM*, Sayı: 74, Haziran 2018, 117-138, s.137.

bırakmasıyla başlar. Bu bırakılma bir ağaç metaforu üzerinden esrarengiz bir tabloyla sunulur. Birinci tekil anlatıcı üzerinden öykü kahramanlarından Ferit'in, eşinin gideceği haberini öğrenmesinin ardından havalimanının tuvaletinde geçirdiği alkol sonrası mide krizi anlatılarak devam eden öykü, Nevinin uçağa binmesi ve ayrılıklarının alt yapısını anlatmaya başlamasıyla devam eder. Ferit'in annesi Cevriye Hanım'dan başlayan anlatıcı, Ferit'in kendisine oradan da birlikte olup evlenmelerine kadar okuyucu getirir. Bu sırada uçak yolculuğu senkronize olarak devam etmektedir. Evlenmeleri sürecinde ve nihayet nikah günü yaşanan 'gelinlik' sorunu evliliklerinin sonunu simgelemektedir. Anlatıcı, o gece yaşanan bu simgesel sorunu anlattıktan sonra öykü, anlatıcının kurmaca zaman içindeki yerine yani uçaktaki yolculuğuna döner ve öykü tamamlanır. Olay dizgesi içinde yaşananlar, parça parça satranç hamleleri ile ilişkilendirilmiştir. Okuyucu bu hamleler, satranç taşları ve yaşananlar arasındaki bağı çözmekle sorumludur. Bu noktayla eser, ilginç bir kurgu yapısına sahiptir. Yazarın öykülerine genel olarak bakıldığında ölümlerin, ayrılıkların, terk edilmişliklerin ardından yalnızlığa gömülüp bütün acıları yaşayan kahramanların kendileriyle, hayatla yüzleşmeleri ve toplumla yaşadıkları ayrışıklıklar anlatılırken seçilen öyküde bu temanın farklı anlatım teknikleriyle işlenmesi söz konusudur. Tüm eserlerinin anlatı ritmini şiirsel bir dil evreni kapsarken özellikle "şah-gelinlik-mat" öyküsünde bu şiirsel anlatım tekniklerinin özgünlüğü ile farklı bir boyut kazanmıştır. Bu bakımdan incelenen eserleri içinde anlatım tekniklerinin anlatım ritmini etkilemesi açısından seçilen öykü, örneklem olmaya değer niteliktedir.

Öykünün anlatı izlencesinin derin yapısındaki yerleşliği toplumca dayatılan kurallar ve bireyin özgür tercihleri üzerinden kurulmuştur. Klasik bir ikilem olarak adlandırılabilir bu çatışma, metinde Nevin ve Ferit adlı iki kahraman üzerinden verilmektedir. Ferit, ailesi ve onun dayattığı değerlerle büyümüş ve her ne kadar toplum kurallarının baskın olduğu bir ortamda olmasa ve yaşantısını bu şekilde kurgulamamış olsa da annesinin ona aşıladığı değerlerden uzak değildir. Nevin, toplum kurallarının dışında özgün ve özgür bir hayatı benimsemiştir. Ferit kahramanının eşi tarafından ihanete uğramış anne egemen aile yapısı üzerinden toplumsallık değerlendirilebilirken Nevin'in aile yaşantısı verilmez ancak ayrılık kararı alırken yaşadığı dinamizm ve ayrılık kararından sonraki eylem planı okuyucuya onun toplum karşısında bulunduğunu sezdirir:

"Birkaç yıl sonraya, hukuk doktoramı verdiğim güne. Bütün hazırlıklarımı ondan habersiz yaptım. Yazışmaları, konsolosluktaki yeterlilik ve burs sınavını, yurt yerini. Her şeyi her şeyi... (Hedef sağ



kale.) Evlendiğimizizin ertesi günü nasıl beynimden vurulmuşa döndüysem, onu da ben şimdi beyninden vurdum.”<sup>429</sup>

Son cümledeki önceleme, eserin sonunda yaşanacak ‘gelinlik giyme’ krizini işaret eder. Nevin gelinlik giymek istememiştir. Ferit bu durumu anlayışla karşılaşmış öyle ki Nevin’in ailesini bile bu konuda yüreklendirmiştir. Ancak nikah gecesini, Ferit’in bu anlayışının bir savunma olduğu ortaya çıkar: “Ferit’in yanına gittim, çaresiz. “Ne oldu?” diye sordum Oğuz’a. “Şu senin gelinlik davan,” davan dedi sıkıntıyla. “Alınmış sanırım. Birkaç duble cinle karışınca böyle oldu.” (Şah mat.)”<sup>430</sup>Ferit’in toplumsal değerlerin bir simgesi olabilecek ‘gelinlik’in reddedilmesine içerlemesi, metinde toplumsal olanla bireysel kararların çatışmasını oluşturan yerdeşliği doğurmuştur. Toplum tarafından dayatılanlara karşı gelenle gelmeyen ve onu yürütmek isteyen iki bireyin çatışması, çiftlerin ayrılması ile sonlanır ve öykünün gerilimi bu şekilde çözümlenmiş olur.

Öykünün anlatı ritmini değerlendirebilmek için anlatı ritminde yer alan satranç leit-motifinin ne sıklıkla kullanıldığı ve hangi anlam katmanlarını açıldığını gözlemlemekte yarar vardır. Metin, bir satranç oyununun açılışı, ilk hamleleri ve son hamlelerini içerir. Taşlara, satranç tahtasındaki değerlerinden çok öykü kurgusunda değeri olabilecek yaşamsal anlamlar yüklenmiştir. At, Ferit kahramanının egosunu temsil etmektedir. Derin yapıdaki yerdeşliğe hizmet etmesi bakımından ata erkil egoyu simgelediği söylenebilir:

“Haftalık bir iş dünyası dergisinin satranç sayfalarını hazırlamaya başladığında popülaritesi şirket dışında da arttı. (At öne çıkar.)”, “Ne kadar kötüyüm Tanrım... Nasıl da üzdüm, nasıl da sarstım dünyasını, alt üst oldu benliğinin içi-dışı. (...) Ah, ne kötüyüm, ne kadar da kötüyüm. (Atı geri çek.) Annesinin kemikleri sızlıyordur mezarında şimdi.”<sup>431</sup>

Fil, kadının annelik alter egosunu simgelemektedir. Nevin, kendi ‘kadın’ kimliğiyle değil ‘anne’ olabilecek kadın kimliğinin sorgulanmasıyla öyküde var olur ve fil taşına bu anlam yüklenmiştir:

“Kuru ağaç yaralı şimdi. Yarası kanıyor. Yarası acıyor. Yazık ona. Pansuman yapacak bir annesi bile yok şimdi. Koynuna girip sızılarını unutacağı bir karısı da yok. (Fili gözden çıkar.)”, İşyerindeki kızlar da olmazdı. Şimdi ajandasında bir eş bulmak için ayrılan zamanların notu da vardı artık. (Fil, harekete geçer.)”<sup>432</sup>

<sup>429</sup> Nalan Barbarosoğlu, *Ay Çiçekleri*, Can Yayınları, İstanbul 2002, s.103.

<sup>430</sup> a.g.e. s.113.

<sup>431</sup> a.g.e. s.103,107.

<sup>432</sup> a.g.e. s.103.

Kale; ev, yuva ve sığılacak mekânı temsil eder. Bu ev, özellikle Ferit için ata erkil yapılı toplumun çekirdek ailesindeki evin direği olunan yerdir. Nevin içinse yeni bir başlangıç yapılan ve yabancı olacağı bir öteki mekandır. Mekanlar arasındaki bu ikililik de yerdeşliğe hizmet eder:

“Bütün hazırlıklarımı ondan habersiz yaptım. Yazışmaları, konsolosluktaki yeterlilik ve burs sınavını, yurt yerini. Her şeyi her şeyi... (Hedef sağ kale.)”, “Masum flörtlerini bile saklardı Ferit annesinden. Soru bombardımanlarıyla, gereksiz kuşkuyla dolu dolu birkaç saati birlikte geçirdikleri akşamların huzurunun kaçacağını bilirdi Ferit. (Kaleleri kolla.) Hayatta kızlar yokmuş gibi yaşarlardı annesiyle.”<sup>433</sup>

Piyon eser içinde ‘anne’ metaforunu temsil ederken bir yandan öykünün giriş sahnesindeki gizemli, gerilimli mimetik tablonun da öznesidir: “Sanki birazdan karanlık yüzlü, donuk bakışlı birkaç adam ellerinde iplerle ortaya çıkacak. (piyonlar)”<sup>434</sup> Anne, baba olmayan bir evde evin lideri konumuna gelmiş ve hem evi, yaşantıyı, hem de oğlunu kontrol etmiştir. Anne rahmetli olduktan sonra Ferit boşlukta kalmış ve bir eş arayışına girmiştir. Burada ata erkil yapıdaki toplumun eril kişisi, aile kurmak ve ‘anne’ toplumsal görevi yükleyebileceği bir kadın arayışına girer. Bu noktada fil taşı, toplumun kadına yüklediği toplumsal görevlerden biri olan ‘annelik’ görevini de temsil etmektedir.

“Babasını özleyip özlemediğini, düşünüp düşünmediğini hiç anımsamıyordu Ferit. (Piyon, vezir olur.) Cevriye Hanım korunaklı, özel bir dünya kurmuştu oğluna; geçmişin ve dış dünyanın olumsuzluklarını evinden içeri sokmamaya çalışmıştı yaşadığı sürece.”, “Cenaze kaldırıldıktan sonra ev çok boş geldi Ferit’e. (...) Ferit eş arıyordu, yaşamını dönüştürecek bir aşk macerası değil. (...) Neredeyse umudunu keseceği bir sırada Nevin çıktı karşısına.... Yani ben. (Piyon iki kare ilerle, file hareket alanı açılır.)”<sup>435</sup>

Vezir ve şah taşlarına ait de sembolizasyon mevcuttur. Öykünün açılışında Ferit kahramanının kuru ağaç metaforu ile okura sunulması sırasında okur, vezirin toplumsal normlara göre yaşayan birey için evlilik kurumunu temsil ettiğini anlar. Hatta bu birey için evlilik, hayatı anlamlarından en önemli unsur ve bunun kaybedilmesi, özellikle kadın tarafından sonlandırılması, tıpkı satrançta vezirin kaybedilmesi gibi oyunun baştan yenilgiye sürüklenmesini işaret eder: “Rüzgâr çıkacak ve giysileri savrulacak dört bir yana. İp de çürüdüğünde yere düşüp dağılacak kemikler. (Cezir baştan kaybedilmiş.)”<sup>436</sup> Metnin diğer anlam birimlerinde vezirle bir daha karşılaşmaz bu yüzden öykünün açılış

<sup>433</sup> a.g.e. s.104.

<sup>434</sup> a.g.e. s.100.

<sup>435</sup> a.g.e. s.108.

<sup>436</sup> a.g.e. s.101.

sahnesinde yer alması toplumsal normlara uygun yaşayan insanlarla bu normların dışında olanların birlikteliklerinin mümkün olmayacağı okuyucuya sezdirilmesi bakımından manidardır. Şah ise metnin iki anlam biriminde okurla buluşur. İlki Nevin kahramanının uçağa bindiği sırada yaşadıkları ve eş zamanlı olarak eşi Ferit'in yaşadıklarını anlatması bölümündedir:

“Kuru ağaç sallanıyor şimdi kendi kendine. Bedenine çarpa çarpa ne yapacağını, ne yapması gerektiğini düşünüyor. Vezirini piyonunun önüne sürmüş gibi duyumsuyor kendini. Bu hareketine inanmıyor. Şah Korumasız.) (...) Burun havaya kalkarken, tekerlekler yuvalarına çekiliyor. (...) Kent altımızda küçülüyor, ışıktan bir sahil şeridine dönüşüyor. Sonunda pilotu duyuyoruz. (Şah güven içinde.)”<sup>437</sup>

Bu pasajdan anlaşılacağı üzere şah taşı, her iki kahramanında öz benliklerini temsil etmektedir. Ferit kendi öz benliğini oluşturan gerçekliğin dışına Nevin'in öz benliğini yaşaması için verdiği kararlar çıkmaktadır. Kahramanlardan biri var olabilmek için diğerinin varlığını oluşturan nedeni sarsmıştır. Bu noktada satranç oyununun temel prensibi olan şahın güvenliği, şahın pozisyonu; ilişkinin de merkezini simgelemektedir. Oyunun son anlam biriminde, derin yapıda yer alan yerdeşliğin net olarak belirlediği noktada, gelinlik giyilmediği için ilk etapta sorun çıkarmayan ancak nikah günü sorun çıkaran Ferit'in davranışı şah taşının bir başka benlik sorgulamasını temsil ettiğini gösterir:

“Şu senin gelinlik davan,” davan dedi sıkıntıyla. “Alınmış sanırım. Birkaç duble cinle karışınca böyle oldu.” (Şah mat.) (...) Ama aysbergin altını görmüştü bir kez. Bu kadarcıkla kalmayacağını düşünüyordum. Öngörülerim doğru çıktı. Cilalar ne olduğumuzu kapamaya yetmiyordu bir türlü. (...) Kendimizi nereye kadar kandıracaktık? Yeteri kadar alçalmıyor muyduk yaşama koşulları karşısında? Bir de ipleri kendi elimizde olan koşullara boyun eğmek... Yapamadım kısacası. (...) Başkalarına ya da geçmişime dayanarak kendi hayatımın seyircisi olmak istemedim.”<sup>438</sup>

Homodiegetik anlatıcı ana kahraman Nevin'in iç söyleşim tekniği kullanarak verdiği kararlar hesaplaştığı bu nokta, leit-motif olarak kullanılan satranç taşlarının derin yapıda bulunan yerdeşliği açıkladığının bir göstergesidir. Ana kahraman, ayrılık kararını kendi benliğine ters düşen nedenlerle aldığını ve oyunu sonlandırdığını 'şah-mat' ile ifade etmiştir. Eserin başlığını da oluşturan bu sözcükler ve çatışma nesnesi olan 'gelinlik', anlatı izlencesinde kurguyu ve iletiyi özetlemektedir. Leit-motiflerin kullanım sıklığı son iki anlam biriminde azalmıştır. Kurgunun anlatı ritminin metnin sonuna doğru artması ve

<sup>437</sup> a.g.e. s.104.

<sup>438</sup> a.g.e. s.113.

satranç oyunu ile sembolize edilen ilişki ağının çözümlenmesi leit-motiflerin dağılımının metnin anlamı için değerini açıklamaktadır.

Metnin kurgulanmasında katkısı olan anlatım tekniklerinin anlatı ritmini nasıl etkilediğini gözlemek için metni dokuz anlam birimine ayırmak mümkündür. Bu birimlendirmede anlatıcı Nevin merkezinde yaşanan olaylar ve öyküdeki diğer kahramanlara odaklanma esas alınabilir. İlk anlam kesiti Ferit kahramanının kuru ağaç metaforu ile okura anlatıldığı öykünün giriş kısmıdır. İkinci anlam birimi Nevin'in uçağa binışıdır. Üçüncü anlam birimi Ferit'in annesi Cevriye Hanım'ın sunulmasıdır. Dördüncü anlam kesiti Nevin'in uçağının kalkışıdır. Beşinci anlam kesiti yine Cevriye Hanım'ın anlatılmasıdır. Altıncı anlam birimi Ferit'in anlatımı, yedinci anlam birimi Nevin ve Ferit'in tanışması, sekizinci anlam birimi Nevin ve Ferit'in evliliğe giden süreçleri ve Nevin'in gelinlik giymek istememesi, dokuzuncu anlam birimi Nevin'in gelinlik giymek istememesine Ferit'in alınması ve nikah gecesini ihtiva eder. Bununla birlikte beşinci ana kesitten son kesite kadar her bir birimin arasında ara birim olarak adlandırılacak ve kurmaca zamanında uça yolcuğunu anlatan ara bölümlendirmelerde mevcuttur. Bunları şöyle göstermek mümkündür: 5a: Uçakta Nevin'in viski içmesi, 6a: Uçakta yaşanan sarsıntı, 7a: Nevin'in sarhoş olması, 8a: Uçakta görünen şehir manzarası, 9a: Uçağın inmeye hazırlanması. Bu ara anlam birimleri, ana olay dizgesinin aktığı bölümlerin arasında girerek anlatı ritminde farklılık yaratmıştır. Olay örgüsünün akışını büyük ölçüde geriye dönüş teknikleri oluşturduğu için ara anlam birimleri okuyucuyu metnin söylem zamanına çektiği için anlatıda hareketlilik söz konusu olmuştur.

Her bir anlam birimi bir ya da iki paragraf bölümlendirmesinden oluşmaktadır. İlk anlam biriminde ana kahramanlara dair herhangi bir işaret yer almaz. Homodiegetik anlatıcı kendi bakış açısından okura, karanlık ve gizemli bir manzara sunar. Anlatıcının bir havalimanında olduğu bu ilk birimden gözlemlenmez. Odaklandığı başka bir öykü öznesini 'kuru bir ağaç' olarak tanımlar ve onun belirsiz bir coğrafyada tek başına kalışının tekinsizliğini anlatır:

“Doğduğu kentin coğrafyasındaki gibi, yolun çok çok ötelere geçtiği, rüzgârsız bir bozkırda tek başına ve uzak kalıyor kuru ağaç. Sanki birazdan karanlık yüzü, donuk bakışlı birkaç adam ellerinde iplerle ortaya çıkacak. (piyonlar), omuzlarından kollarından geçirerek ipleri, alelacele darağaçları kuracak ve yanlarındaki birkaç kişiyi sallandıracaklar üstünde art arda, alışkın hareketlerle. Ve

geldikleri gibi birdenbire yok olacaklar. Ve ölü listelerine birkaç ad daha eklemiş olarak sürdürecekler yaşamlarını.”<sup>439</sup>

Giriş bölümünde kullanılan mimetik anlatım sahneleme tekniği kullanarak okuru gerilimli bir atmosferin içine sokar. Okur, ana kahramanlardan Ferit’in varlığından haberdar olmadan bahsedilen öykü öznesinin bir yıkım içinde olduğunu mimetik anlatımla sezinler. Bu bakımdan öykünün girişinde güçlü bir anlatıcı kipi kullanımı söz konusudur. Bu anlam biriminde leit-motif olarak metnin içine örüntülendirilen satranç hamlelerinden piyon ve vezirin anlatımı söz konusudur. Hamleler, ayrıntı verilmeksizin yalnızca parantez içinde gösterilir. Okur, anlatı izlencesinin gidişatına göre ve taşlara yüklenen anlamların ışığında hamleleri kendisi kurgular. Bu birimde piyonlar saldırıyı, vezirin baştan kaybedilmiş olması da öykü öznelere Ferit’in farklı kimlik özelliklerinden ötürü en başından evliliğini kaybettiğini temsil eder.

İkinci anlam birimini kapsayan eylem dizgesi Nevin’in uçağa binmesi, Ferit’in havalimanında kalıp içtiği alkollü içki neticesinden midesinin bulanıp tuvalette tek başına kalıp durumu anlamaya ve atlatmaya çalışmasını ihtiva eder. Bu anlam biriminde anlatı izlencesinin ritim düzeni eş zamanlı olarak ilerler. Öyküde söylem ve kurmaca zamanı örtüşmüş, homodiegetik anlatıcı Nevin, kendisi uçağa biniş sürecindeyken bir yandan da Ferit’e odaklanarak onun neler yaptığını eş zamanlı olarak anlatır. Okur, homodiegetik anlatıcının figural anlatımla iç içe girerek aktarıldığı karmaşık bir odaklanma düzenine şahit olur:

“Musluğu kapatıyor. (...) Yüzünü fazla kurulamıyor. Bakışlarını yumuşatmaya çalışıyor aynada. Bu iş böyle bitmez, diyor kendi kendine. Pes etmek istemiyor bir yanı. Eve koşup yorganı başına çekerek yatmak isteyen bir yanı da var. (Atlardan biri hasta.) Açıldı artık. Çıkıyor tuvaletten.”<sup>440</sup>

Özellikle şimdiki zaman kipinin kullanımı anlatı ritmi düzenindeki eş zamanlılığı göstermede önemli bir tercihtir. Bu anlatım tekniğinin yanı sıra birimin sonunda öykünün yerdeşliğini anıştıracak bir ileriye atlama da söz konusudur: “Evelendiğimiz ertesi günü nasıl beynimden vurulmuşa döndüysem, onu da ben şimdi beyninden vurduğum.”<sup>441</sup> ‘Gelinlik’ giyilmediği için Ferit’in alınmasını işaret eden bu bölüm eserin başı ile sonu arasında bir bütünlük oluşturur. Öykünün anlatı ritmi süresinde ise sahneleme söz konusudur. Homodiegetik anlatıcının, diğer öykü öznesine odaklandığı ve onun eylemlerini anlattığı sırada okur hem öznenin eylemlerine hem de düşünce dünyasına

<sup>439</sup> a.g.e. s.104.

<sup>440</sup> a.g.e. s.102.

<sup>441</sup> a.g.e. s.103.

şahit olan bir sahneye girer. Bu durum anlatı ritmini sürükleyici hale getirir. İkinci anlam biriminde yer alan tekniklerin hepsi dördüncü anlam birimi olan uçağın kalktığı bölümde de gözlemlenir. Bu bölümde anlatı ritmindeki eş zamanlılık Nevin'in uçağı havalanırken Ferit'in yine havalimanında yaşadıklarına inanamayarak kalakalmasını açıklar. Bununla birlikte Ferit'in bu ruh hali sahneleme tekniğı ve diegetik-mimetik anlatım kullanılarak okura sunulur:

“Hızlanıyor uçak. Kuru ağaç da sallanıyor şimdi kendi içinde. Bedenine çarpa çarpa ne yapacağını ne yapması gerektiğini düşünüyor. Vezirini piyonunun önüne sürmüş gibi duyumsuyor kendini. Bu hareketine inanmıyor. (Şah korumasız.) Burun havaya kalkıyor, tekerlekler yuvalarına çekiliyor.”<sup>442</sup>

Üçüncü anlam birimi öykü içindeki ilk büyük geriye dönüştür. Bu dönüş, öykünün önemli bir kahramanı ve aynı zamanda ‘piyon’la simgelenen Cevriye Hanım’ın okura sunulması için yapılır. Cevriye Hanım’ın kim olduğu, oğlu Ferit için önemi ve ağırlığı, Nevin’in hayatındaki yeri gibi unsurlar anlatı ritminin süresini etkileyen duraklama tekniğı ile kaleme alınmıştır. Duraklama sırasında ise anlatı kiplerinden diegetik anlatıma yer verilmiştir:

“Annesinin kemikleri sızlıyordur mezarında şimdi. İyi ki görmedi bu geceyi kadıncağız. Ölür ölü dirilirdi biricik oğlunu böyle görse. Allah’ın sevgili kuluymuş ki bugünü görmeden teslim etti ruhunu yaradanına. Ama kuru ağacın aklının ucundan bile geçmiyordu annesi şu an. Nevin’i -yani beni- hiç tanımamıştı bir tanecik annesi. Annesi sağ olsa, Nevin Ferit’in -yani kuru ağacın- hayatına girebilir miydi bakalım. Kolay mıydı?”<sup>443</sup>

Okur, Cevriye Hanım’ın ana kahramanlar üzerindeki etkisini bir tablo halinde algılamaya başlar. Beşinci anlam kesitinde ise yeniden geriye dönüşle Cevriye Hanım anlatılırken bu kes hızlandırma tekniğı kullanılarak okur içine girdiğı bu tabloda hareketlilik kazanır, Cevriye Hanım’ın hayatı hakkında bilgi sahibi olur. Geriye dönüş tekniğinin diegetik anlatımla hareketlilik kazandığı anlam birimidir:

“Oğlunu alıp İstanbul’a gelmişti, babadan kalma apartmanın bir dairesine yerleşmişti kiracıyı çıkarıp. (...) Kira gelirleriyle ucu ucuna bir düzen kurmuştu. (...) Yaşamının ortasına Ferit’i koymuş, geçip giden günlerin ayrıntılarını bu odağa göre düzenlemişti. (...) Bu arada yıldan yıla şişmanlamış ama bunu dert edinmemişti. (...) Gençliğinin dal gibi Cevriye’si fotoğraflarda kalmıştı unutulmuş bir anı gibi.”<sup>444</sup>

<sup>442</sup> a.g.e. s.104.

<sup>443</sup> a.g.e. s.103.

<sup>444</sup> a.g.e. s.105.

Altıncı, yedinci, sekizinci ve dokuzuncu anlam birimlerinde kullanılan teknikleri birbirine paralel ilerler. Altıncı anlam biriminde ikinci büyük geriye dönüş, Ferit'in hayat hikayesine odaklanmak için verilir. Kurmaca zamanı içinde kronolojik sıralamada yapılan bu farklılıkta aynı zamanda sahneleme, hızlandırma tekniği kullanılırken bu tekniklerin gösteriminde diegesis kipi kullanılır:

“Ferit, çokuluslu bir şirketin ürün geliştirme bölümünde yeni başlamıştı daha. Önü açık, gelecek vaat eden, parlak işi ve annesinin iki kedisiyle kalakaldı hayatta. Annesinin hayatında düşündüğünden daha fazla yeri olduğunu sezinler gibi oldu ama akşamlarla geceler arasındaki saatlerde bu boşluğa da alıştı. Bu konuda satranç tahtasının çok yardımı oldu Ferit'e. (...) İş yerinde de kızların dikkatini çekiyordu ama bunu fark etmez göründü. (...) Şimdi ajandasında bir eş bulmak için ayrılan zamanların notu da vardı artık (Fil, harekete geçer.) (...) Aradığımı Erciyes'teki kayak öğretmeninde buldu ama pek uyuşamadılar Ferit'le.”<sup>445</sup>

Nevin'le Ferit'in tanışması, birlikte yaşaması, evlilik kararı almaları ve bunun hazırlık sürecini anlatan yedinci ve sekizinci anlam birimlerinde kullanılan anlatım teknikleri, altıncı birimle aynıdır. Bunlara ek olarak homodiegetik anlatıcının her iki ana kahramana odaklanarak sunduğu iç söyleşim teknikleri eşlik eder. Özellikle birinci tekil anlatıcı kendi düşünce dünyasına odaklanarak okuyucuyu eserin sonunda bulunan yerdeşliğe hazırlar. Eserin ikinci anlam biriminde yer alan homodiegetik anlatıcı ve figural anlatımın karmaşık şekilde kullanıldığı ses, bu iki birimde de diğer anlatım tekniklerine eşlik eder:

“Gösterişiz bir nikah töreni istemiştik. Törende gelinlik giymek istememiştim. Biliyorum, gelinlik giymek bir gelenektir, kendi içinde hoşluğu ve estetiği vardır. (...) Ama böyle bir elbisenin içinde kendimi düşündüğümde rahatsızlık duyuyordum. (...) Böylesi bir ayrıntının bir günümü sıkıntıyla geçirmem neden olmasını ya da beni baskı altına almasını istemiyordum. Evet, evlilik yaşamıma başka bir düzen, başka bir biçim getirecekti ama çok da büyük bir farklılık yaratmayacaktı. (...) Evelenince Ferit'i daha çok ya da daha sevmeyecektim; anne-babamla ya da arkadaşlarımla ilişkilerimin içeriği de görünüşü de başka bir anlam kazanmayacaktı. (...) Bir birlikteliğin daha doğrusu iki insanın arasındaki çekimin, birlikte olma isteğinin, sevgi ve saygının imzalarla, törenlerle bir ilişkisi olmadığına inanıyordum. Hala öyle.”<sup>446</sup>

Kullanılan iç söyleşim odaklı homodiegetik anlatım, figural anlatıma yakın bir yerde durmakta ve okura düşünme, boşlukları doldurma payı bırakmaktadır. Ancak bunu yaparken okur anlatı izlencesinden bağımsızlaşmaz. Denilebilir ki figural anlatım hissedilen yerler, tam anlamıyla anlatıcının metnin odağından uzaklaştığı bir yapıda olmayıp metnin merkezinde kalarak çok kısa bir mesafe alıp okura perspektif

---

<sup>445</sup> a.g.e. s.107.

<sup>446</sup> a.g.e. s.111.

kazandırmak için vardır. Sekizinci anlam birimine kadar satranç oyunun hamleleriyle örüntülendirilen leit-motiflerin sıklığı eşit şekilde dağıtılmış, sekizinci birimde bu örüntüye yer verilmemiştir.

Dokuzuncu anlam birimi metnin yerdeşliğinin yer aldığı ve gerilimin çözüldüğü bölümdür. Geriye dönülerek kırılan kronolojik kurmaca zaman nikah gecesinde devam eder. Bu birimde Ferit'in gelinlik giymeyle ilgili alınan karara tepkisi yer alır. Yerdeşliğin açıklandığı paragrafta bu tepkinin yarattığı çatışma ele alınmıştır. Bu birimde yine mimetik anlatıma yer verilerek kısa diyaloglar kurulmuştur. Kurulan diyalog metnin odağına okuru götürür: "Oğuz'un omzuna yaslanmış, burnunu çeke çeke ağlayan Ferit'in yanına gittim, çaresiz. "Ne oldu?" diye sordum Oğuz'a. "Şu senin gelinlik davan," dedi sıkıntıyla. "Alınmış sanırım. Birkaç duble cinle karışınca, böyle oldu." (Şah mat.)"<sup>447</sup> Satranç leit-motif örünüüsünün de son parçası bu birimde yer alır. Eserin son paragrafı olan 9a anlam biriminde ise uçak inişe hazırlanır ve Nevin yeni bir hayata merhaba demek üzere camdan bakar. Bu noktada da sahneleme tekniği kullanılmıştır.

Homodiegetik anlatıcının geriye dönüş tekniği kullanarak zamanda bir kırılma yaratıp anakronik olarak Cevriye Hanım'dan Ferit'e varan bir çizgi sunması okurun anlatı ritminin düzenini kavramasını kolaylaştırır. Bununla birlikte yaşanan anakronik kırılmada hareketliliği artıran sahneleme ve hızlandırma teknikleri yer alır. Bu noktada öyküleyici diegetik anlatımla okurun gözünün önünde Ferit ve Nevin'in geldikleri son durum sıra sıra hazırlanır. Homodiegetik ses, kendine odaklandığı gibi öyküdeki bir diğer öykü öznesi olan Ferit'e de odaklanarak okurun iki farklı bakış açısı kazanmasını sağlar. Birinci tekil anlatıcının getirdiği sübjektiflikten uzaklaşmak içinse figural anlatımın olanaklarından yararlanan anlatıcı okuru metne inandırır.

## 12.7. KÜRŞAT BAŞAR ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

1963 doğumlu Kürşat Başar, Türk yazınında çoğunlukla romanlarıyla tanınmaktadır. İlk ve tek öykü kitabı olan *Kış İkindsinin Evinde* (1988) ile 1989 Haldun Taner Öykü Ödülü'nü almıştır.<sup>448</sup> Eserin tamamında kullanılan anlatım teknikleri, eserlerin kurgulanışı, yazarın söylem düzeyinde kullandığı dil bakımından dikkate değerdir. Özellikle tercih ettiği imgeli anlatımla öykülerinde ele aldığı meseleleri ilk anlam katmanında okura iletmez, okurun çaba harcayarak alt katmanlara inmesi ve

<sup>447</sup> a.g.e. s.113.

<sup>448</sup> <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kursat-basar> Erişim: 22.2.22.



imgeleri çözümlenmesi gerekmektedir. Bu çok katmanlı dil yapısı zaman zaman üslubunun sadeliğini bozar ancak anlatımdaki dil zenginliği bu üslup tercihinin üstüne çıkar.

Öykülerinin teması genellikle ölüm, yalnızlık, çaresizlik, ayrılık, yabancılaşmadır. Bu temaları işlerken özellikle anlatı düzleminde söylemsel yapıda yer alan cümle kurguları ve kelime seçimleri son derece marjinaldir. Figural anlatıcının yoğun olarak kullanıldığı eserlerinde iç söylem ve bilinç akışı sıkça kullandığı tekniklerdendir. Özellikle kahramanın iç sesine odaklanarak kahramanın derinleştiği noktalarda kullanılan iç söylem tekniği anlatı düzleminde yatık harflerle gösterilmiştir. Bu noktada biçim konusunda da çağdaşlarından farklılaştığı ve deneysel yaklaşımlarda bulunduğu söylenebilir.

Yazar tüm öykülerinde akıl sınırlarını zorlayan ve akıl dışını işaret eden, bir çeşit sanrı halinde söylemlerin yer aldığı bir üslup tercih eder. Okur, ıstıraplı bir ruh halini bu sayıklamalı dille sezinler. Eserin tamamındaki öykülerde olay ön planda değildir, tamamı bir hayat kesitini ele alır. Bu bakımdan öyküler durağandır ve anlatı ritimleri düşüktür. Bilinç akışı tekniği okurda merak uyandıracak şekilde ve anlatı ritmini hızlandıracak biçimde kullanılmaz. Ele alınan kesitin derinleşmesine yardımcı olur. Kahramanların iç dünyalarının derinleşmesinin yanı sıra eşyanın tabiatı ve doğanın da bilinç dışı düzleminde iç söylem tekniğiyle işlendiği gözlemlenmektedir. Öykülerdeki kahramanlar farklı anlatıcı seslerine sahiptir ve bir öykü farklı bir öyküdeki bir kahramanı referans gösterir. Bu noktada kahramanlar arasında organik bağ olduğu anlaşılırken öyküler yine de birbirinden bağımsız olarak okunabilirler. Bu parçalı okuma ile postmodernizmde yer alan parçalılık prensibinin uygulandığı söylenebilir. Öykülerin tamamında bunalımlı bir atmosfer okuru çevreler. Bunu kahramanlar üzerinden bir nihilist yaklaşıma ve varoluş sorunsalına dikkat çekmek için yapar. Bu noktada yazar hem yaşamı yani varoluşu hem de hiçliği, yok oluşu eserlerinin temel yerleşliği olarak sunar.

İnceleme için seçilen “Dışarda Kötülük Vardı” öyküsü eserdeki diğer dört öykünün başında yer almaktadır. Bu öykünün seçilmesindeki sebep anlatım tekniklerinin tipik olarak kullanıldığı bir örnek teşkil etmesidir. Bununla birlikte anlatıcı seslerinin diğer öykülerde farklılaştığı ve odaklanmaların değiştiği düşünülürse ilk öyküden anlatıcı sesinin hakimiyetini kurmak okur için diğer öyküleri takip etmek açısından kolaylık olacaktır.

### 12.7.1. Kürşat Başar'ın “Dışarda Kötülük Vardı” Öyküsünde Anlatım

#### Teknikleri

Kürşat Başar'ın Kış İkindsinin Evinde adlı öykü kitabının ilk eserini ihtiva eden bu öyküde yatılı okula giden bir kızın arkadaşlarıyla bir gece okuldan kaçıp Ada'ya gitmeleri ve orada bir süre vakit geçirdikten sonra tekrar okullarına dönmeleri sürecini işler. Anlatı izlencesinde vaka olarak adlandırılabilir tek nokta burasıdır. Bunun dışında anlatıcı ve odaklanılan diğer kahramanların ruh dünyalarına ve yaşadıkları hayat kesitleri üzerinden ayrıntılar verilerek ilerleyen bir öyküdür.

Öykünün birimlendirilmesi eserin sunduğu formattan yararlanılarak gerçekleştirilebilir. Öyküde gençlerin okuldan kaçıp maceraya atıldıkları bölüm yatık harflerle ele alınmıştır. Normal fontla yazılan olan bölümler anlatıcının şimdisinde belirsiz bir kişiye hem geriye dönerek yaşadıkları o macerayı hem de içinde bulunduğu zamanda hissettiklerini içerir. Böylelikle okur iki farklı anlam katmanına şahit olur. İlki anlatıcının şimdisini içeren ve söylem zamanda bir mektup olarak kaleme aldığı an'dır. İkinci anlam katmanı ise yaşanan anıdır.

İlk anlam birimi olan anlatıcının şimdisinde odaklanılan homodiegetik anlatıcı belirsiz bir zaman diliminde tam olarak kim olduğu da belirli olmayan birine bir mektup kaleme almaktadır. Yalnızlık, ölüm, çocuk ölümleri temalarını işleyerek geçmişe dönüp paylaştığı anısında ise çocuk yaşta yapılan bir hatanın bedelinin ağır olduğunu anlatır.

“Onun için -çok uzakta ve belki de beni artık hiç hatırlamayan – sana yazmak istiyorum (o kentte, doğduğum, büyüdüğüm, bana ait olmayan bir ölümle ölecek uzaklara sürüldüğüm o lanetli yerde başka kimse yok ki tanıdığım)”<sup>449</sup>

Belirsiz bir başka öykü kişisine mektup yazan anlatıcı, iç söyleşim tekniğini kullanarak belirsiz bir odak figüre iç dünyasını aktarır. Bu noktada “sen” zamirinin kullanımı ilgi çekicidir. Çünkü anlatıcı burada muhatap aldığı kişiye seslenmektedir. Bu bakımdan anlatıcı sesi olarak figürel anlatıda iç söyleşim tekniğinin varlığı ve bu tekniğin kullanımı sırasında iki farklı kipliğin (ben ve sen) de anlatı düzleminde yerini aldığı gözlemlenmektedir. Odaklanılan ben anlatıcı öykünün birinci anlam katmanını oluşturan dik harflerle yazılmış bölümlerde çoğunlukla noktalama işaretlerinin kullanılmadığı uzun cümlelere başvurur. Bu durum anlatı ritminde sürenin daralmasına ve ritmin düşmesine

<sup>449</sup> Kürşat Başar, *Kış İkindsinin Evinde*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2003, s.13.

neden olur. Bununla birlikte anlatı süresinde eksiltilere de başvuran yazar okurun düş gücünü de harekete geçirerek anlatı ritminde durağanlaşmayı engeller:

“Nereden başlamıştık? (...) bir okul avlusunda toplandığımız o sonbahar günümü, sınıflara ayrıldıktan sonra mı (...) Çünkü ansızın başlayan, bir bakışla, bir gülümseyişler, küçük bir sözle ve hızla gelişen bir dostluğun ilk günlerini, böyle bir sevginin ne zaman çoğalmaya başladığını kim bilebilir.”<sup>450</sup>

Eksiltelerin yanında yazar, anlatının süresinde duraklamaya da başvurur. Bunu da kelime arasına boşluk koymadan düzenlediği birkaç cümleyi arka arka sırlayarak verir. Okur boşluksuz olarak bu kelimeleri bir solukta okumaya gayret eder ama ritim durağanlaşmıştır ve yazar, okurun burada durup verilmek istenen mesaj üzerine odaklanmayı sağlar:

“Zamanmağırağırgeçişikayanbiryıldızadalaryağmurlarçocuksesleriölüçocuklarındağmıkb  
irgökyüzündenbilebüyük-”<sup>451</sup>

İkinci anlam katmanında yatık harflerle ifade edilen bölümler anlatıcının arkadaşlarıyla yatılı okuldan bir gece kaçmaları ve bir adaya, oradan da bir Rum evine gidip bir süre vakit geçirmelerini içerir. Bu bölümler ilk anlam katmanına göre daha hareketli, diegetik ve mimetik kiplerin sıklıkla başvurulduğu bölümlerdir. Eserin tamamına bakıldığında yetişkin yaşta bir kadın olduğu anlaşılan öykü kişinin ruh hali, bunu belirsiz öykü kişisiyle paylaşması ilk anlam katmanının içeriğidir. Yazar bu katmanda öykünün ritmini düşürür. Ancak okul hatıralarına dönüldüğü noktada çocukluk yılları işlenir ve anlatımın ritmi hızlanır. Yazar bunu mimesis ve diegesis kullanımlarıyla yapar. Mimesiste anlatıcı ve arkadaşlarının karşılıklı kısa diyaloglarına yer verirken diegesiste vapur, ada ve ev tasvirlerine yer verilir:

“Elfe kepenkleri açınca sanki bu gece karanlığında aydınlanıyor kullanılmamış uzun, oda. Yağmur yağıyor. Küçük abajuru yakıyorum. Elfe'nin yüzü camda yansıyor, eski koltuklar, bir komodin, camda akan, akan yağmurla değişen, bozulan görüntüye bakıyorum, bir damla düşüyor.”<sup>452</sup>

Yazarın iki farklı yazı fontuyla ayırdığı anlam biriminde birinin iç söylem ile kahramanın yaşadığı an'a odaklanması ve düşüncelerini, yalnızlık ve ölümle ilgili duygularını aktarması bakımından kullanılmasına karşılık ikinci anlam biriminde anlatı kiplerinden diegetik anlatıma ağırlık vermesi okurun iki farklı odaklayım denemesi yaşamasını sağlar. Her iki katmanda da homodiegetik anlatıcı kullanan yazar, ilk

<sup>450</sup> a.g.e. s.14.

<sup>451</sup> a.g.e. s.16.

<sup>452</sup> a.g.e. s.22.

katmanda iç söyleşimle hitap ettiği öykü kişisine “sen” zamirini kullanması okurun bakış açısını değiştirir. Her ne kadar anlatı ritmi birinci anlam biriminde düşmüşse de yatık harfle tasarlanmış anılara dönülen ikinci anlam birimindeki geriye dönüşlerle anlatı ritmi hızlanmış olur. Böylelikle yazar, farklı anlatım teknikleriyle okura farklı perspektiflerden esere yaklaşma olanağı tanır.

## 12.8. AYFER TUNÇ ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

Ayfer Tunç (1964- ) öykücülüğünün temelinde aile içi travma, aşk hassasiyetleri, ölüm gerçeği, intiharla sonuçlanan yaşam, hayal ve gerçeklik karmaşasında bocalama temaları yer almaktadır. Bu temaların açılımları yazarın öykü dünyası hakkında okura ipucu sağlar. Kurgusunun arka planını ihtiva eden bu temalar, kurmaca içindeki kahramanların düşüş serüvenlerinin bir yansımasıdır. Öyküde yer alan kahramanlar kendilerinin neyi beklediklerini bilmedikleri bir umutsuzluk evreni içinde bocalarlar ve kurmacanın sonunda da süreçteki belirsizlikleri ile kaybolurlar.

Aile içi travmaların, yazarın öykücülüğünün ana hatlarından biri olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çekirdek ailenin birbiriyle çapraz ilişkileri çoğunlukla travmayla sonuçlanır. Aynı evin içinde tutunamayan ebeveynlerin, hayal dünyaları kurarak aile realitesinden uzaklaşan çocukları vardır. Çocukluğun, ilk gençliğin bu acıları onların hayatlarını arızalı sürdürmelerine neden olur.<sup>453</sup> Aile içinde mutsuz olan bireylere yaşamlarında eşlik eden durum mutlak bir yalnızlıktır. Böyle ailelerde büyümüş olan çocukların yaşamları boyunca aşk arayışı içinde olduğu gözlemlenir ancak bu arayış yine hüsrarla sonuçlanır. Denilebilir ki travmatik ailelerde büyüyen öykü kahramanları çareyi kendi aile paternlerini gerçekleştirmekte ararlar ve bu durum öykü kahramanlarını okuyucuya karamsar bir atmosferde sunar.

Aile içi travmaların dayandığı temel nokta “geçmiş” kavramının bireylerin hayatını şekillendirmede belirleyici bir unsur olmasıdır. Öykülerin tematik olarak toplandığı noktalardan biri de geçmişin yönlendirici etkisidir. Kurmacanın ana kahramanları çoğunlukla orta yaş ve üzeri bireylerden oluştuğu için travmatik geçmişleri ve bu geçmişe ait acılar, kurmaca zamanındaki süreci doğrudan etkilemektedir. Dolayısıyla zihinsel işleyiş ileriye doğru değil geriye doğrudur. Bu yüzden hep geçmişini yaşarlar. Ancak geçmiş, Tunç’ta, edebiyatımızda çoğunlukla gözlemlendiği gibi “geçmişe özlem” olarak yer almaz. Tam tersine geçmiş çoğunlukla hayatı karartan bir dönemdir.

---

<sup>453</sup> Necip Tosun, “Aşk Kırgınları, Yalnızlık ve Ölüm: Ayfer Tunç Öykücülüğü”, *Eşik Cini*, S.4, 2004, s.15.

Örneğin çocukluğa hiç de özlenilecek bir yaşam parçası olarak bakılmaz.<sup>454</sup> Anne ve babanın sevgi eksikliğinin, aile içi çatışmaların çocuğa olumsuz yansımaları geniş bir şekilde işlenir ve bu yüzden çocukluk uzak durulan ve temas edilmeyen bir açık yara olarak öykülerde yerini alır. Geçmişin geride kalma durumu öykü kurmacası içinde söz konusu değildir aksine geçmiş kahramanların şimdilerini ve geleceklerini şekillendiren bir otorite konumundadır.

Hayata yenilmiş kişileri ele alan yazar, bu kahramanlarını öykü kurgusuna takıntılı, melankolik ve yenilmiş kişiler olarak yerleştirmeyi ihmal etmez. Bu bireyler aynı zamanda bağlı buldukları toplumda dışlanmış ve istenmeyen kimseler halindedirler. Kahraman kurgusunu bu tarz insanlardan kullanan yazar, yalnızlığı ile hayatta var olan incelikli, naif öykü kahramanlarının çoğuna öykü sonunda bir hayal kırıklığına uğrayacak kaderler çizer.

Tunç'un öykülerinde yalnızlık teması varoluşsal bir yer edinmiştir. Öykü kahramanları yalnızlığa mahkûm bırakılarak özgürlük umuduyla bocalarlar ancak bu durumun bilincinde olup buna bir çözüm getirebilecek farkındalıkları da yoktur. Aile travmalarından ötürü bağımlı kişilik geliştirmiş olan öykü bireyleri özgürlüğün bir başkasına bağımlı olarak gerçekleşemeyeceğini kurmaca içinde tecrübe ederek öğrenirler. Böylelikle yalnızlık, Ayfer Tunç'un öykülerinde kaçınılmaz bir sona dönüşerek öykülerin yerdeşliklerinin temelini oluşturur.

Öykülerin anlatı izlencesinde kendini var eden yalnızlık, aile içi travmalar, geçmişin hüsrân dolu bir tecrübe havuzu olması, yazarın öykü atmosferini kederli bir noktada toplamaktadır. Bu tavır bir kaçış değil aksine hayatla yüzleşme, bir diğer deyişle bir hayat tecrübesi aktarımı olduğu söylenebilir.

Ayfer Tunç'ta, bir öykünün ne anlattığı nasıl anlatıldığından daha önemlidir. Bu yüzden yazar çoğunlukla biçimsel denemelere girmez. Biçimde klasiğe yaslanmış ama modern anlatının imkânlarını da değerlendirmiştir. Onun için, içeriğin sağlam kurulması her şeyin önündedir. Yazar tahkiye geleneğinin izinden yürüdüğünü açıkça ortaya koyar.<sup>455</sup> Bu anlamda onun öyküleri, zaman aralığı, anlatı ritmindeki düzensizlikler, karakterin nicelik olarak fazlalığının ya da deformasyonunun öykü kurgusunu karmaşılaştırması, sözcük tasarrufu ve onun bir sonucu olan yoğun anlatım açısından

---

<sup>454</sup> a.g.e. s.16.

<sup>455</sup> Handan İnci Elçi, "Tunç'un Öykülerinde Deneyimin Aktarılışı", *Virgül*, 14 Kasım 2004, s.23.

modern öykü tanımına pek uymaz. Denilebilir ki öykü hayattan bir kesit anlatır. Bu durum, öykünün organik yapısıyla ilişkidir. Öykülerde bütün bir hayat değil, bu hayatı temsil eden, simgeleyen, işaret eden bir an, bir görüntü, bir enstantane bulunur, seçilir ve o anlatılır. Bu noktada modern ya da postmodern öykülerde sıkça görülen kurmaca zamanındaki minimallik, Ayfer Tunç öykülerinde bulunmaz. Kurmaca ve öyküleme zamanı uzun bir zamana yayılarak bir hayatın izdüşümü verilir. Hatta bu izdüşüm öykülerde, nesiller boyu devam edecek bir sosyal genetik kod olarak aktarıldığı işaret edilir.

Anlatıcı sesi öykülerin içinde karmaşık bir hal alır. Odaklanma ve bu odakların sesleri birbiri içine girer. Kahramanların zihinlerindeki karmaşa yazarın kullandığı anlatıcı sesine de yansır. Ancak yazarın kendi sesini emanet edeceği ya da figural anlatım aracılığıyla kahramanın kendi zihnine söz vereceği sesi seçmesinde tematik yaklaşımları etkilidir. Özellikle kalabalık kahraman kadrosu içinde aşk sancısı ya da aile travmasıyla hayatta bocalayan ve yalnızlığı zorunlu bir seçim halinde yaşayan kahramana odaklanır. Bu noktada kırılmış, yenilmiş bir kahramana odaklanması, bu odaklanma üzerinde uzun süre kalması anlatı kiplerinden diegesis üzerinde durduğunun bir kanıtıdır. Yazarın niyeti burada nokta atışı yaparak bir tek etki yaratmak değil okuru bir süreç içinde bırakarak kahramanların hayat döngülerine dâhil etmektir. İşte Ayfer Tunç'un klasik anlatıyla bağlantısı tam da burada kurulur. Ama zaman zaman postmodern oyunlar, girift kurgular ve çağrışıma yaslı metaforlarla çağının öykü anlayışıyla örtüşen öykülere de imza atar. Hatta kimi öykülerini tümüyle deneysel metinlere dönüştürür. Metaforlardan, çağrışımlardan, oyunlardan yararlanır. Bu öykülerde tuhaf, gizemli göndermelerle yenilik arayışları içerisine girer; grotesk, sembolik anlatıma başvurur.

Ayfer Tunç olayları ele alış biçimi ve işleyişi ile olay öyküsünün literatüre yerleşmesini sağlayan Fransız yazar Guy de Maupassant'ı anımsatır.<sup>456</sup> Ayfer Tunç da Maupassant gibi kurguladığı olay ile okuyucusuna bir gerilim sunar ve bunu doğrudan bir dille gerçekleştirir. Maupassant'ın gerçeği tüm çirkin ve korkutucu yönleri ile ele alma yaklaşımı Ayfer Tunç'ta da mevcuttur. Ayfer Tunç öykülerinde de mutsuz ve karamsar bir atmosfer hakimdir.

“Maupassant'da da Ayfer Tunç'ta da öykü kişileri bir dünya cehennemini yaşarlar. Ayfer Tunç öykülerindeki kişiler bu cehennemi kendileri yaşar: Maupassant'da ise cehennem başkaları

---

<sup>456</sup> Hilmi Uçan, “Modern Türk Öyküsünde Maupassant ve Çehov Uzantısı ya da Bir Genellemenin Kırılabilirliği”, *Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Hece Yayınları S.46/47, 2000, s.166.

tarafından yaşatılır. Maupassant kişileri kendileri vahşidir, acımasızdır, öldürebilecek bir yapıları vardır. Ayfer Tunç kişileri ise bir bakıma kendi kendilerini öldürürler, başkalarını öldüremezler, acınası bir güzellikleri vardır. Sonuçta Maupassant okuyucusu "Allah kahretsin! Bu kadar da olmaz" derken, Ayfer Tunç'un okuyucusunun içi, buruk bir hüznle dolar: "Ne olurdu bu yalnız adamın, bu yalnız kadının istekleri yerine getiriliverseydi! Ölmeseydi" der. Giriş, gelişme, sonuç bölümleriyle "klasik" olan bu öyküler, kullanılan dilin güzelliği, olayların gündelik yaşamdaki sıradanlığı ve gelişim seyriyle de Maupassant dan ayrılır. Ayfer Tunç'un öykülerinde Maupassant benzeri bir gerilim, bir olay örgüsü vardır: Tunç'un öyküleri, Maupassant öykülerinden daha insani ve daha sıcaktır.<sup>457</sup>

Ayfer Tunç, öykü dünyasını 1940-1960 kuşağından Ahmet Hamdi Tanpınar ve sonraki dönem 1960-1980 modern/postmodern çizgide ürünler vererek 1980 sonrasına öncülük eden Oğuz Atay öyküsünün kesiştiği yerde kurmuştur. Karakter yaratmada ve tematik tercihlerini anlatmada Tanpınar önemli bir kaynağı iken ironik dil yaklaşımında Oğuz Atay üslubunun onun öykülerinde yol gösterici etkisi olmuştur. Geçmişin ve aile travmalarının getirdiği yalnızlık teması ise Cumhuriyet dönemi Türk öykücülüğünün ilk dönem yazarlardan Peyami Safa'nın arka planda işleyen bir etkisi vardır. Bütün bu akrabalıklarla birlikte Tunç, kendi öykü evrenini kurarak, 1980 sonrası Türk öykücülüğünün temel taşlarından biri olmayı başarmıştır.

Ayfer Tunç, yayımlanan ilk kitabı *Saklı* 'yla (1989) yazı macerasının, kuşağındaki yazarlardan farklı bir kanaldan akacağına haberini verir. Eser, dönemsel eğilimlere teslim olmaksızın kendisince bir özgünlük arayışını yansıtır. Sıcak, içtenlikli, akışkan anlatımıyla okura hemen kendisini kabul ettirir. Tunç, *Saklı*'da şiirsel bir anlatımı tercih eder.<sup>458</sup> Ancak bunların yanında ilk kitap olmasının bütün acemiliklerini de bünyesinde barındırır. Özellikle bazı duygu abartmaları onu melodram sınırlarına yaklaştırırken kurgu hep kendini hissettirir. Bütün bunlara rağmen yine de güçlü bir anlatıma ustasının elinden çıktığı her cümleden belli olur. Yazar, bu eserde, aşk kırgınlarını, vefasız âşıkların geride bıraktığı yaralı, acılı, yenik kahramanları anlatır. Bütün rüyaların, umutların, sevgilerin verildiği askların sonlanması, kahramanları hayatta yapayalnız, amaçsız ve hastalıklı bir insan olarak yaşamaya iter. Bu yaşanmışlıklar onların hayatlarında yok sayabilecekleri ya da dönüştürebilecekleri türden deneyimler değildir. Tüm hayatları boyunca acısını yaşayacakları marazi bir durum olarak hayatlarını belirler.

---

<sup>457</sup> a.g.m. s.167.

<sup>458</sup> Nursel Duruel, "Ayfer Tunç'la Söyleşi", *Cumhuriyet Kitap Eki*, 16 Ağustos 2001.

Yazarın ikinci öykü kitabı *Mağara Arkadaşları*'nda (1996), ilk kitabındaki şiirsel anlatımdan uzaklaşarak diegetik tavra daha yakın, açık bir anlatım olanağı geliştiren bir yaklaşımla okurlarıyla buluşur. İroni önemli bir anlatım imkânı olarak öne çıkar.<sup>459</sup> İlk kitabında yer alan ağırlıklı temalar, yalnızlık, ölüm, aşk ve yaşamın geçiciliği, bu eserinde de ön plandadır. Yaşam serüvenleri içinde derin yaralar alarak hayatlarının sonunda yenilmiş ve her şeye geç kalmış öykü kahramanları bu eserde de okuyucuya sunulur. Kimileri ise yenildiklerini bile bile küçük küçük umut kırıntılarıyla hayata tutunmaya çalışır. Öykülerin bazılarında bir önceki öykü kitabında denemediği sembolik anlatıma yönelir. Öykü kitabına adını veren öyküde de bu sembolik ve ironik dil kullanımı dikkat çekmektedir.

*Aziz Bey Hadisesi*'nde (2000) anlatım imkânları diğer iki eserine göre daha olgundur. Yazar, öykülerde, ağırlıklı olarak aşk kırgınlıklarını anlatır. Kadınlar hep merkezdedir ve erkekler onların peşinde dolaşmaktadır.<sup>460</sup> Ya kadınlar erkeklerin tutkularına karşılık vermemekte ya da erkekler hayattaki kayıplarını kadınlarda telafi etmeye çalışmaktadır. Kadınlar, bir anlamda kahramanların eksiklerini giderdikleri, yalnızlıklarını yendikleri bir çare olarak kurgulanmıştır. Yalnızlıkları onları hastalıklı hâllere sürükler. Kadınlarını sevgileriyle boğarlar. Aşk, her zaman bir boşluk duygusu üzerine oturur. İlk iki eserde olduğu gibi bu öyküde de ölüm teması belirgin bir şekilde işlenmiş, kurgunun sonunu teşkil eden bir öge haline gelmiştir.

Ayfer Tunç, *Taş-Kâğıt-Makas*'ta (2003), tematik olarak yeni bir dokunuşla öykücülüğünü geliştirmiştir. Bu eserinde yazar, kadın erkek arasındaki iletişimsizliği işler. Kahramanlar karmaşık ilişkileri ve açmazlarıyla anlatı izlencesinde var olurlar. Açmazlarla örülü bir hale gelen ilişkiler ağının sebebi olan kahramanlar da kendilerinin bu duruma nasıl geldiklerini çözemezler. İletişimsizlik, daha önceki öykü kitaplarındaki travma ve geçmişin bireylerin peşini bırakmayıp bir kadar halini alması temalarını tamamlar, kahramanlar çözümsüzlük içine sürüklenirler.

Yazarın 2006'da yayınlanan *Evvelotel* adlı öykü kitabı, ilk öykü kitabı olan *Saklı*'nın pastij tekniğine yakın bir anlatımla yeniden üretilmesiyle oluşmuştur. İlk üç kitabında sürdürdüğü temaları farklı anlatım olanaklarından yararlanıp yeniden yorumlar. Temaları ele alış biçiminde poetik ve felsefi anlayış farklılığı vardır.<sup>461</sup> Yeniden üretim

<sup>459</sup> Handan İnci Elçi, "Tunç'un Öykülerinde Deneyimin Aktarılışı", *Virgül*, 14 Kasım 2004, s.23.

<sup>460</sup> Necip Tosun, "Aşk Kırgınları, Yalnızlık ve Ölüm: Ayfer Tunç Öykücülüğü", *Eşik Cini*, S.4, 2004. s.15.

<sup>461</sup> Handan İnci Elçi, "Tunç'un Öykülerinde Deneyimin Aktarılışı", *Virgül*, 14 Kasım 2004, s.24.



olan postmodern bir duruş olan kitapta yazar; bir anlamda edebiyatın dönüştürücü gücünü, öbür yandan da kurgunun gerçeklikle bağlantısızlığını sergilemiş, vurgulamıştır. Düğümü çözüme dönüştürür, kurguyu hayatın gerçekleriyle yüzleştirir. Şiirsellik, samimiyet, edebiyatın dönüştürücü gücünün yüceltilmesi, akışkanlık, romantizm, abartılı kurgu, ilk öykülerde baskındır. *Evvelotel* ise sade bir anlatıma yaslıdır. Kitap, bakış açısına, onun yorumlanış tarzına göre değişen insanın çok boyutluluğuna, gerçekliğin değişkenliğine ilişkin göndermelerle doludur. Ayrıca her şeyin bir tamamlanmamışlık, eksiklik taşıdığına ilişkin de bir yargı iletme peşindedir. *Evvelotel*'de yer alan öykülerde değişim temel çıkış noktasıdır. Yazar *Saklı* kitabının üzerinden geçen on yedi yılı da değerlendirmek ve öykü türünün gelişimi anlamında okura bir plan sunmak ister. Bu noktada öykü türüne dair bakış açının, öykünün içerik kurgulamasının ve öykülerde ele alınan temaların değişiminin kaçınılmaz olduğunu okurla örtük olarak paylaşma niyetindedir.

Anlatı ritmi açısından bakıldığında ilk dönem öyküleri ve son dönem öyküleri arasında belirgin bir fark olmamakla birlikte birbirlerini tamamlayan bir yapı gözlemlenmektedir. Yazar, ilk kitabına adını veren öyküsü “Saklı” da tahkiye geleneğini yoğun bir şekilde işlemişken son öykü kitabı olan *Evvelotel*'de ilk öykü kitabına göndermeler yaparak ve farklı anlatım teknikleri kullanarak, tahkiyenin klasik çizgisini kırmış ve o yaklaşımı tamamlar nitelikte bir biçim anlayışıyla okuruyla buluşmuştur. Son kitabı ile aynı adı taşıyan “Evvelotel” öyküsü, “Saklı” öyküsüne göre yapısal anlamda anlatı ritminin daha çok değişkenlik gösterdiği bir düzendedir. Böylelikle anlatım tekniklerinin incelenmesine ve öykünün tematik olarak işlenişinin izlenmesine olanak tanımaktadır. “Saklı” ise “Evvelotel” öyküsünün süredizimsel zamana göre ilk şeklini ihtiva ettiği için okuyucuya anlamsal bir alt yapı sunar. Bu alt yapı için yazar, çoğunlukla klasik teknikleri tercih etmiştir. Bu bakımdan son öykü kitabından seçilecek bir metnin ele alınması anlatı ritminin anlatım tekniklerini farklı açılardan kullanarak ne ölçüde değişkenlik gösterebileceğini sunmakta yararlı olacaktır.

### **12.8.1. Ayfer Tunç'un “Evvelotel” Öyküsünde Anlatım Teknikleri**

Ayfer Tunç'un “Evvelotel” öyküsü yirmi bir paragraf bütünlüğünden oluşmaktadır. Ancak bu paragrafların her birisi, anlatı izlencesinde anlatının ritmini etkileyecek değerde değildir. Paragraf birimlerini, anlam bütünlüklerine, öykünün içinde yer alan kahramanlara ve olay akışının doruk noktalarındaki hareketlenmelere göre

sınıflandırmak mümkündür. Birimlerin bu şekilde sınıflandırılması anlatım tekniklerinin tutarlı bir şekilde analiz edilmesine yardımcı olacaktır.

Öykü, adı söylenmeyen bir anlatıcının geçmişini araştırmak üzere, yine geçmişinde önemli bir yer olan “Evvelotel”e gitmesini ve bu otelde geçmişine ait birine rastlayıp onunla eski zamanları konuşmasını ele alır. Öykünün anlatıcısı öykünün yardımcı karakterlerinden Zembilli Göçmen’in, rastladığı kişi otel sahibin oğludur. Metnin ana izlencesi, Zembilli Göçmen’in oğlunun, Evvel Otel’de yaşanan aile parçalanma travmasını sorgulaması üzerinden ilerler. Her iki öykü kişinin de adı yoktur. Öykünün anlatı ritmini ‘süre’, ‘düzen’, ‘sıklık’, ‘kip’ ve ‘ses’ formunda ele alabilmek için öykünün söylem düzeyinde birimlenmesi gereklidir.

İlk birim olan öykünün açılış birimidir ve bir monologdur. Anlatıcıdan farklı olarak öykünün ikinci önemli kahramanı olan otel sahibinin oğlunun konuşmasıyla öykü açılır.

İkinci birimde anlatıcının ‘şimdi-öykü’ yani kurmaca zamanı içindeki konumu ve ‘şimdi-söylem’i yani öyküleme zamanı görülmektedir. “Hikâyemi başkalarına da anlatmış.”<sup>462</sup> diyen anlatıcı, anlatı izlencesinin zaman çizgisini başlatır ve bundan sonra tüm öykü, geriye dönülerek anlatılır. Anlatıcı, otel sahibinin oğluna, bir şeyler anlatmış, bu anlatım sırasında zamanda çok defa geriye gidilmiş ve yukarıda alıntılanan cümleden de anlaşılacağı üzere anlatıcı ile diğer öykü öznesi, anlatıcının ‘şimdi-söylem’ konumundan bakılınca, ilk diyaloglarının ardından bir kere daha karşılaşmış ve öykü bu karşılaşmanın ardından kurgulanmıştır. “Neden anlattın dedim, hani bir şey anlattığın adamlar seni eksiltiyorlardı? Böylece eşitleniyoruz dedi.”<sup>463</sup> cümlelerine dikkat edildiğinde iki öykü kişinin karşılıklı diyaloglarına örnek olduğu gözlemlenir. Ancak bu diyalogu aktaran öykünün homodiegetik anlatıcısıdır. Anlatıcı iç odaklanmasını, söylediği diğer öykü kişiye yönelterek anlatının sesinde farklılık yaratmıştır.

Anlatıcı ve otel sahibinin oğlunun ardından öyküdeki bir diğer kahraman Muhtar, üçüncü birimde yer alır. Anlatıcının muhtarla karşılaşıp konuştuğu birimdir. Bu birimde anlatıcı, diğer öykü öznesiyle de içsel olarak söyleşir: “Beni ilk görüşte tanıdığımı söylemiş muhtara, yalan, tanımadı. O acıklı hikâyeyi hatırlamış olsa öyle mi konuşurdu benimle?”<sup>464</sup>

<sup>462</sup> Ayfer Tunç, *Evvelotel Saklı*, Can Yayınları, İstanbul 2016, s.13.

<sup>463</sup> a.g.e.13.

<sup>464</sup> a.g.e.13.

Dördüncü birim, anlatıcı ve diğer öykü öznesinin, otelde ilk karşılaşmaları ve ilk diyaloglarını içerir. Bu diyalog, otel odası kiralanmasına yönelik kısa bir diyalogdur.

Beşinci birim, anlatı izlencesi içinde yerdeşliklere hizmet eden ve anlatı ritmini önemli ölçüde etkileyen ilk büyük geriye dönüş birimidir. Önceki birimde yer alan diyalogun hemen ardından, çağrışımsal olarak gelir. Anlatıcı, öyküleme zamanından ve kurmaca zamanından yaklaşık otuz yıl geriye gider. Annesi, babası ve babasının sevgilisi Süslü Yenge'yle olan bir anı aktarılır. Bu anıda otel sahibin oğlu da öykü öznesi de aktif rol oynamaktadır:

“-Evvel Otel burası mı? –Burası. – Çok değişmiş. – Eee? –Ne ? –Ne olmuş değişimi de? –Hiç. –Ne vardı? – Oda istiyorum, burası otel değil mi? (...) –Kaç gün kalacaksın? – Bilmiyorum. (...) –yerlere seramik döşetmişsiniz, tahtaydı. Şu bina da yoktu. – Ne zaman? – Otuz sene evvel. – otuz sene evvel benim de karımla çocuklarım yoktu. –Benim de yoktu, annemle gelmiştik. Ama seni hatırlıyorum.”<sup>465</sup>

Alıntılanan diyalog bölümünde karşılıklı konuşmanın öyküdeki hangi karaktere ait olduğu bağlamdan çıkartılabilmektedir. Bu durum anlatı ritminde yavaşlamaya neden olmaktadır. Diyalogun hemen ardından yazar dipnot formatına geçip dipnotla büyük geriye dönüşü verir. Okuyucu anlatının asıl meselesini, anlatıcının oteli ziyaret etmesindeki arka planı bu noktada öğrenir. Yazarın anlatı içindeki öyküye, dipnot formatıyla başka bir öykü eklemesi bir çeşit üstkurmaca örneği olarak değerlendirilebilir. Bu üstkurmaca anlatı ritminin düzenlenmesinde bir özetlemedir. Metnin kurmaca zamanı içinde otel sahibinin oğlu ve anlatıcının sohbetleri çerçevesinde ilerler ancak söylem düzeyinde dil dizgesinin bakıldığında otuz yıllık bir geriye dönüş, niceliksel boyut olarak azdır. Diyalogun sürdüğü ve öykünün şimdisine ayrılan niceliksel dil dizgesi hacmi daha fazladır.

Altıncı birimde anlatıcı geçmişten diyalog zamanına geri döner. Ancak bu birimde tam olarak ilk diyalog anına geri gelindiği söylenemez. Farklı anlatım teknikleriyle anlatıcı ve diğer öykü öznesinin ortak yaşamına vurgu yapılır. Bu vurgu öykünün yerdeşliğini de pekiştirir.

Yedinci birim, anlatıcının geçmişe ve geçmiş mekânlara ziyaretinin asıl nedeninin açıklandığı bölümdür. Anlatıcı, babasını aramaktadır. Bu noktada muhtar yine devreye

---

<sup>465</sup> a.g.e 12-13.

girer ancak anlatı izlencesinde muhtarla konuşma sırası, anlatıcı-karşı öykü öznesinin diyalogları arasında belirsiz bir yerde durur.

Sekizinci birim, metnin niceliksel bölümünün çoğunluğunu oluşturur, on paragraflık bir birimdir. Öykünün tamamına bakılınca metinde bir satır boşluk bırakılarak diğer bölümlerden ayrıldığı metin düzleminde gösterilmiştir. Bu birimde anlatıcı ve karşı öykü öznesinin geçmişlerinin hem bireysel hem de ortak yönlerini tartıştıkları diyaloglar yer alır. Bu birim içinde yine büyük bir geriye dönüş yer alır. Onu farklı birim olarak ele almakta yarar vardır.

Dokuzuncu birim, karşı öykü öznesinin ve anlatıcının otuz yıl geriye döndüğü zaman dilimine dönmesini gösteren birimdir. Bu noktada bakış açısı, anlatıcıdan ikinci tekil homodiegetik anlatıcı olarak karşı öykü öznesine geçer. Okuyucu aynı olaya iki farklı bakış açısıyla yaklaşmış olur.

Onuncu birim, “Babamı aramaktan vazgeçtim.”<sup>466</sup> diyen anlatıcının, karşı öykü öznesiyle diyalogları sırasında belirsiz bir zamanda anlatıyı tamamladığı birimdir.

Öykünün ilk biriminde ve son biriminde diyalog tekniğinin yer alması, anlatı izlencesindeki başlangıç ve bitiş ritminin yüksek olduğuna işaret eder. Bununla birlikte öykünün iki ana geriye dönüşü de anlatı ritminde farklılıklar bulunduğunu kanıtlar.

İlk birimdeki diyalog aslında otel sahibinin oğlunun, diğer öykü öznesinin bir monoloğudur:

“- Sinirli yapar bizim buralar adamı. (...) Sabrım var sanırsın, tükenir. (...) Hala burada yaşıyorsan bil ki, son sen, ilk sen değilsin. Kendimden biliyorum, eksildim.”<sup>467</sup>

Konuşmada yer alan ayrıntılar öykü içinde karşılığı olan izlekler değildir. Sadece ‘*eksildim*’ ifadesi ikinci birimde karşılanmaktadır. Burada

“Hikâyemi başkalarına da anlatmış. En başta muhtara, sonra postacıya, mandıracıya (...) Neden anlattın dedim, hani bir şey anlattığın adamlar seni eksiltiyorlardı? Böylece eşitleniyoruz dedi.”<sup>468</sup>

sözleri anlatıcının, öykünün kurmaca zamanını başlattığı ifadedir. Buradan hareketle anlatıcı, artık düzen ve sürede oynamalar yaparak, öyküsünü geriye dönerek kurgular. Anlatıcı, alıntılanan söylemde diğer öykü öznesinden bahseder. Bu ifade, sekizinci birimde geçen diyaloglarından sonra bir kere daha karşılaşır bu konuşmayı yaşadıklarının

<sup>466</sup> a.g.e.19.

<sup>467</sup> a.g.e.13.

<sup>468</sup> a.g.e.13.

bir kanıttır. Bu birimde yer alan diyalog anlatıcının zihninde akan bir iç söylem yansımasıdır. Anlatıcı, öyküleme zamanından önce bunu yaşamış ve diyalog tekniği ile iç konuşmayı harmanlayıp yaşananları yeniden süzmüştür. Birinci birimde yer alan ‘eksildim’ ifadesini anlatıcı, söylem zamanından yani öyküyü anlattığı zamansız bir zaman ve mekândan duyar ve bilinç akışı yöntemiyle, aralarında geçen ‘eksiklik’ temalı konuyu anımsar. Bu noktada her şeyi bilen yetkili yazarın, homodiegetik anlatıcı ile bir araya gelmesi söz konusu olur, iki birim arasındaki bağlantı, yetkili yazar anlatıcının varlığıyla sağlanabilir.

Öyküdeki figüratif bir karakter olan muhtarın, anlatı izlencesindeki belirsiz konumuyla değeri artar ve muhtar yardımcı karakter halini alır. Üçüncü birimde anlatıcının muhtarla görüştüğü anlaşılır ancak bu görüşme, muhtemelen otel sahibinin oğluyla olan konuşmanın ardından gerçekleşmiştir. Sekizinci birimde ise anlatıcının diğer öykü öznesiyle kendi geçmişini konuşurken “Babamın oturduğu ev yıkılmış dedim, muhtarla konuştum.”<sup>469</sup> ifadesi anlatıcının muhtarla konuşmasının, diğer öykü öznesiyle olan bu önemli diyalogunun öncesinde gerçekleştiğini kanıtlar. Bu durumda bir belirsizlik söz konusudur. Muhtarla gerçekleştirilen diyaloglar, sahneleme tekniği kullanılarak okuyucuya canlı bir şekilde iletilir:

“Evet, dedim sertçe, buldun mu kayıtları? Sinirlendi., kayıt mayıt yok! dedi. Nasıl yok dedim, ite, burada yazıyor, Kuyudibi Mahallesi. Kayıtlı olduğu ev çoktan yıkıldı da yerine apartman yapıldı (...) Süslü yenge tutmuş yakasından götürmüştür. Yüzündeki sinsî sırtıma değişti, hesap sormaya dönüştü: Hem... şimdi mi geldi aklına baban? Otuz senedir neredeydin? Sana ne? dedim, çıktım muhtarın küflü yazıhanesinden.”<sup>470</sup>

Böylelikle muhtarla anlatıcının söylemleri öykünün ritmini artıran bir konumda bulunur.

Anlatıcı ve diğer öykü öznesinin ilk karşılaşmaları bir diyalogla gerçekleşir. Bu diyalog yazar tarafından uzun konuşma çizgileriyle dil düzleminde gösterilir. Konuşma işaretlerinin yer aldığı diyaloglar öykü ritminin canlı bir şekilde aktığı doruk noktalarıdır. Buralarda iki anlatıcı da anlatı ritminin süresini belirleyen sahneleme tekniğinde bir diegetik tavır gösterirler. Yani her iki anlatıcı da eş zamanlı olarak hem şimdi de hem de geçmişte; zamanı mekânı ve tecrübeleri paylaşırlar. Bu paylaşım anlatı ritmini hareketlendirir. Anlatıcının geçmişinde önemli bir mekân olan ‘Evvelotel’ e gelişi ve

---

<sup>469</sup> a.g.e.17.

<sup>470</sup> a.g.e.15.

Evvotel'in sahibiyle karşılaşması, anlatıcıyı uzun bir zaman dilimi geriye götürmeye hazırlar. Anlatıcı otel sahibini tanımış ve onu ilk gördüğü otuz yıl öncesine dönmüştür:

“-Yerlere seramik döşetmişsiniz, tahtaydı. Şu bina da yoktu. – Ne zaman? – Otuz sene evvel. – Otuz sene evvel benim de karımla çocuklarım yoktu. – Benim de yoktu, annemle gelmiştik. Ama seni hatırlıyorum.”<sup>471</sup>

Yazar, anlatıcının karşı öykü öznesini hatırlama anında farklı bir anlatım biçimi dener ve dipnot şeklinde ilk büyük geriye dönüşü gerçekleştirir. Bu geriye dönüş hem zaman diliminin uzun olması hem de anlatıcının yaşamında ailesine dair önemli bir yer işgal etmesi sebebiyle anlatı izlencesindeki ilk kayda değer geriye dönüştür. Anlatıcı burada babası annesi ve babasının sevgilisi Süslü Yenge'yle ilgili travmatik bir karşılaşma anını anlatır. Bunu sahneleme tekniğinin diegesis yaklaşımıyla aktarmıştır. Ancak anlatıcı, geriye dönmüş olsa dahi, otel sahibinin oğluyla, öykünün şimdisinde iletişimi koparmaz. Tüm olayı aslında ona anlatmakta, ona anımsatmaktadır:

“Baban koştu, annemi kaldırdı. Ben annemin başında hüngür hüngür ağlıyordum. (...) Baban senin getirdiğin kolonyayı annemin bileklerine, yüzüne sürdü, ayılttı, bir koltuğa oturttu, sen çay getirdin.”

<sup>472</sup>

Beşinci birim sahneleme tekniğiyle, geçmişte yaşanan olayın ritmi yüksek bir şekilde gösterilmesidir. Hemen ardından anlatıcı, diğer öykü öznesiyle diyaloglarının başladığı ilk karşılaşma anına döner ya da öyle hissedilir. Altıncı birimde anlatınlar, kısmen diyalog kısmen de iç konuşmadır. Hatta bu noktada öykünün yerleştiği ana karşıtlık da devreye girer:

“Dik dik konuştuğu halde alınmadım, seni hatırlıyorum dediğimde dikkatle yüzüme baktı, ama çıkaramadı. (...) Gözlerimden yaş geldi o an demiş mandıracıya, yalan, öyle bir şey olmadı. (...) Birkaç gün sonra, artık iyiden iyiye ahbap olduğumuzda sana en iyisi Zebercet diyeyim ben dedim, kendimi asmaya niyetim yok dedi, kaçıp gideceğim buralardan. Şaşırdım. Anladım kaderimizin kardeş olduğunu, birlikte okunduğunda hiç benzemese de birbirine.”<sup>473</sup>

Öyküde iki insanın kaderinin istemsiz bir şekilde birbirine bağlandığı; geçmişlerinde yaşanan olaylar tamamen farklı olsa da gelecekte aynı kaderi paylaşacakları bir ortaklık geliştirdikleri anlatılır. Burada farklı geçmişler ortak bir kader çizgisinde birleşerek, farklılık ve benzerliğin getirdiği bir zıtlık üzerine metnin yerleşliği oluşturulmuştur.

---

<sup>471</sup> a.g.e.14.

<sup>472</sup> a.g.e.14.

<sup>473</sup> a.g.e.15.

Anlatı izlencesinde zaman dilimi olarak altıncı birimde ifade edildiği üzere birkaç gün içinde anlatıcı ve diğer öykü öznesi bir araya gelerek geçmişleriyle ilgili hesaplaşmaya girerler. Bu noktada çokça geriye dönüşler yaşanır ama en önemlisi otel sahibinin oğlunun yaşadığı geriye dönüştür. Diğer öykü öznesi burada, anlatıcının otuz yıl önceki anına dönüp tüm olayı kendi bakış açısıyla anlatır. Yine anlatıcının yaptığı gibi o da karşılıklı söyleşir konumundadır ancak bu kez homodiegetik anlatıcı değişmiş, diğer öykü öznesi kendi homodiegetik bakışını kullanmaya başlamıştır:

“Annen çok güzel bir kadındı. (...) O güzel kadın aniden bayıldı. Sen annenin başında anneciğim aç gözlerini diye yalvararak, hüngür hüngür ağlıyordun. Babam koş kolonya getir dedi bana, telaşlıydı. (...) Kolonyayı getirdim. Babam anneni ayılttı. Sonra çay içtiniz, çıkıp gittiniz.”<sup>474</sup>

Geriye dönüp anlatılan bu farklı bakış açısı yazar tarafından yine dipnotla gösterilmiştir. Yani iki önemli geriye dönüş yazarın kendine has bir üslup farklılığı olarak dipnotla verilmiştir. Ritmi duraklatan bu üslup tercihi, aynı zamanda kurmaca zamanda, söylem zamanına yakın olan bölümün daha önemli olduğunu ama o önemin de asıl kaynağının geçmişte olduğunu vurgular. Öykünün temelinde yer alan karşıtlık, kurmaca zamanı içinde, söylem zamanına yakındır. Yani anlatıcı ile diğer öykü öznesinin geçmişleriyle ilgili hesaplaşmaları sırasında bu durum açığa çıkar. Ancak bu durumu temellendirmek için tüm geçmişin, diğer yardımcı kahramanların yer aldığı döneme geriye dönüşle gitmek gerekir. Yazar bu dönüşü dipnota koyarak ritimde sıkışma yaratmıştır.

Öykünün kapanışı, ana kahramanın öyküyü oluşturan temel başlangıç noktasından uzaklaşmasıyla olur: babasını aramaktan vazgeçmesi. Anlatıcı ve karşı öykü öznesinin diyalogları sırasında özellikle geriye dönüşlerde duraklama yaşayan öykü, hareketli bir şekilde biter. Okuyucu, diyalogların geliştiği sırada kısa kısa geriye dönüşler yaşayarak ritmin inişli çıkışlı yapısının korunduğunu sezinler ve bitişe hazırlanmaz. Bitiş ani olur ve bu da hem geriye dönüş tekniğinin alışılmışın dışında bir düzenle kullanılması hem de homodiegetik anlatıcının farklılaşmasının getirdiği ritim dinamiğini olumlu yönde etkiler.

## 12.9. MURAT GÜLSOY ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

Murat Gülsoy (1967- ), 1980 sonrası Türk edebiyatını hazırlayan siyasi ve sosyal alt yapının üzerine inşa edilen postmodernizm ile anılan bir yazardır. Dünya edebiyatında 1960 sonrasında başta Fransa ve Rusya olmak üzere pek çok kültürü etkisi altına alan postmodern durum, 1980’lerin hemen ardından Türk edebiyatını da doğrudan

<sup>474</sup> a.g.e.17.

etkilemiştir. Bu etkinin öncesinde Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay gibi yazarların da postmodernizm bir hazırlık niteliği teşkil ettiği söylenebilir. Bu dönem ikliminde yazarlar artık söylenecek bir sözün kalmadığını bunun yerine sözün nasıl söylendiğinin merkeze alınmasının üzerinde durmaktadırlar. Bir bakıma sözün, metnin kendisi yazarların temel meselesi haline gelip toplumsal ve neredeyse bireysel sorunlar geri planda tutulmuştur. Murat Gülsoy da bireysel temalarını; yazma edimi, yazarlık, metnin kurmacası üzerine odaklanarak okura sunar. Bu noktada dil ve yapı işçiliğine ve inşasına büyük önem verir. Zamanın çizgiselliğini geriye dönüşler ve hatırlamalarla kıran Gülsoy, görecelik kuramının da etkisiyle sonsuz bir şimdiki zaman fikrine bir anlamda destek vermiş olur.<sup>475</sup> Yazar, kurmacayla ilgili mesaisini tümüyle, zaman, mekân, şahıs kadrosu, olay örgüsü gibi yüzey yapıda yer alan unsurları nasıl kurgulayacağı üzerinde harcar. Bu noktada farklı anlatım teknikleri, dil malzemeleri ve yöntemler denemekten de kaçınmaz.

Modernizmle birlikte ardından gelen postmodernizmde sanat yapıtının oluşum süreci yapıtın kendisine yansır hale gelmiştir. Bu durum 20. Yüzyılın başında edebiyat kuramcıları ve dilbilimcilerin bir meselesiyken artık sanatçının da hakimiyet alanına girmiştir. Sanatçılar da 21.yüzyılın özellikle ikinci yarısından sonra metnin yapı taşlarıyla ilgili araştırma ve soruşturmalara katılır hale gelmişlerdir. Murat Gülsoy da bu tarzı benimsemiş yazarlardandır. Özellikle modernizm ve postmodernizm ayrımının farkı üzerinde duran yazar, bugün postmodern olarak değerlendirilen yazarların kullandığı tekniklerin modernist yazarlar, hatta ondan önce farklı akımlar içinde oluşmuş eserlerce de kullanılan teknikler olduğunu vurgulayıp meselenin köklü olduğu üzerinde durmuştur. Realist yazarların bir mimesis içinde hayatı taklit ettikleri; gerçek olay, nesne ve kahramanları taklit ederek hayatın gerçekliğine öykündüğü düşünülürse modernizmin ve ardından gelen postmodernizm bu taklitten kaçındığını ve yeniden üretim sürecine/arayışına girdiğini söylemek mümkündür. Yazar da bu arayışını farklı anlatım tekniklerini eserlerinde kullanarak sürdürür. Özellikle farklı anlatım teknikleri kullanarak edebiyatın bir oyun alanı olarak kullanılması postmodernist eserlerin sıkça başvurduğu bir yaratım alanıdır. Murat Gülsoy eserlerinin kurgusunda, edebiyatın bir oyun yapısı içinde sunulması gerektiğini savunur. Oyunsuluk aynı zamanda hayatın gerçekliğine de işaret eder. Yazara göre bir kurmaca dilinde yaratılan yapısal oyunlarla farklı bir gerçeklik

---

<sup>475</sup> Namık Alagöz, *Murat Gülsoy'un Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2018, s.3.



sunulurken bir yandan da reel hayatın akışının da varlığı anımsatılmakta ve o gerçeklikten kopmadan alternatif yani kurmaca bir gerçeklikle eserlerini tasarlanmıştır.

Edebiyat dünyası içinde yaşanan öncelikle modernizm ardından gelen postmodernizm temelli köklü değişim, sanatçının biçim arayışından; vermek istediklerini iletirken nasıl iletceği üzerinde kafa yormasından ileri gelir. Murat Gülsoy, öykülerinin tamamını bu temel üzerine kurgulamıştır. Yazarın üslubunda yer alan deneysellik dönemin sanatçıları da yazma sürecine dahil eden aktif bir yaratım sürecinin varlığından ileri gelmektedir.<sup>476</sup> Gülsoy'un eserlerindeki meselesi neyi nasıl vermekle ilgili olduğu için ne anlattığı üzerinde durmaması ve konudan çok üsluba ağırlık vermesi doğal bir sonuç olarak eserlerine yansımaktadır. Postmodern edebiyatın temel yapı taşlarından biri olan içerik yerine biçimin özgünlüğü Murat Gülsoy'un öykülerinde de sıkça rastlanmaktadır. Yazar, öykünün ustalığının ve özgünlüğünün, anlatım tekniklerinin kullanımındaki özgünlükten ileri geldiğini düşünerek öykülerinde anlatım tekniklerinin olanaklarından faydalanmıştır.

Yazarın ilk öykü kitabı *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul* (1999)'dür. Murat Gülsoy'un ilk öykü kitabıdır. Bu öykü kitabında yer alan öykülerin genel teması modern hayatın içinde kendini, kendi içine hapseden ve yalnızlaşan bireydir. Modern hayatın getirdiği hızlı ve yeknesak hayatın içinde özellikle şehirde yaşayan bireyin kendi iç dünyasına çekilmesi ve bunun için de ev mekanını araç olarak kullanması söz konusudur. Kendine odaklanıp yalnızlığıyla ilgili iç hesaplaşmalara giren bireyin akıl oyunları ile gerçek-düş arası bir yerde konumlandığı öyküler, 21.yy. insanının profilini oluşturur. Burada yer alan tüm öyküler daha sonra yazacağı öykülerinin genel çerçevesini çizmekle birlikte öykü temalarının tümü yazma edimi ve edebiyattır. Anlatım teknikleri açısından bireyin sorgulamalarını okuyucuya aktarmak için özellikle anlatıcının sesinde figural anlatıcıya yer vermiş ve iç konuşma, iç söylem tekniklerini anlatıcılara farklı şekillerde odaklanmak için kullanmıştır. Bununla birlikte anlatı ritmini etkileyen anlatı düzeni konusunda ilk eserine marjinal bir kullanıma gitmez. Anlatım teknikleri olanaklarını genişlettiğini daha çok anlatıcı sesi üzerinden okura aktarır.

İkinci öykü kitabı *Bu Kitabı Çalın* 2000 yılında basılmıştır. İlk öykü kitabında karşılaşılan yazma, yaratma, rüya ve yaratıcılık temaları bu kitabında da başvurulan

---

<sup>476</sup> Alagöz a.g.t. s.9.

temalar arasındadır.<sup>477</sup> Özellikle postmodernizmin önemli bir anlatım tekniği olan üst kurmaca tekniğinin hemen hemen tüm öykülerde okurla bulunduğu söylenebilir. Bu noktada diğer öykü kitapları arasında da ayrı bir yeri vardır. Yazarlığın, yaratma sürecinde yazarın ve onu uyaran etkenlerin rolünü çok boyutlu bir şekilde ele almıştır. Bu noktada okuru ve kurmaca dünyanın yaratım sürecine dahil eden yazar, anlatım tekniği olarak da anlatı süresini doğrudan şekillendiren üst kurmaca tekniğini yetkin bir şekilde kullanmıştır.

*Âlemlerin Sürekliliği*, Murat Gülsoy'un 2002'de yayınlanan üçüncü öykü kitabıdır. Bu eser, daha önce yazılan öykü kitaplarında yer alan öyküleri kapsayacak şekilde bir dış çerçeve oluşturur. Yazar burada da üst kurmaca tekniğine yer vermiştir. Kurgu ve gerçek konusunu, edebiyatın biçimsel sorunlarını bu öykü kitabında işleyen yazar, eserdeki öykülerin her birini diğer öykü kitaplarındaki öykülerin bir parçası niteliğinde tasarlamıştır.<sup>478</sup> Bununla birlikte her bir hikâye de kendi içinde birbiriyle organik bir bağa sahiptir. Kitabın ana kahramanı bir yazardır ve her bir öykünün bağımsız kurgusunda belirir, tüm öyküler arasında bir bütünlük oluşturur. Bu bütünlük kitabın türünü romana yaklaştırır. Yazarın kullandığı temel anlatım tekniği üst kurmacanın bu formatta kullanılışı İtalyan yazar Italo Calvino tarafından “Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu” adlı romanında da belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Bu eserde de yazar parçalanmış bir romanın farklı başlangıçlarla yeniden yazılma sürecini ele almakta ve kahraman/okura bu serüvenin izini sürdürmektedir. Yazarın, teknik anlamda Calvino’ya öykündüğü söylenebilir.

Yazarın 2003 yılında yayınlanan dördüncü kitabı *Binbir Gece Mektupları*'nda anlatı süresini etkileyen sonsuz düşünüş (en abyme) tekniğinin kullanıldığı öyküleri içerir. Kurmacalarındaki anlatı izlencesi içerisinde kurgunun kendi içine açılmayıp tekrar kendi içinde kapanması şeklinde bir döngü meselesini önemseyen yazar, mektup anlatım tekniği ile bunu birleştirmiştir. Böylelikle mektuplar aracılığıyla anlatı düzeninde geriye dönüş tekniğine de önem vermiştir.<sup>479</sup> Eserde yer alan öykülerin birbiriyle helezonik bir yapıyla bağlı oluşu kitabın adının gönderme yaptığı *Bin Bir Gece Masalları*'nın da kurgusunu anımsatır. Yazar Doğu kültürünün önemli bir kült eseri olan bu külliyata

---

<sup>477</sup> Enes Doğanalp, *Murat Gülsoy'un Hayatı, Sanatı ve Eserleri Hayatı*, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Programı, Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2016, s.260.

<sup>478</sup> Tosun, 2015, a.g.e. s.210.

<sup>479</sup> Enes Doğanalp, *Murat Gülsoy'un Hayatı, Sanatı ve Eserleri Hayatı*, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Programı, Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2016, s.277.

gönderme yaparak postmodern anlatının geleneği alıp yeniden yapılandırmasına da hizmet ettiği söylenebilir. Üst kurmacanın bir alt şekli olan sonsuza düşüş tekniğinin tüm öykü kitabını birleştiren bir teknik olarak kullanılmasının yanı sıra eserde fantastik öykülerinde varlığından ötürü büyülu gerçekçi anlatıma da yer verdiği gözlemlenmektedir.

Yazarın beşinci kitabı *Bu An'ı Daha Önce Yaşamıştım* (2004)'dir. Bu kitapta yer alan öykülerden bazıları yazarın altıncı öykü kitabında tekrar yayınlanmıştır. Bunun nedeni bu eserin baskısının daha sonra yapılmamasıdır.<sup>480</sup> Eserde yer alan öykülerde fantastik unsurlar imgelerin ardında saklanarak okura sunulur. Yaşanan anların daha önce yaşandığı veya rüyada görüldüğü hissi, rüyaların gerçek hayatla ilişkilmesi öykülerinin meselelerini oluşturur. Rüya temelli fantastik imgelerin bir araya getirilişi ve okur tarafından çözümlenmesi büyülu gerçekçi anlatımla sağlanır. Bununla birlikte rüya ve sanrı halleri, şizofrenik kahramanların ön plana çıktığı öykülerdir. Bu kahramanların pek çoğu homodiegetik anlatımla okura seslenir.

*Tanrı Beni Görüyor Mu?* öykü kitabı yazarın 2010 yılında basılan altıncı öykü kitabıdır. Toplamda on dokuz hikâyenin bulunduğu eserde anlatım teknikleri bakımından deneysel edebiyatın birçok ögesinin kullanıldığı, yeni denemelere kapı aralandığı, normal algının dışında olan hikâyeler göze çarpmaktadır.<sup>481</sup> Eserdeki hemen hemen her öyküde disiplinler arası yaklaşıma ve metinler arasılığa önem vermiş ve deneysel teknik kullanımlarını bu yaklaşımlar üzerine kurgulamıştır. Öykülerin anlatı izlencesindeki yer alan özellikle anlatı düzeninin klasik öykülerde karşılaşılan şekilde olması ancak bu klasik düzenlemenin yanı sıra resim sanatı başta olmak üzere farklı disiplinlere de dokunarak ayrıntıları kurgulamış olması dikkate değerdir. Bu bakımdan kolaj ve montaj tekniğinin de önemli ölçüde anlatı izlencesi içinde yeri vardır.

Murat Gülsoy, Açık Radyo ve Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi iş birliği ile gerçekleştirilen proje kapsamında yazdığı radyo hikâyelerini 2017'de *Türkiye Hikâyelerini Anlatıyor* adı altında yayımlamıştır. Gürsoy bu öykü kitabında önceki kitaplarındaki postmodern anlatım tekniklerinin yanı sıra konuları daha toplumsal bir temadan kurgulamıştır. Bireyin yalnızlığı, iç hesaplaşmalar gibi temalara aile içi çatışmalar ve toplumsal ayrışmalar da eklenmiştir.

<sup>480</sup> <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/murat-gulsoy> Erişim: 22.2.22.

<sup>481</sup> Doğanalp, a.g.t. s.296.

Gülsoy öykülerinde postmodernizmin temel yapı yaşlarından oyunsuluk, metinler arasılık ve üst kurmacaya sıkça yer vermesinin yanı sıra hikâyede kurmaca ve olay dizgesine de bir o kadar önem verir. Onun öykülerinde sadece postmodern öğelerin yığılması söz konusu değildir. Anlatımda hikâyenin, olayın dışlandığı bir dönemde biçimsel tutumu ağır basan bir öykücü olmasına rağmen öykülerinde anlatma geleneğine yer vererek modernle geleneksel olanı buluşturmuştur.<sup>482</sup> Ancak onu farklı kılan bu buluşmada anlatacaklarını hangi tarzda okura vereceği konusu üzerinde durmuş olması ve bunu yazma meselesinin merkezi haline getirmesidir.

İnceleme metni olarak yazarın ilk ve ikinci kitabından örneklemeler tercih edilmiştir. İlk kitabında yer alan anlatıcı sesindeki farklılıklar ve ikinci kitabında, kendi öykü kariyerinde üst kurmaca tekniğini kullanmaya başlaması, örneklemelerin seçiminde etkili olmuştur. Yazarın ilk iki kitabından sonra anlatım tekniği tercihleri ve üslup tercihi belli olmuş ve bu doğrultuda giderek kendini geliştirmiştir. Bu bakımdan ilk örneklerin içinden seçilen ve tezin teorisine hizmet eden “Yazarın Belleği” öyküsü, anlatı ritmi açısından yazarın en farklı öykülerindedir.

### **12.9.1. Murat Gülsoy’un “Yazarın Belleği” Öyküsünde Anlatım Teknikleri**

*Bu Kitabı Çalın* kitabının öykülerinden “Yazarın Belleği” tümüyle üstkurmaca tekniğiyle kaleme alınmış bir eserdir. Metin, öykü kahramanı olarak yaratılmaya çalışılan bir kurmaca karakterin yaratılma sürecini içerir. Öyküde anlatıcı homodiegetik anlatıcıdır. Ana kahraman, yaratılan öykü kahramanının kendisidir. Adı yoktur. Bunun yanı sıra anlatı izlencesinde gizil olarak yazar kendini hissettirir. Yazarın varlığı, anlatıcının ona odaklanmasıyla görünür hale gelir. Homodiegetik anlatıcının sesini duyan kişi ise okurdur. Karakter metin içinde okuyucuya açık bir şekilde seslenir, böylelikle okuyucu da varlığıyla metne katılır.

Metnin anlatı ritmini, anlatım teknikleriyle birlikte yorumlamak için metnin bölümlendirilmesi, metindeki kurmaca karakterin, kendini kurmaca içinde var etme ve bir öykü karakteri olma sürecinin sıralamasına göre yapılmıştır. Birimlerin hepsi farklı bir bölüm adıyla ayrılmış, böylelikle hem üst kurmaca tekniğinin hem de diğer anlatım tekniklerinin anlatı ritmine nasıl etki ettiği daha net bir şekilde açıklanmıştır. Kurmaca karakter, öykünün başında var olmayı bekleyen bir bekleyiş âlemi içinde yer alır. Bu, “Araf” olarak adlandırılacak ilk birimdir. (Adlandırmalara tez yazarına aittir.) Okuyucu,

---

<sup>482</sup> Tosun, 2015, a.g.e. s.215.

bu soyut mekândan seslenerek karşılar. Ardından kurmaca karakterin yazarının zihninde uyanması ve fikir olarak var olması ve yazarın zihninde tutunmaya çalışması söz konusudur. Bu birim “Karakterin doğumu ve kendi varlığını kabullenışı” olarak adlandırılmıştır. Diğer bölüm “Yazarın belleğinde gezinti” olarak adlandırılmıştır. Bu birimde yazarın da karakteri kabullenışı ve zihninde tartarak bir yere oturtması ele alınır. Dördüncü birimde ise artık kurmaca karakter bir öykü kahramanı olabilmeyi sorgulamaktadır. Bu birim “Öykü kahramanının yaratılması” adını alır. Hemen ardındaki birim ise “Öykü kahramanının var olma çabası”dır. Uzun bir birim olan bu bölüm, yazarın zihninde kurmaca bir karakterden öykü kahramanı olma yolunda ilerleyen karakterin var olma koşullarını, yazarın beklentisini, kendisinin yazara verebilecekleri üzerine hesaplaşmalarını içerir. Birimlendirme bu noktada yazar tarafından ayrılır. Yazar belirli bir im kullanarak (\*\*\*) öykü kahramanının söz düzleminde ilk yaratılma anını bölümlendirir. Bunun ardından tekrar aynı imi (\*\*\*) kullanarak ilk yaratılan öykü sözcüğü üzerine yazarın hem öyküsü hem de kahramanı üzerine düşünmesi, kurmaca karakterin sesinden anlatılır. Bu birimin adı da “İlk öykü cümlesinin yorumu”dur. Yazar yeniden bölümlendirme imi kullanıp üstkurmaca tekniğiyle öykü kahramanının yaratılma ve anlamlandırılma sürecini aktarır. Bu süreci de adlandırma yöntemiyle şu şekilde birimlendirmek mümkündür: “Yazarın konumu”, “Kurmaca karakterin arzuları”, “Kurmaca karakterin kaygısı”, “Kurmaca karakter ve yazarın iç içe geçmesi”, “Edebiyatın bir oyun olarak ele alınması”, “Kurmaca karakter, yazar ve okurun iç içe geçmesi”. Bir daha ki bölümlendirme imi, yazma sürecinin yorumuna dâhildir, o bakımdan birimlendirme açısından bir değeri yoktur. Yazar tarafından verilmiş son bölümlendirme işareti, öykü kahramanının, kendini ve yazarı da dâhil ederek yorumladığı, öyküsünü anlatmasını içerir. Böylelikle yazar ait, belirli bir bölümlendirme imi kullanılarak yapılmış dört birim vardır. Birinci birim karakterin yazarın zihninde yaratılması ve öykü kahramanına dönüştürülmesi, ikinci birim öykü kahramanının zihin düzleminde yazı düzlemine geçmesi, üçüncü birim yazılmaya başlanan karakterin tartışılması, son birim ise öykü kahramanının bir öykü kurgusuna yerleştirilmesidir. Anlatı ritminin belirlenmesinde daha küçük birimlere ihtiyaç duyulduğundan bu ana birimlendirme sadece öykünün genel çerçevesini belirlemek için tespit edilmiştir. Anlatım teknikleri, yukarıda isimlendirilmiş küçük birimlere göre incelenecektir.

Odaklanmanın ikini çoğul şahıs zamiri olan öykünün ilk birimi “Araf”ta, kurmaca karakter henüz bir öykü kahramanı değildir. İlk birimde ‘bekleme’ olgusu üzerine düşüncelerini söyler:

“Nihayet. Bekleyişim sona erdi. Öyle korkunç bir şey ki bekleme. Beklemek, bağlı olmak demek. Zamanın geçişine kulak vermek...”<sup>483</sup>

Bu birimde henüz üst kurmaca tekniği kullanılmamıştır. İkinci çoğul şahıs zamirine odaklanan homodiegetik bir anlatıcı söz konusudur. Diegetik bir duraklama söz konusudur.

İkinci anlam birimi “Karakterin doğumu ve kendi varlığını kabullenışı”nde, kurmaca karakter belirsiz bir bekleyişin içindedir ancak yazı düzleminde var olmayı beklediğini, yazıldıktan sonra idrak etmiştir:

“Benim bekleyişim ise hayal edemeyeceğiniz kadar acılı bir süreçti. Neyi beklediğimi, kimi beklediğimi, kim olduğumu, hangi durumların yolunu gözlediğini bilmeksizin bekliyordum. Ta ki bu satırların yazarı beni yazmaya başlayana dek. İşte o an, ilk sözcük, hatta ilk harf yazıldığı an; dev, ilahi bir iç çekiş hissettim diyebilirim. Var olmaya başladığımı, var olmadan önce var olacağım o anı bekliyor olduğumu anladım.”<sup>484</sup>

Yazarın satırları yazmaya başlamasını söyle düzeyinde dile getiren kurmaca karakter, yazma sürecini kurmacanın bir parçası haline getirmiştir; böylelikle üstkurmaca tekniğini kullanılmıştır. Yazar, kurmaca karakterin sesinden tekniği uygulamaya devam edecektir. Bu bölümde kurmaca karakterin kurgu düzleminde yaşam bulma serüveninin başlangıcı yer alır. Yazar, belleğini kurmaca karaktere açmıştır. Bu durumda öykünün söylem düzleminde yer alan sözcelemlerin hepsi hem kurmaca karaktere hem de yazara ait olacağı okuyucuya sezdirilmiştir. İkinci anlam biriminden, yazar ile kurmaca karakter bir noktada birleştirilmiştir. Ancak öykünün tamamı düşünüldüğünde zaman zaman kurmaca karakterin sesi ağır basmaktadır. Denilebilir ki kurmaca karakterin sesinin altında yazarın sesi hissedilmektedir. Tüm bu iç içe geçmiş düzlemle üstkurmaca tekniğinin bir sonucudur:

“Tabi yaratılma heyecanının ilk sevinç sarhoşluğu geçince aslında müthiş bir kaygı ve korku tablosunun tam da içinde durduğumu fark ettim. *Ne kadar sürecek? Serüvenimi yaşayabilecek miyim? Yeterince sabırlı mı? Tamamlamaya gücü yetecek mi?* Bir anda sizi yazan kişi hakkında

<sup>483</sup> Murat Gülsoy, *Bu Kitabı Çalım*, Can Yayınları, İstanbul 2014, s.103.

<sup>484</sup> a.g.e. s.104.

olmadık kuşuklara kapılıyorsunuz. (...) Garip bir şekilde ortaklaşa kullandığınız bir belleğe sahip oluyorsunuz. Yazarın, belleğinin bir bölümünü sizinle paylaştığını hissediyorsunuz.”<sup>485</sup>

Alıntılanan bölüme dikkat edildiğinde yazarın tercihi olarak italik verilmiş cümlelerde kurmaca karaktere odaklanıldığı, yazarın bu odaklanışta dışarda kaldığı gözlemlenmektedir. Son cümlede ise yazarın belleğinin kurmaca karaktere açılmasıyla kurmaca karakterle yazar özdeşleşmesi söz konusu olmaktadır. Tüm bu anlatım, belirli bir olay söz konusu olmadan ilerlediği için anlatı ritminde duraklamaya neden olmaktadır.

Yazarın belleğinin kurmaca karaktere açılmasıyla okuyucu, yazarın, karakteri yaratırken neler düşündüğü ve nasıl kararlar aldığına tanık olmaktadır. “Yazarın belleğinde gezinti” olarak adlandırılmış üçüncü birimde daha önceki birimlerde olduğu gibi diegetik bir duraklama söz konusudur:

“Anladığım kadarıyla bu satırların yazarı beni bir tür “kendini bilme yeteneği” ile yarattı.(...) Yani yazarın belleğinin koridorlarında onunla birlikte, eşzamanlı olarak gezinebilme ve bir dedektif gibi ayrıntıları eşleyebilme özgürlüğü...”<sup>486</sup>

Kurmaca karakter, yazarın zihin koridorlarında gezinirken en dikkat çekici unsur ‘burada, ölü doğmuş ya da yaşanmasına izin verilmemiş öyküler, öykü kişileri, kurgular, olay parçaları gömülü’ olan ‘öyküler mezarlığı’dır. Kurmaca karakterin tasvir kullanarak anlattığı bu bölümde kendisine dair bir iç söylemi de mevcuttur: “Ya ben de bu mezarlıktaki yerimi çok geçmeden alırsam? Ya öykümün son noktasını göremezsem?”<sup>487</sup> Yazarın italik harflerle vurguladığı bu bölümler kurmaca karakterin kendisine odaklanan iç hesaplaşmaların söylem düzleminde gösterildiği iç söylem teknikleridir. Birimin sonunda diegetik bir sahnelemeyle yazarın kurmaca karakteri kabullenışı tasvir edilmiştir. Bu noktada kullanılan diegesis, hareket ve tasvir içerdiğinden durakalmaya değil sahnelemeye neden olmuştur:

“(…) yazarın zihin sinemasında gösterişli bir film vizyona girdi. Keyifle koltuğuna oturmuş bu filmi izleyen yazarın silüetini görür gibi oldum. Filmde ben vardım, kendisi vardı. Beni de kendisine benzer bir şekilde hayal etmiştir. Sanırım biraz daha şişman ve biraz daha yaşlı.(...) Ve yazarın bana sağlamış olduğu olanakları kullanarak, onu köşeye kısıtıyor ve onu ele geçiriyordum. Benimle kurmak istediği ilişkiyi bir düello sahnesi olarak resmetmişti hayal perdesinde.”<sup>488</sup>

Dördüncü anlam birimi “Öykü kahramanının yaratılması”dır. Bir önceki bölümde yer alan yazarın belleğinde canlanan düellodan hareketle kurmaca karakter, bir öykü

<sup>485</sup> a.g.e. s.104.

<sup>486</sup> a.g.e. s.104.

<sup>487</sup> a.g.e. s.105.

<sup>488</sup> a.g.e. s.105.

kahramanına dönüşeceğini sezinler ve bu sezişi yazar, dil bilgisel bir üstkurmaca yorumuyla aktarır:

“En azından bir şansım olduğunu biliyordum. Bunu hissediyordum. Örneğin şu son cümledeki “şimdinin hikâyesi” kipinin seçimi bile beni haklı çıkarmaya yetiyor, sandığımdan çok daha uzun ömürlü olacağımı muştuluyordu. Bir öykü kahramanı olmak, bir öykü olarak yaşamak, hayal edilebilecek en güzel şey.”<sup>489</sup>

Alıntılanan metinden yol çıkararak yazarın üstkurmaca tekniğini anla boyutundan dilsel yapılanmaya taşıdığı söylenebilir. Bunu yaparken daha önce olduğu gibi kurmaca karakterin sesinden yararlanmıştı. Kurmaca karakter, okuyucuya öykü kahramanı olabileceğinin ve böyle bir konumlanmanın kendisi için değerini aktarmaktadır. Bu aktarımlar diğer bölümlerde olduğu gibi duraklamaya neden olacak diegetik bir tavırla kaleme alınmıştır. Bölümün içinde yazarın, bir öykü kahramanı yaratırken hangi konumda yer aldığı ve öykü kahramanının da yazarından habersiz, herkesten uzak ama bir o kadar da kalabalıkların önünde bir hayat yaşadığını öykü kahramanlarına acıyan bir tavırla anlatılır:

“Üstelik her kahramana benimki gibi bir anlayış yeteneği de verilmiyor. Zavallılar, sayfalar boyunca gerçekten yaşadıklarını sanıyorlar. Ne haksızlık! Haksızlık bu kadarla da kalsa iyi. Yazarlar sınır tanımadıkları için kahramanlarının en gizli acılarını ve en utanç duydukları yüzlerini bile keyifle gözler önüne sermekten büyük bir mutluluk duyarlar.”<sup>490</sup>

Anlatı izlencesi içinde kurmaca karaktere ait fikirsel ifadelerin ardından genellikle örnekler verilmektedir. Örnekler, duraklamaya hız kazandırmaz sadece soyut anlam içeren düşüncel boyuta anlaşılabilirlik kazandırır.

Beşinci birimde “Öykü kahramanının var olma çabası” ele alınmıştır. Diğer birimlerden farklı bir anlatım tekniği yer almamakla birlikte, diegetik duraklama ve üst kurmaca iç içedir:

“Mademki o kişiye bir farkında oluş “ihvan ediyorsunuz”, mademki Tanrı’ya özeniyor ve onun akıl almaz yaratıcılığını kendi küçük dünyanızda yinelemek istiyorsunuz o halde onu ortada bırakamazsınız. (...) Ben bunları söylerken yazarın bıyık altından gülümsediğini görür gibi oluyorum. *Ne gizemli tipler, ne muazzam kurgular gördüm, sonra onları tembel bir boşvermişlikle kolayca unuttuverdim* der gibi yazıyor söylediklerimi. Bir yandan da var olma çabamı takdir ediyor.”<sup>491</sup>

---

<sup>489</sup> a.g.e. s.105.

<sup>490</sup> a.g.e. s.106.

<sup>491</sup> a.g.e. s.107.



Yazarın kendi vurgusu olan italik ifadeler bu kez anlatıcı, kurmaca karaktere ait değil yazarın iç söylemini işaret etmektedir. Kurmaca karakter yazarın belleğinde bir yere atılmaktan ya da silinip gitmekten ürktüğünü diegetik bir ifadeyle açıklar. Bu endişesinden kurtulmak içinse yazarı memnun etme yöntemine başvurur: “Yani var oluşumun devamlılığı ona bir zevk verebilmeme, ona zeki ve yetenekli olduğunu hissettirebilmem bağlı.”<sup>492</sup> Anlatıcının kendiyile ve yazarıyla hesaplaşmasını içeren iç söylemler, üst kurmacanın da bir parçası olarak metnin içinde yer alır.

“İşte zor anlardan biri. [YEMEK SAHNESİ]”<sup>493</sup> cümlesi ile başlayan altıncı birim “İlk öykü cümlesinin yorumu” bölümüdür. Bu birim yazarın da kendi tercihiyle bölümlendirme yaptığı (\*\*\*) birimdir. Cümlenin ardından gelen bölüm, bir diğeri (\*\*\*) işaretine kadar devam eder ve üstkurmaca tekniği yoğun olarak kullanılır. Çünkü cümle, öykü kahramanının içinde yer alması muhtemel öykünün ilk cümlesi, aynı zamanda yazarın yemek yemek üzere yazmayı sonlandırdığı bir anın söz düzlemindeki göstergesidir. Böylelikle paralel iki kurmaca gerçeklikten bahsedilebilir: Yazar yemek yemek üzere yazma eylemine ara vermiştir, bu durum kurmaca kahraman için zor bir andır, çünkü yazar bu ara verişte öykü kahramanını bir daha kullanmamak üzere öyküler mezarlığına gönderebilir. Başka bir gerçeklik düzlemi ise, öykü yazarı, yazmış olduğu bu cümleyle artık bir öyküye başlamıştır ve bu, öykü kahramanının kabullenildiğinin bir kanıtıdır:

“Çok sevindirici bir sürü şey oldu. (...) Sevgili yazarım (bu samimi hitap ne kadar mutlu olduğumu gösteriyor herhalde) üç yıldız koyup durakladığında bir sıkıntı ve korku kapladı içimi. Mezarlığın gölgeli karanlığının her yanıyı sardığını sandım. Ama bunun yeni bir bölümün habercisi olduğunu anlayınca sevindim. Yine de yeni bölümün ilk ve tek cümlesi “İşte zor anlardan biri” oldu. Gerisi gelmedi. Yine beklemeye başladım. Ama bu bekleyiş var olmamdan önceki o korkunç yalnızlar cehenneminden oldukça farklıydı. Yazarın bir yemek molası verdiğini anladım. Bu ne demektir biliyor musunuz sevgili okur? Bilemezsiniz tabii; siz gerçeksiniz. (...) O yazmayı bıraktıktan sonra da onun zihninde var olmaya devam ettim (...) Daha sonra şaşırtıcı bir şey daha yaptı (...) beni yazmış olduğu satırları gözden geçirmek için tabağıyla masanın başına döndü. Ve de ben yeni bir bölüm olacak sanırken köşeli parantezin için (yazar daha sonradan sileceği bu parantezlerin kendisine bazı şeyleri anımsatmak için kullanacağına benzer) “Yemek Sahnesi” sözcüklerini yazdı. Yaşasın diye sevindim. Hakkımda kalıcı ve iyi şeyler düşünüyordu.”<sup>494</sup>

<sup>492</sup> a.g.e. s.107.

<sup>493</sup> a.g.e. s.108.

<sup>494</sup> a.g.e. s.109.

Metnin hemen hemen tümünde üstkurmaca tekniği kullanılmıştır. Cümle bazında sahnelemeler gözlemlense de ağırlıklı tekniğe yardımcı nitelik taşımaktadır.

Yazarın üç nokta işareti koyup ayırdığı ve kurmaca karakterin biri öykü içinde yer almasına kadar geçen bölümde yazar, okur, kurmaca karakter ve öykü kahramanı bilişsel düzeyde birbiri içine eklemlenir ve homodiegetik anlatıcının sesinden çeşitli düşünceler öykülenir. Sayfa sayısının niceliksel olarak fazla olduğu bu uzun bölüm, kendi içinde anlamsal küçük birimlere ayrılmış var her birime bir ad verilerek anlatım teknikleri incelenmiştir. İlk alt birim “Yazarın konumu”dur:

“Gerçi görünüşe bakılırsa burada yalnızız. Yazar ve benden başka hiç kimse bu sürece tanık olmuyor. (..) Belki de, yazarın aklının içinde kurgulanan gelecekteki okurun ya da okurların hayali, bir yerinden kırıyor bu yalnızlığı.”<sup>495</sup>

Bölümün başlangıç cümlelerinden hareketle, homodiegetik anlatıcının yazarın bir kurmaca karakteri yaratırken nasıl bir zorluk içinde olduğunu bildiği ve bunu okuyucuyla tartışmacı bir tavırla paylaştığı söylenebilir:

“Oysa yazarın işi zor. Çünkü belki de henüz doğmamış, gelecekte bir yerde doğup büyüyecek ve kitabı eline alıp okumaya başlayacak kişinin neye benzediğini, nelerden hoşlanıp nelerden sıkılacağını kestirmesi pek de olası değil. Belki de sırf bu bilinmezlik hoşuna gidiyor.”<sup>496</sup>

Diğer birimlerde olduğu gibi bu birimde de anlatı kiplerinden diegesis ve iç söylem teknikleri, duraklamaya hizmet edecek şekilde kullanılmıştır. İkinci alt birimde “Kurmaca karakterin arzuları” yer almaktadır. ‘Kurmaca bir adamın en büyük hayali’nin bir kitap içinde yer almak olduğunu dile getiren kurmaca karakter, insani bazı fiziksel özelliklere sahip olmak istediğini de belirtir: “Güzel bir varoluş benimkisi ama yine bir yüzüm olsun isterdim.”<sup>497</sup> Bunun yanı sıra en büyük kaygısı bir metin sürüp giderken hala bir öykü kurgusu içinde yer alamamış olmasıdır:

“Üstelik bunca sayfalık yaşamım boyunca henüz hiçbir olayla karşılaşmadım.” (...) “Hani nerede benim yaşayacağım öykü?” (...) “Bir olay olmazsa ben nasıl kahraman olur, nasıl anımsanırım?”<sup>498</sup>

Tüm bu sorgulamalar öykü kahramanının nasıl biri olacağına dair seçimleri de içeriyor. Metinler arası tekniğiyle yazar, Sherlock Holmes’tan bahsederek, kahramanın yazarın önüne geçtiği bir öykü kahramanını, kurmaca karaktere düşündürüyor. İkinci alt birimin sonunda yazarın farklı bir anlatım tekniğini kullanarak üstkurmacyı desteklediği

<sup>495</sup> a.g.e. s.109.

<sup>496</sup> a.g.e. s.110.

<sup>497</sup> a.g.e. s.110.

<sup>498</sup> a.g.e. s.111.

gözlemlenmiştir. Bu teknik ‘sonsuz düşüş’tür. Bir bakıma üst kurmacanın farklı bir versiyonu olan bu teknik üst kurmacanın metin içinde tekrarlanmasından yani leit-motif gibi kullanılmasından doğar. Kurmaca karakterin, okurlara seslenerek onlara öykünmesi, onlar gibi gerçek bir varlığa bürünmek istemesi ancak böyle bir varoluşa sahipken de bir kurmaca karaktere dönüşmek isteyebileceği söz konusudur:

“Ete, kemiğe yani biri bedene sahip olmak. Tüm sıradanlığım karşı, razıyım. Biliyorum, istediğim gibi gerçek bir kişi olsaydım, bunun değerini bilmeyecektim. Belki bunalacaktım. Sıradan bir insan olacağıma bir öykü kahramanı olmak daha iyidir, diye düşünecektim. Belki de bu yüzden yazmaya başlayacaktım. İşten eve evden işe gidip gelirken aklımı kaçırmamak için öyküler yazacak, hatta bu kaygılarımı gizlemek istediğim için bu konu üzerine düşünen kahramanlar yaratacaktım.”<sup>499</sup>

Kurmaca karakter, kendisiyle yazarı bir araya getirip sonsuz düşüşe, üstkurmaca boyutunda onları da dâhil etmiştir. Üçüncü alt birim “Kurmaca karakterin kaygısı” adlı bölümdür. Bu bölüm diğer alt birimlere göre kısadır. Kurmaca karakter yazarın yazmaya ara verip ‘acaba bunları silsem mi’ diye düşünmesinden ötürü yok olma endişesi duyar. Kendini yazarın belleğiyle ortaklaşa hareket etme konusunda ileri gitmekle aynı zamanda yazarı tatmin edemediğini düşünerek geri gitmekle suçlar:

“Ve kuşkusuz, bu tür bir düzeysizlik yazarın kendisini hedef aldığı için onu düşündürmüştü. Aslında haklı tabii. Bunlar benim düşüncelerim, ama kimi okurlar yazarın kendi düşünceleriyle karıştırabilirler.”<sup>500</sup>

Bu noktada yazar-okur-karakter iç içe geçmektedir. Kurmaca karakterin sesinden yazar, metin ile yazarın ayrı değerlendirilmesini, metnin yazarından bağımsız olarak okunmasını vurgular. Dördüncü altı birim “Kurmaca karakter ve yazarın iç içe geçmesi” olarak adlandırılır ve bir önceki birimin devamı niteliğindedir. Bu bölümün açılışı “Sık sık size *sevgili okur* diyorum ya bunu açıklayayım.” sözleriyle başlamaktadır. Açıklamasını yine bir üstkurmaca ifadeyle yapar: “Çünkü benim gibi kendisine anlama/bilme yeteneği verilmiş bir çeşit hilkat garibesinin Tanrısı, babası, yaratıcısı yazar ise, sevgilisi de okurundan başka kimse değildir.”<sup>501</sup> Bu ifadelerin de ardından kurmaca karakter, kendisine verilen yazarın zihnine sınırsız giriş izniyle birlikte yazarla kendisinin karıştığını ve her iki düzlemi de ayırt edecek noktanın davranış biçimleri olduğunu belirtir: “Farklılıkları ortaya koyan davranışlardır kuşkusuz. Sevgili yazarımın bunu düşünmesi gerekirdi.”<sup>502</sup> Üstkurmaca tekniğinin yoğun kullanıldığı bölümlerden biri olan

<sup>499</sup> a.g.e. s.111.

<sup>500</sup> a.g.e. s.112.

<sup>501</sup> a.g.e. s.112.

<sup>502</sup> a.g.e. s.113.

bu alt birimde kurmaca karakter, yazma edimini, kendi yazılışını, aşama aşama sorgulamaktadır:

“Sözcük sözcük, harf harf nasıl bir duygu onu anlatacaktım. Birincisi her sözcük başka bir hisle, başka bir hızla dökülüyor. (...) Cümleler çok tuhaf. Her birinden bir şey başlıyor ve bitiyor benim için. Yazarımın belleğinde izlediğim düşünce akışı gibi birbirine dolanmış bir sarmal değil. Daha tek boyutlu, ama daha kararlı. İkincisi, yazılmış olanın silinip yerine başka bir şey yazılması lüksü var k, benim sevgili yazarım buna çok şükür bu öyküde pek yüz vermiyor.”<sup>503</sup>

Bu alt birimi, yazar-karakter-okur araştırmasından uzaklaşmadan bu kavramları kapsayan bir genelleme birimine geçilir: “Edebiyatın bir oyun olarak ele alınması.” Bu birimde kurmaca karakter oyunun bir parçası olduğunun farkındadır. Birimde tümüyle üstkurmaca tekniği yer almaktadır:

“Sevgili yazarımın oyun meraklısı bir kişiliğe sahip olduğunu şimdi daha iyi anlıyorum. (...) Her şeyin, benim varlığımın, bu öykünün (ayrıca bu ne biçim öykü, hala ola biten bir şey yok), tüm düşüncelerimin bir oyunun parçası olduğunu hissediyorum. (...) Oyunlar! Edebi oyunlar ve öbür tüm oyunlar. Bir hafiflik, bir uçuculuk barındırıyor her oyun.”<sup>504</sup>

Postmodern anlatılarda yer alan oyunsuluk kavramı metnin bu noktasında üstkurmaca tekniğiyle şöyle vurgulanmaktadır:

“(...) gerçek dediğiniz yaşamın edebiyatın bir alt kümesi olduğu anlamına gelir (...) hayatın yazıdan daha alt düzeyde bir gerçeklik olduğu sonucuna varabiliriz. (...) Kastettiğim şey, olanakları daha çok olan, içinde yaratılabilecek kişiler ve ilişkiler dizgesi daha karmaşık olan yazımın hayat karşı üstünlüğü.”<sup>505</sup>

Tüm bu ifadeler edebiyatın, kurmacanın; gerçeklikten daha karmaşık ve çoklu neden-sonuç dizgelerine sahip olabileceğini, sözcüklemin deneyimden daha kapsayıcı olduğunu kanıtlamak içindir. Sonuncu alt birim ise yeniden “Kurmaca karakter, yazar ve okurun iç içe geçmesi” şeklinde adlandırılmıştır. Bu bölümde kurmaca karakter, okuru, metnin ve yazarın üstüne koyar, ‘siz yazarımdan da üstte bir yerdesiniz’ diyerek okuru karar veren ve hâkim olan pozisyona yerleştirir. Bunu yapmasındaki temel sebep kurmaca içinde hala belirli bir olay içinde yer almaması henüz bir öykü kahramanına dönüşmemesidir. Okuru da bu noktada öykünün sonunu bilmek yetisine sahip olduğu için şanslı ve üstün görür: “Ne de olsa sayfaları atlayıp benim geleceğimi görme hakkınız var.”<sup>506</sup> Dördüncü alt birimden altıncı birime kadar anlatı izlencesinde, üstkurmacanın

<sup>503</sup> a.g.e. s.114.

<sup>504</sup> a.g.e. s.114.

<sup>505</sup> a.g.e. s.115.

<sup>506</sup> a.g.e. s.115.

yanı sıra belirgin farklı bir anlatım tekniği yer almamaktadır. Anlatı ritmi açısından durağan bir seyir izlenmektedir. Ancak kurmaca karakterin düşünceleri, yazar ve okurla iç içe geçişi merak unsurunu arttırır. Bu noktada ritim hızlanır. Yazar bu hızı yoğun olarak bir tek teknik, üstkurmaca ile sağlamaktadır. Altıncı alt birimde ise farklı teknikler gözlemlenmektedir. Metnin sözcelem düzleminde eksilti yapılarak hem kurmaca zamanda sapmaya neden olunmuş hem de dil bilgisel yapılar bozularak anlam eksiltiştir:

“Ama her durumda da tasarladığından çok başka şeyler çıkıyor ortaya, bunu sık sık itiraf eden cümlelerden geçiyor yolum. Evet, daha önce de / Bir önceki cümlemin dizgi hatası ya da başka bir hata olduğunu düşünmenizi istemem sevgili okur. Daha önce sözünü ettiğim kesintilerden biriydi. Yazarım cümlemin ortasında yazmayı bırakmak zorunda kalmıştı.”<sup>507</sup>

Bu noktada kurmaca zaman sapmasından kastedilen süredizimsel bir sapmadan çok kurmaca karakterin dizgesel olarak yazma edimini araştırması ve yorumlaması üzerine akışa müdahale etmesidir. Hatta bundan sonra eksik bırakılan cümlemin tamamlanmasının kimin tarafından yapılacağı, (yazar mı, kurmaca karakter mi?) ikisi arasında yapılan sessiz bir iletişimle karara bağlanmıştır. Bu sonuç, okuyucuyla paylaşılmaz, bu bakımdan metinde anlamsal bir eksilti yaratılmıştır: Kararı bana bırakmasına rağmen arada sırada yazmayı bırakıp o yarım cümleye bakıp düşünüyor (siz sanırım kesintileri fark etmiyorsunuz. Örneğin bir önceki cümle ile şu içinde bulunduğum cümle arasında iki günlük bir zaman farkı var. Yani yazarım “... etmiyorsunuz” diye yazıp noktayı koyduktan iki gün sonra kaldığı yerden devam etti.”<sup>508</sup> Alıntılanan cümleler de kurmaca zaman sapmasına örnektir ancak olayın akışında bu sezilmez. Altıncı birimde bir metinler arası yaklaşım daha yer alır, kurmaca karakter yine kendi başına var olabilen öykü kahramanlarını anıştırarak kendisinin de böyle bir kahraman olup olamayacağını merak eder, sorgular: “Benim denetimden çıkıp adeta kendi başına yaşayan birine dönüşebilme olasılığı. Daha önce sözünü ettiğim Sherlock Holmes gibi ya da Don Quijote gibi.”<sup>509</sup> bu alt birimde yazar tarafından üç noktayla ayrılan ancak anlam birimsel olarak farklılaşmayan bir bölümlenme yer almaktadır:

“(\*\*\*) [Bir boşluk] (\*\*\*) Siz durmadınız belki, ama sevgili yazarım gerçekten de bir dakika boyunca yazmadı.”<sup>510</sup>

---

<sup>507</sup> a.g.e. s.115.

<sup>508</sup> a.g.e. s.116.

<sup>509</sup> a.g.e. s.117.

<sup>510</sup> a.g.e. s.118.

Kurmaca zamanda sapmaya bir başka örnek daha sayılabilecek bu yapılanma, okurun da bir dakika boyunca durması halinde eş zamanlı anlatıma dönüşebilir. Bundan sonra kurmaca karakter kendi kaderini sorgulamaya yine kurmaca zamanda sapmalar yaratacak söz oyunları ile üstkurmacaya devam eder:

“Kader! Benim kaderim gerçekten de yazılı bir kader Benim okuyamadığım, ama birilerinin okuyabildiği bir kader. Sayfaları çevirip geçişimi ve geleceğimi anlaması mümkün olan kişilerin var olması, hatta sevgili yazarımın bizzat bu kaderi yazıyor olması (o da ayrı bir sorun: yazıyor olması mı, yazmış olması mı, yazacak olması mı? Her bir zaman dilimi de olası) ve benim bunları biliyor olmam yine de hiçbir şeyi değiştirmiyor. Ben yine de yaşıyorum bu öykünün içinde. (...) Ve tabii ki fark etmişsinizdir sevgili okur, benim birçok “şu an”ım var. Örneğin şu anda siz be okuyorsunuz ve beraberiz. Ve aynı zamanda, şu anda henüz yazılıyorum ve aşağıda büyük bir boşluk var. Dolayısıyla geleceğe sesleniyorum. Bir de öbür zamanlarım var: kapalı durduğum anlar...”<sup>511</sup>

Alıntılanan metinde kurmaca karakterin birden fazla zamanda aynı yerde olabildiği için karmaşık bir anakronik düzen tekniğiyle anlatı izlencesinde yer aldığı ve döngüsel bir zaman kavramını işaret ettiği söylenebilir.

Yazar tarafından üç nokta konularak ayrılan son ana birimde kurmaca karakter artık bir öykü kahramanı olmak üzere bir kurgunun içine yerleştirilir. Bu yerleştirme işlemi okuyucuyu tamamen seyirci haline getiren bir anlatım şeklinde değil, yine üstkurmaca ile kurgunun oluşum sürecine kurmaca karakterin de katılarak işlendiği bir düzendedir:

“Serüvenin bu kadar aniden başlayacağını ummuyordum. (...) Sayfalardır var olmama rağmen yine de ne bileyim, bir öykü mekânı içine girmek heyecanlandırdı beni. Hep bir sayfanın üzerinde olduğumun bilinciyle konuşup durdum. Oysa, yeni bir bölümün başladığını haber veren üç yıldız görür görmez kendimi bir akşam yemeğinde buluverdim. İki kişilik bir yemek (yoksa bu, o yemek sahnesi mi?).”<sup>512</sup>

Yazar, akşam yemeği sahnesinden itibaren üstkurmaca ve diegesis tekniğini bir arada kullanarak anlatı ritmindeki ilk sahnelemeye yer verir. Kurmaca karakter, sahnelemenin içinde her an yazma eyleminin farkında ve kurmacaya dair yazarla birlikte tercihler yapmakta, içinde bulunduğu durumu da sorgulamaktadır: “Neden hiçbir ayrıntısını bilmediğim bir öykünün içine fırlatılıyorum ki”<sup>513</sup> Homodiegetik anlatıcının bu cümlesinden hareketle yazarın, disiplinler arası bir yaklaşımla varoluşçuluk felsefesini anımsattığı söylenebilir. Varlık, özden önce gelmektedir ve varlık, dünyadaki yaşama

<sup>511</sup> a.g.e. s.118.

<sup>512</sup> a.g.e. s.119.

<sup>513</sup> a.g.e. s.120.

adeta fırlatılmıştır. Deneyimlerle varlık bir anlam kazanacak ve özünü oluşturacaktır.<sup>514</sup> Anlatı izlencesinin devamında kurmaca karakter bir kadınla yemek masasındadır. Yemek ve içecek sipariş etmek üzeredirler. Ancak kadının kurmaca karaktere sitemkâr bir tavrı vardır. Kurmaca karakter bunun nedenini bilmemekte ve durumu sorgulamaktadır. Gerginlik arttıkça kurmaca karakter metin içinde kendini yalnız ve çaresiz hisseder:

“Ya yazarım nerede? Ya da sayfalarca dertleştiğimi sandığım, (...) *Sevgili Okur* nerede? Hangisi bana yardım edebilir ki? (...) Daha fazla sürdüremeyeceğimi hissediyorum ve masada duran bıçaklardan birini kapmış gibi kadının kalbinin olduğu yere saplıyorum. (...) Öksürür gibi oluyor.”<sup>515</sup>

Metnin anlatı ritminin en hızlı olduğu noktalar kurmaca kahramanın kendi yazgısına karar vererek bir öykü içinde olay örgüsü yaratmasına dönük bu noktalardır. Üstkurmacayla kurmaca karakter, yazarın önüne geçer ya da yazar ile kurmaca karakter birleşir, olay örgüsünde yer alan doruk noktasındaki olaya müdahale ederler: “Kimsenin göremediği bir çabuklukla yaptığım bu hareketi dâhiyane bir esneklikle “kadının boğazına takışmış bir lokmanın çıkmasına yardım ediyor”a dönüştürüyor, garsona ‘Su, su!’ diye bağırarak, çıkan kargaşadan faydalanıp mekânı terk ediyorum.”<sup>516</sup> Öykü kahramanı olarak adlandırılabilir kurmaca karakter, kendisini henüz yazar tarafından dekoru hazırlanmamış sokaklarda bulur, ancak yazar, kurmaca karakterin sokakta başıboş gezdiği süre içinde ona eş zamanlı olarak bir öykü mekânı hazırlamıştır:

“Bu düşünceler kafamın içini bir arı kovanına çevirmişken yürüdüğüm yolun yavaş yavaş aydınlandığını görüyorum. Demek ki boş durmamış, hemen ortamı örmeye başlamış, diye geçiriyorum içimden. Zaten *içimden geçirmek* dışında bir seçeneğim yok ki! Her şey içimden geçip gidiyor.”<sup>517</sup>

Yazar, öykü kahramanını bir rüya-hayal mekânın içine yerleştirir, orada öykü kahramanının içinde bulunduğu kurmacanın zamanına göre bir gün geçmesini sağlar ve bir gündüz düşü görür. Gördüğü bu gündüz düşü bir önceki gün akşam yemeğinde yaşadığı bıçaklama sahnesinin bir başka bir halidir. Bu noktada kendini tekrar eden bir imge söz komsudur. Sonsuza-düşüş tekniğinin metinde yer aldığı ikinci noktadır. Öykü kahramanı yazarla birlikte yarattığı öykü mekânının içinde, yaratma ve yarattığını yaşama sınırsızlığından kaynaklı büyük bir yalnızlık duygusuna düşer. Kurmaca bir kent,

<sup>514</sup> Jean Paul Sartre, *Varoluşçuluk* (çev. Asım Bezirci) Say Yayınları, 2016, s.78.

<sup>515</sup> a.g.e. s.121.

<sup>516</sup> a.g.e. s.121.

<sup>517</sup> a.g.e. s.122.

kurmaca kahramanlar ve bir olay örgüsü yaratmanın getirdiği özgürlük, aynı zamanda postmodern anlatılardaki oyunsuluğa da bir işarettir:

“İşte bunları bu muazzam kalabalık, benim kentim. Sadece benim öykümde var olan, benim kadar gerçek kent. Hayal kent. (...) Öte yandan müthiş bir yalnızlık duygusu içine yuvarlanıyorum. Kiminle konuşsam, sözcükleri yazar söyletecek bunu biliyorum. (...) Ve bu bili, bu anlayış, beni varlıkların en yalnızı yapmaya yetiyor. Hiçbir benim kadar gerçek değil. Hiçbiri. İşte bir kadını herkesin ortasında öldürüyorum ve sonra kentin ortasında elimi kolumu sallayarak dolaşabiliyorum.”<sup>518</sup>

Anlatı izlencesinin tümü göz önünde bulundurulduğunda kurmaca karakterin öykü kahramanı olarak yer aldığı olay örgüsü bu noktada sona ermektedir. Kurmaca karakter artık bu sınırsız özgürlüğün, yalnızlığın içerisinde kendini yeniden anlamlandırmaya çalışacaktır. Ancak anlatı ritmi, sahneleme sona ermesine rağmen düşmez. Okur, kurmaca karakterin en büyük arzusu olan öykü kahramanı olduktan sonraki akıbetini merak eder. Yazar üstkurmaca yönetimiyle kurmaca karaktere, öykü kahramanı olma/olama halini sorgulatmaya devam eder:

“Ümitsizce kollarım yanıma düşüyor. (...) Dizlerimi büküp karnıma çekiyorum. Kollarımla kendime sarılıyorum. Cenin gibi. Ama ben hiç cenin olmadım ki. (...) Hiç çocuk olmadım ki. Büyümedim ki. Yaratıcım olan yazardan başka kimsem yok ki... Ve ben ne yaptım! Sabredemedim. Bana biçtiği rolü anlamaya bile çalışmadan oyundan çıktım. Artık bana verdiği bilme yeteneği hiçbir işe yaramıyor. Her şeyi berbat etmiş, yaratıcısının da hayallerini yerle bir etmiş bir yaratığım. Onun hayalleri olmadan bir hiç olduğumu, tüm günahkâr ruhlar gibi derinlerimde hissediyorum. / Ve şimdi tekrar geri dönmek istiyorum. Tüm serüvenlere gözüm kapalı girebilirim. Yeter ki bu azap bitsin, bu yalnızlık ir yerden kırılsın. / Biliyorum, ben bana bakıldığında, okunduğunda var olabiliyorum sadece. Gerisi üst üste degen metinlerin karanlığı. Sürekli Araf!”<sup>519</sup>

Metnin son cümlelerinden hareketle yazar, öyküden çıkanın yalnızlaşacağını; bir öykünün oluşması için varlığın/karakterin bir yere fırlatılması ve o düştüğü yerde sabrederek kendini anlamlandırması gerektiğini vurgulamıştır. Metnin yerdeşliği de anlatı izlencesinin son biriminde yer alır. Kurmaca bir karakterin var olması için bir öykü kahramanına dönüşmesi gerekir ve öykü kahramanı olabilmenin de yolu oyundan yani kurmacadan çıkmamaktır. Oyunu bozan her kim olursa olsun var olamama lanetiyle karşı karşıyadır. Bu noktada metinde var olma ve yok olma yerdeşliğinin yer aldığı söylenebilir.

---

<sup>518</sup> a.g.e. s.123.

<sup>519</sup> a.g.e. s.24.



Metnin bütünün bakıldığında üstkurmaca yöntemiyle bir yazarın kurmaca bir karakteri nasıl bir öykü kahramanına dönüştürdüğü anlatılır. Anlatım teknikleri açısından zengin bir metin olmamakla birlikte kurmaca karakterin, metin içinde yazarla ve okurla söyleşerek, ironik bir üslupla onlara meydan okuyarak var olmaya çalışmasını izlemek metnin ritmini arttırır. Kurmaca karakterin varoluşuna dair süredizimsel zaman, metnin paragraf ve sayfa boyutuyla da ilişkilidir. O bakımdan bir yazma zamanından bahsetmek yerindedir. Yazarın bir metni yazma aşaması, süresi ele alınmıştır. Anlatı ritminin, yaşamsan zaman bölümlenmesi bakımından bir sapmaya uğraması söz konusu değildir ancak anlatımın içinde yer alan kurmaca karakterin yazılma sürecinde zaman sapmaları yer alır. Kurmaca karakterin öykü kahramanına dönüşmesi aşamasında üstkuramcayı en çok destekleyen anlatım tekniği anlatı kiplerinden diegesisttir. Homodiegetik anlatıcı diegetik bir tavırla kendi içinde bulunduğu durumu açıklamak için sahnelemelere yer verir. Metinde aynı zamanda sonsuz-düşüş ve metinler arasılık da anlatım tekniği olarak yer alır.

#### 12.10. BEHÇET ÇELİK ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

1968 Adana doğumlu Behçet Çelik; 1986'da Adana Anadolu Lisesinden, 1990'da İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesinden mezun oldu. İlk öykü kitabı *İki Deli Derviş*'in içeriğini, 1989'da Akademi Kitabevi Öykü Başarı Ödülü kazandığı dosya oluşturmaktadır. Bu ödülün dışında *Gün Ortasında Arzu* isimli öykü kitabı ile 2008'de Sait Faik Hikâye Armağanı'na, *Diken Ucu* adlı öykü kitabı ile 2011'de Haldun Taner Öykü Ödülü'ne, *Kaldığımız Yer* adlı öykü kitabı ile de 2015'te 5. Türkan Saylan Sanat Ödülü'ne layık görülmüştür.<sup>520</sup>

İnsanı tüm yönleriyle anlattığı öykülerinin çıkış noktası gerçekliktir. Güçlü betimleyici anlatıma sahip öykülerinde gerçeklik, diyaloglarla ön plana çıkarken son öykülerinde toplumsal koşulların insan yaşamına etkileri ile verilmiştir. Eserlerinde yer yer şiirsel ifadelerle yer vermesi ele aldığı insanın çıkmazlarla dolu yaşamındaki varoluş durumunu okura aktarmada dolaylı bir yol tercih ettiğini gösterir. Eserlerinde 2000'li yıllarda yaşanan ekonomik krizin yarattığı çatışmaların ortaya çıkardığı sonuçlar maddi ve manevi yönleriyle ele alınmıştır. Yazarın şimdiye kadar yayınlanan öykü kitapları kronolojik sırayla şöyledir: *İki Deli Derviş* (1992), *Yazyalnızı* (1996), *Herkes Kadar*

<sup>520</sup> <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/behcet-celik> Erişim: 22.2.22.

(2002), *Düğün Birahanesi* (2004), *Gün Ortasında Arzu* (2007), *Diken Ucu* (2010), *Kaldığımız Yer* (2015), *Yolun Gölgesi* (2017).

Eserlerinin tamamında şiir önemli bir yere sahiptir. Çoğunlukla şiirlerden alıntılar yapan veya şiirlere gönderme yapan yazar anlatım tekniği açısından metinler arasılığına hizmet eder bir konumdadır. Ancak Behçet Çelik, kendini postmodernizme yakın görmez.<sup>521</sup> Bu yüzden de yaptığı gönderme ve alıntılarda kahramanların derinleşmesine hizmet edecek şekilde bir duruş sergiler. Bu bakımdan öykülerinin bir meselesi olduğu ve ne anlattığı üzerinde, nasıl anlattığından daha çok durduğu söylenebilir. Eserlerinde belirgin bir şekilde kullandığı postmodern bir anlatım tekniği gözlemlenmez. Bununla birlikte öykülerinde kısa ve yoğun anlamı vermek için yer yer simgesel anlatım ve minimalizme yönelir. Yazarın bir diğer edebi tarzı eserlerinde çatışmayı çözen düğümü açıkça ortaya koymamasıdır. Simgesel anlatıma ağırlık vermesinden ötürü metinlerinde yer alan yerdeşlikler yüzey yapıdaki okumada hemen anlaşılmaz, derin yapıya inilmesi ve anlam katmanlarının tek tek çözümlenmesi gerekmektedir. Metinde boşluklar bırakarak anlatı süresinde eksilteler yaratmayı tercih eder. Bu boşlukları okurların birikimine bırakarak metne okuyucuyu da dâhil eder. Böylelikle simgesel anlatımdan kaynaklanan anlatı ritminin düşmesi söz konusu iken okuyucunun aktif katılımı anlatımı çekici kılar. Behçet Çelik eserlerindeki kahramanlarının ruh hallerini, hayata karşı tutukluklarını, içlerinde biriktirip dile dökemediklerini; içten diyaloglar, bitirilmemiş cümleler, sessiz duraksamalar, bocalamaları yansıtan iç konuşmalarla verir. Kahramanların içine düştükleri kaçınılmaz durumu yalın ve canlı bir üslup ile öyküleştirebilir. Yazar, böylece toplumsal sıkıntıların birey üzerindeki etkisini, kişinin tutumlarını gösteren küçük anlarla anlatır. Bireyi içinde yaşadığı toplumdan ayrı tutamayacağımız için bireye odaklanan edebiyat aynı zamanda toplumu da yansıtmış olur.<sup>522</sup>

Behçet Çelik'in öykücülüğünde genel olarak bir hayat kesiti ele alma söz konusudur. Çoğunlukla yaşam içinde kahramanların yaşadıkları bir an öyküleştirilmiştir. Öykülerdeki anlatı izlencesinde sürezamansal dizilimde sapmalar görülür. Kronolojik sırayı takip etmeyen yazar ileriye sıçrama ve geriye dönüş tekniklerini sıkça kullanır. Bu zamansal hareketlilik derin anlam katmanlarıyla birleşince okurda aktif olarak eserin

<sup>521</sup> Nihal Uysal Zan, *Behçet Çelik'in Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ağrı 2020, s.12.

<sup>522</sup> Nihal Uysal Zan, *Behçet Çelik'in Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ağrı 2020, s.13.

içinde kalma güdümü uyandırır. Anlatı sesinde homodiegetik anlatıcı ağırlıklı olarak tercih edilmiştir. Odaklanılan ben anlatıcının yer aldığı metinlerde iç monolog ve iç söylem tekniklerine sıkça rastlanır.

90 kuşağı, kendinden bir nesil öncenin politik çalkantılı dönemin yaratıcılık mirasını almamıştır. Bu kuşağın genel eğilimlerinde yaratıcılık yoksunluğundan kaynaklı öykü kurgusunun yeknesak bir şekilde tekrar eder konumda olması söz konusudur. Bu dönem öyküsünde öykü kişileri genellikle hiç konuşmaz ya da çok az konuşur daha çok iç söyleşim tekniği ve figural anlatım ile kendi ruh dünyalarında kalırlar.<sup>523</sup> Behçet Çelik, bu yıllarda bu eğilimin dışında kalan içeriği daha değerli olarak görüp ona odaklanan, öyküyü anlamla koşut bir şekilde düşünen ve böylelikle önceki kuşaklara bağlanan yazarlarından. Behçet Çelik öykülerinde içerik, her şeyden önce öykünün yaratmak istediği etkinin başat unsurlarından olur. Behçet Çelik, doksanlarda yayımlanan *Yazalınızı* ve *İki Deli Derviş* ile başlayan öykü yolculuğunda, mahalleleri, sokakları edebiyata taşırken eserlerdeki toplumcu gerçekçi yaklaşım göz ardı edilmez. Behçet Çelik, bu yıllarda öykülerde görülen dilin metaforik, karmaşık ve anlaşılmaz yapısı karşısında sade, anlaşılır ama çağrışımsallığı hep içinde barındıran titiz bir dille öyküler kaleme alır. Uzun süre Çelik öykülerinin odağında insan ilişkileri ve bu ilişkilerin toplumsal ve siyasal olarak şekillendiği anlar irdelenir.<sup>524</sup>

Seçilen eser yazarın dördüncü kitabı olan *Düğün Birahanesi*'nden alınan "Soğuk Bir Ateş" öyküsüdür. Bu öykü, anlatıcının sesi ve iç odaklanmalar bakımından zengin bir metindir. Bu bakımdan tezin inceleme alanı açısından önemli bir örnek teşkil edecektir.

### 12.10.1. Behçet Çelik'in "Soğuk Bir Ateş" Öyküsünde Anlatım Teknikleri

Öykü, bir babanın oğlu ile vakit geçirmek için yaşadıkları şehirdeki bir park alanında bulunan birahane mekânına, oğlu ile gitmesi ve orada kendi hayalleri, yaşanmışlıklarının yanı sıra oğlu ile kurmaya gayret ettiği ilişki ve bunu kuramayışı ele alınır. "Soğuk Bir Ateş" öyküsünde baba ile oğulun vakit geçirmek için gittikleri birahane, babanın geçmişe dönerek hayal kırıklıklarını anımsayıp iç hesaplaşmasına fon oluşturacak olumsuz atmosferli bir kapalı mekandır: "Gelirken dışarda oturmayı, hava almayı tasarlamışken, düşmeye başlayan damlalardan ürküp camlı bölüme geçtiler. Ağaçlara, ırmağın kirli yeşil suyuna, giderek yeryüzüne daha da yaklaşan bulutlara

<sup>523</sup> Semih Gümüş, *Öykünün Bahçesi*, Adam Yayınları, İstanbul 1999, s.54.

<sup>524</sup> Ahmet Murat Öz, *Behçet Çelik'in Hikâyeciliği*, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Van 2021, s.12.

lekelerle dolu camın ardından bakacaklardı.”<sup>525</sup> Yazar baba ve oğlu bu şekilde dar bir mekânda buluşturarak babanın içinde yaşadığı yaşanmamışlıklara karşı küskünlüğünün okura daha etkili bir şekilde aktarılmasını sağlar. Metnin ana yerdeşliği de babanın bu duygusundan ileri gelir. Baba, geçmişinde yaşadıkları küçük şehirden büyük bir şehre giderek hayatının çapını büyütme istemiştir hatta yurt dışına gitmek istemiştir ancak bunu başaramamıştır. Oğlunda da bu tür bir atılım cesareti ve hareketi göremeyen baba kendi hayallerinin gerçekleşmesinin tek yolu olan oğlunun bu hayalleri gerçek hayata taşıması ihtimalini de kaybeder. Öyküde baba, zamanında düzenin dışına çıkıp hayallerini gerçekleştiremediğinden içinde soğuyup sönmüş olan ateşi, oğluna hala vakti varken geçirememiş olmasına üzülür. Böylelikle metnin klasik bir hayal-gerçek yerdeşliği üzerinde kurulduğu söylenebilir.

Öykünün temel yerdeşliği babanın üzerinden aktarılır. Ana kahraman gençliğinde hayalini kurduğu şeyleri, yurt dışına çıkmak, yabancı yerler görüp yeni insanlar tanımak gibi deneyimleri gerçekleştirememekten hayıflanır. Bununla birlikte baba, küçük bir şehirde yaşamının sıkışmışlığı içindedir ve büyük şehrin kalabalığı içinde yalnız kalmak ve rahat olmak, gözetlenmemek için de buldukları yerden kaçmak ister. Bu noktada babanın ruh ve düşünce dünyasında aktif ancak gerçek hayatta edilgen ve hayalci bir karakteri olduğu söylenebilir. Buna karşılık oğlu gerçekçidir ve içinde bulunduğu durumu kabullenir. Küçük bir dünyada yaşamaktan mustarip değildir. Baba bu duruma da içerler, çünkü oğlunun kendi gibi olmasını istemez. Eserin birimlendirilmesi mümkün olmadığından karakterlerin kişilik özellikleri üzerinden anlatı izlenmesinde yer alan anlatım tekniklerini tespit etmek yararlı olacaktır. Çünkü metinde baba-oğlunun bir birhaneye oturup kısır bir sohbeti yürütmeye çalışmalarından başka bir etkin vaka yoktur. Bu bakımdan öykünün bir eşzamanlılık düzeniyle ilerlediği söylenebilir. Sahnelemelerin her birinde mimetik ve diegetik yaklaşım zayıf buna karşın anlatıcı sesinde figural anlatım yoğun bir şekilde kullanılır. Babanın iç odaklılıkla merkeze alındığı metinde hem baba hem de oğlunun ruh dünyaları iç monologlarla okura sunulur:

“Oğlu da seviyor muydu şehirde yalnız yürümeyi? Bu soruya, evet ya da hayır diyebilmesine yetecek tek bir şey gelmedi aklına. Büyük bir suç işlemişcesine utandı.”<sup>526</sup>, “Belli ki oğlan da anasına çekmişti. Karısına anlatamamıştı, peki kendisine anlatabilmiş miydi bu şehirde eksikliğini çektiği şeyleri? Bir şeyler eksikti, bu kesin, ama neyin eksik olduğunu ifade edemiyordu.”<sup>527</sup>, “Yine de

<sup>525</sup> Nursel Duruel, “*Genç Olmak 80 Yazardan 80 Öykü*”, YKY, İstanbul 2021, s.359.

<sup>526</sup> a.g.e. s.360.

<sup>527</sup> a.g.e. s.362.

oğlunun tutkusuzluğunu anlayamıyordu. Tutkusuz muydu sahiden? Bunu olsun sorabilmek isterdi.”<sup>528</sup>

Tüm bu alıntılardan hareketle anlatı süresinde sahneleme ve duraklamalara yer veren yazar, iç monolog şeklinde tasarladığı figural anlatımla ana kahramanlardan babaya odaklanır ve her iki kahramanında ruh dünyasına ait ip uçları okura sunar.

Metnin temel meselesi olan haya-gerçek yerdeşliği, anlatım tekniklerinin kullanımının önüne geçer. Yazar, ele aldığı meseleye odaklanarak anlatım tekniklerinden özellikle anlatıcı sesini bir araç olarak kullanıp Baba'nın pasif duruşunun bir hesaplaşmasını okura sunar. Bu noktada kahraman durumun farkındadır hatta oğlunun da cesaretsiz ve edilgen oluşunun kendinden kaynaklı olmasını reddederek suçu sisteme atar. Bu farkındalık, eserin sonunda verilen mimetik bir diyalogla okura sunulur. Eserin tamamında diyalog kullanılmazken en sonunda iki kahramanın birbiriyle söyleşmesi, anlatı ritmini hızlandıran öğelerden biri olmuştur:

“Oğlum”, dedi, “sana bir şey soracağım?”

“Sor baba.”

“Ne yapmayı düşünüyorsun okul bitince?”

“Bilmem... Askere giderim herhalde. Aradan çıksın istiyorum. Sonra da bir iş bulurum.”

Al işte! Bu kadar. Sonunda da evlenir, diye düşündü. Annesi gibi tutkusuz biridir o çıtı pıtı kız da. (...) “Çocukların hayallerini çaldılar, engel olamadık, diye düşündü. Sistemdeydi kabahat. Dünyayı yönetenlerde... ‘Yok yok’ dedi içinden, ‘suçu sisteme misteme atmaya gerek yok.’ Kendisindeydi suç. Oğlanın gördüğü örnek babasıydı. Birileri birilerinin hayallerini çalmıştı, bu doğrudu, ama çalınan kendi hayalleriydi. Çalınmasın diye saklamıştı anlaşılın. Kimsenin haberi olmadığı bir tutku, tutku muydu?<sup>529</sup>

İç odaklayımın istikrarlı bir şekilde Baba karakteri üzerinde kalması okurun da onun düş ve düşünce dünyasına tam olarak hâkim olmasına yardımcı olur. Diyaloglardaki mimetik tavır, öykünün sonuna kadar iç monologlar sayesinde Baba'nın hayal kırıklıklarını ve isteklerini tanıyan okur, tam olarak baba-oğul iletişimsizliğinin ve oğlanın, babanın düşüncelerinden hareketle edilgen ve isteksiz biri olduğunu gözünde canlandırabilir.

“Soğuk Bir Ateş” metninde hayalleri gerçekleşmeyen bir babanın yenilgisi ele alınır. Bu yenilgi hayal-gerçeklik yerdeşliği üzerinden verilirken karakterin yaşayamadıklarına ve sistemin mağduru olmasına karşı duyduğu pişmanlık figural anlatıcı üzerinden okura sunulur. Figural anlatımda tercih edilen yapı iç monologdur.

<sup>528</sup> a.g.e. s.363.

<sup>529</sup> a.g.e. s.364.

Baba, iç odaklarını sayesinde okura sesini duyurur, böylelikle her ne kadar anlatı kipliklerinden mimesis yoğun bir şekilde kullanılmamış olsa da iç monologlar ve eserin sonundaki kısa diyalog sayesinde her iki kahraman da okurun zihninde kolaylıkla canlanır. Bu canlanma, anlatı ritminin hızlanmasını ve çeşitlenmesini sağlar.

### 12.11. MİNE SÖĞÜT ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

Mine Söğüt (1968- ) edebiyat dünyasına gazete ve dergi yazarlığından girmiştir. Araştırmacı kimliği, edebi eserlerini üretirken onun kurmaca dünyasını besleyen bir yol oluşturmuştur.<sup>530</sup> Pek çok edebi türde eser veren yazar öykü dünyasına 2011’de yazdığı *Deli Kadın Hikayeleri* ile girmiştir. 2019’da yayınladığı son öykü kitabı *Gergedan Büyük Küfür Kitabı* öykü türünde yetkinliğe ulaştığı eseridir. Yazar edebi türler içinde romana ağırlık vermesi, öykü türünde gelişimi süren bir konumda yer almasına neden olmuştur. Romanlarının hacmi novella tarzında kaleme alınan uzun öyküleri andırmaktadır. Bu noktada denilebilir ki Mine Söğüt, romanlarının yapı ve içerik kurgusunda öykü türüne yaklaşmıştır.

Tüm öykülerinin atmosferini şiddet, korku, ölüm gibi karamsar tonlar oluşturur. Öykülerinde oluşturduğu kahramanlar gündelik hayatta karşılaşılan sıradan insanlardır ve onların sıradan hayatlarındaki ayrıntıları zengin gözlem ve hayal gücü ile yakalamayı başarır.<sup>531</sup> Kahramanların birbiriyle ilişkisini kurgularken çoğunlukla fantastik öğelere başvurur. Mine Söğüt’te fantastik ve büyülü gerçekçi unsurların kullanımı dikkat çekicidir. Büyülü gerçekçi kavramı zıtlıkların sorgulanmadan, yadırganmadan; salt gerçeklik ve olağanüstülükte birlikte sunulmasıdır.<sup>532</sup> Mine Söğüt’ün öykülerinde bu kavram kadının toplum içindeki var oluş sorunsalıyla işlenir. Bunda 80 darbesinin ardından gelişen feminist hareketin önderliği de önemli rol oynamaktadır. Büyülü gerçekçi bir anlatımla kurgulanan öykülerde yazar, zaman ve mekânda günümüz dünyasından farklı bir boyutta çağrışım uyandırır da gerçeklikten uzaklaşmaz. Sunduğu karamsar atmosfer, toplumsal şiddet eğilimleri, ruhi ve akli dengesizlikler, okur tarafından yadırganmadan düş ve gerçek harmanlanarak kurgulanmıştır.

Mine Söğüt kurmaca eserlerinde çağının anlatım olanaklarını şekillendiren postmodern unsurlardan yararlanmaktadır. Büyülü gerçekçi anlatımın yanı sıra farklı

<sup>530</sup> Merve Kızılgök, *Mine Söğüt’ün Romanlarında Halk Kültürü Unsurları*, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Muğla 2015, s.5.

<sup>531</sup> <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/mine-sogut> Erişim: 22.2.22.

<sup>532</sup> Kızılgök, a.g.t. s.10

anlatıcı seslerine ve anlatı kipi kullanımına önem verir. Yazarın kahramanları yaratırken içerik olarak ruh ve akıl sağlığı bozuk bireylerden yana tercihini kullanması söylem düzleminde onları okurla buluştururken çeşitli anlatıcı seslerine yer vermesini sağlamıştır. Bir kahraman üzerinden farklı kimliklere bürünen birden çok kahramanın anlatımında homodiegetik ve heterodiegetik anlatım olanaklarını geniş şekilde kullanmıştır. Zaman zaman üstkurmaca tekniğinin de kullanıldığı gözükür ama bu teknik, öykülerinde belirgin değildir. Postmodern anlatım teknikleriyle okurun metin içinde çeşitli boşluklar yakalayarak düş ile gerçek arasında bocalaması, bilinmezlerden ötürü sürekli sorgulama halinde olması ile yazar okura bir oyun alanı yaratmıştır.<sup>533</sup> Öykülerinin anlatı zamanındaki düzen ve süre kullanımı da dikkat çekicidir. Büyülü gerçekçi anlatımın tesiriyle kronolojik zaman algısında bir yanılsama yaratarak eş zamanlılık, geriye dönüş ve ileriye atlama teknikleri birbiri içine geçmiş şekilde kullanılmıştır. Öykülerdeki farklı anlatıcı seslerin odaklanma, şimdiki zaman ve geçmiş zaman bağlamlarının bir arada sunumunu çeşitlendirir.<sup>534</sup> Okur, farklı anlatıcı sesleri, anakronik zaman kullanımı, anlatı kiplerindeki çeşitlilik ve büyümlü gerçekçi anlatımın etkisiyle aktif bir okuma süreci geçirir. Postmodern anlatıların genel olarak okurdan beklediği bu tavır Mine Söğüt'ün öykülerinin önemli bir özelliğidir.

Öykülerin ana kahramanları genellikle toplumsal gerçekliklerin ağır yükünden ve geçmişle hesaplaşmadan kaçmak için fantastik unsurların kullanıldığı bir dünya içine yerleştirilmişlerdir. Bu noktada kahramanların ruh ve akıl sağlığı noksan olan insanlardan seçilmesi yazarın kurmaca içinde büyümlü gerçekçi anlatımı kullanmasını kolaylaştırmıştır. Hatta bunu yaparken fantastik unsurları olan halk hikayeleri, masal ve efsane gibi türlerden de yararlanmışır. Gerçeklikle masalsılığı birleştirip toplumsal olayları fantastik unsurlarla harmanlayan yazarın oluşturduğu büyümlü gerçekçi dil, yazarın öyküleri için önemli bir anlatım alanıdır. Eserlerindeki kahramanlar hayaller ve rüyalarından yola çıkılarak gerçeğin sert yüzünü yansıtırken Kafkaesk bir çatışma ve kaçış isteğini de okura sunarlar.<sup>535</sup> Kahramanların yaşamı sorgulama yönlerinden biri de muhafazakâr sistemle kurulmuş inanç olgusu üzerinedir. Kahramanların çatışması genellikle gelenek ve özgür düşünce arasında gelgitler yaşaması üzerinedir.

---

<sup>533</sup> Bilal Kas, *Mine Söğüt'ün Romanlarında Postmodern Unsurlar*, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kırşehir 2018. s.151.

<sup>534</sup> H. Sezgi Saraç Durgun, "Söylemsel Psikoloji ve Zihinsel Üslup: Öykü Çözümlemesi," *SEFAD 2020; (44): 251-262, e-ISSN: 2458-0908X*, s.260.

<sup>535</sup> Kızılgök, a.g.t. s.5.

Eserlerinde işlenen önemli temalar aile, aile içi yaşanan travmalar, travmaların yol açtığı kişilik bozuklukları, toplumsal olayların aile sorunu yaşayan bireylere etkisi; sevgisizlik, ilgisizlik, merhametsizlik ve yalnızlıktır.<sup>536</sup> Yazar işlediği temalarda büyülü gerçekçi ve postmodern unsurları üslubuna yansıttığı gibi folklorik malzemeden de beslenir. Yazarın folklorik malzemeyi eserlerine taşımasındaki en önemli sebep, kültür öğelerinin değişen dünya ve gelişen teknolojiyle beraber kaybolmaya yüz tuttuğu gerçeğidir.<sup>537</sup> Bu değerlerin kaybolmasından veya aşınmasından kaynaklı aile içi yaşanan olumsuz ilişkiler eserlerinin asıl konusunu oluşturur. Sözlü kültür değerlerinin aile ilişkilerini besleyeceği ve geleceğin karanlık dünyasında bu ilişkileri yapılandırmada yardımcı olacağını eserlerinde işlemektedir. Bununla birlikte iktidarın yönlendirdiği inanma biçimi ve bunun getirdiği yaşantıya da eleştirel olarak bakmaktadır. Bu noktada kadın sorunsalını ele alması kaçınılmaz olmuştur. Tüm öykülerinde bir leit-motif şeklinde karşılanabilecek kadın sorunsalı, bireysel ve toplumsal doğruların çatışması üzerinden işlenmektedir. Yazar, toplumu şekillendiren folklorik unsurların birleştirici etkisini öykülerinde işlerken geleneğin bağlayıcı ve baskıcı tavrını da eleştirir.

Yazarın 2011 yılında yayınlanan ilk öykü kitabı *Deli Kadın Hikayeleri* bireysel ve toplumsal travmaların iç içe geçtiği kadın kahramanları ele almaktadır.<sup>538</sup> Aile içi travma ve toplumsal travmaların getirdiği zorluklar içinde yaşamayan çalışan kadın, kendi kimliğini oluşturmak ve sesini duyurmak için bir iletişim yolu bulamamıştır. Eserde bu iletişimsizliğin sonucu olan çatışmalar ele alınır. Bunun yanı sıra toplumsal cinsiyet rolleri bakımından kadına dayatılan kimlik/kimlikler ve kadınların yanı sıra cinsel kimliğini oluşturmaya çalışan ve o kimlikle yaşamaya çalışan diğer erkek, trans ve eşcinsel bireyler de ele alınır. Eserde büyülü gerçekçi anlatım ön plandadır. Bunun yanı sıra bireylerin kimlik arayışı söz konusu olduğu için yazar bu çeşitliliği anlatıcı sesini katmanlandırarak vermeyi tercih etmiştir.

Yazarın ikinci öykü kitabı ise 2019 yılında basılan *Gergedan Büyük Küfür Kitabı*'dır. Bu kitaptaki tüm öyküler kadın sorunsalına işaret eden farklı anlatım tekniklerinin yer aldığı öykülerdir. İnceleme alanının alınan öykünün temelinde oyunsu bir heterodiegetik anlatıcı gözlemlenmektedir. Figural anlatım olanağı sayesinde heterodiegetik anlatıcı okuyucuyu farklı odaklanmalara yönlendirip ele alınan meselenin

---

<sup>536</sup> Alev Önder, "Feminist Eleştiri Işığında Bir Okuma: Deli Kadın Hikayeleri", *Schriften Zur Sprache Und Literature II Dil ve Edebiyat Yazıları*, Ijopce Publication, s.348.

<sup>537</sup> Kızılgök, a.g.t. s.6.

<sup>538</sup> Önder, a.g.e. s.343.



çok boyutlu bir şekilde incelenmesini sağlamıştır. Birbirinden farklı odaklanmalarla oluşturulan bakış açısı çeşitliliği öyküleri özgün kılmıştır.

### 12.11.1. Mine Söğüt'ün “Aile Ölüyor” Öyküsünde Anlatım Teknikleri

Mine Söğüt'ün son yayımlanan öykü kitabı *Gergedan*'da birbiriyle ‘gergedan’ metaforu ile bağlanmış on beş öykü yer almaktadır. Dört bölümden oluşan öykü kitabında ‘Aile Ölüyor’ öyküsü ilk bölümde yer almaktadır. Öykü, bir tiyatro metni formatında tasarlanmıştır. Kurmacanın açılışında yazar, metnin bir oyun metni olduğunu belirtir ve çeşitli okuma önerileri sunar. Ancak metin bir oyun metni değildir. Öykü, her ne kadar diyalogların ağırlıklı olduğu mimetik bir tasarıya sahip olsa da anlatıcının yer aldığı bölümlerde iç monologlarla, diyalogların arka planı verilmektedir. Bu bakımdan üstkurmaca tekniği kullanılarak yazar tarafından oyun olduğu bildirilen metin, farklı anlatım teknikleri kullanılarak oluşturulmuş bir öyküdür.

Öyküde homodiegetik bir anlatıcı yer almaktadır. Bunun yanı sıra olay örgüsünün ilerlediği diyalogların sahibi üç farklı karakter vardır. Bu karakterlerin birbirleriyle ilişkisi yazarın, anlatıcı olarak diyalogların önüne yerleştirdiği epilog niteliğindeki bölümünde kısaca verilmiştir. Bunun ardından ayrı bir bölümle karakterlerin kim olduğuna değinilir:

#### “Oynayanlar

Anne, 35 yaşında

Baba, 37 yaşında

Kutsal çocuk, 13 yaşında”<sup>539</sup>

Öykünün homodiegetik anlatıcısı sadece giriş ve son bölümünde varlığını hissettirir, diğer bölümlerde bir oyun anlatıcısı şeklinde heterodiegetik özellik gösterir. Metnin giriş bölümü, oyuna hazırlıktır. Anlatıcı yalnızca bu bölümde ikinci tekil şahıs zamiri kullanarak metinde yer alan karakterlerden ‘kutsal çocuk’a seslenir. Bu bölümde yer alan kısa birkaç diyalogla da metinde yer alacak ‘anne’ ve ‘baba’ karakterlerini bildirir. Metnin geri kalan bölümlerinde anlatıcı ‘sen’ diliyle hitapta bulunmaz. Sonuç bölümüne kadar heterodiegetik açık bir anlatıcı olarak metni dış odaklanmayla yönetir. Metinde ‘anne’, ‘baba’ ve ‘kutsal çocuk’a ait diyalogların bulunması anlatı düzeneğinde ritmin hızlanmasına neden olur. Diyaloglarla verilen mimetik yaklaşım, anlatıcının diegesis ağırlıklı iç monologlarıyla derinleşir ve ritmi düşürmez. Metnin anlatıcısı olarak

<sup>539</sup> Mine Söğüt, *Gergedan Büyük Küfür Kitabı*, YKY, İstanbul 2019, s.13.

seçilen homodiegetik anlatıcı, giriş ve sonuç bölümünde öyküye epik bir atmosfer kazandırır, okuyucuya kurmaca içinde kaybolmaması gerektiği anımsatılır.

Öyküde bir çocuğa ait köpeğin babası tarafından öldürülüp annesi tarafından pişirilmesi ve bunun bir yemek olarak sunulması söz konusudur. Anne yemeği pişirip sofraya getirir, sofrada çocuğun aile tarafından uygunsuz karşılanan bir tepkisi sonucu çocuk babası tarafından dövülür, ardından ortalık sakinler ve karakterlerin düşünceleri okuyucuyla paylaşılır. Denilebilir ki bir yemek yeme eylemi süresinde kurmaca zamanı ilerler ve tamamlanır. Söylem zamanı, diyalogların fazla olmasından ötürü kurmaca zamanıyla paraleldir. Bu noktada eşzamanlı bir sunum söz konusudur. Bu durum metnin bir tiyatro metni şeklinde tasarlanmış olmasıyla ilgilidir.

Öyküde güçlü bir ezen/ezilen yerdeşliği yer almaktadır. Metinde çocuğa ait Çomar adlı köpek ve metinde bahsi geçen diğer köpekler yerdeşliğin ‘ezilen’ kutbunun bir metaforudur. Baba ve onun gölgesinde verilen anne ise kutbun ‘ezen’ noktasında çatışmayı tamamlar. Bununla birlikte yerdeşliğin vurgulanması için öykünün başından sonunda kadar ‘barbarlık’ kavramı kutsal çocuk tarafından sorgulanır:

“Anne biz hâlâ barbar mıyız?” Annen suratın şamarı basacaktır. Baban masanın altından şimşek gibi bir tekme atacaktır. Sen bas bas bağıracaksındır: “Hâlâ barbarız. Hâlâ barbarız biz. Ailecek barbarız.”<sup>540</sup>

Metnin temel meselesi barbarlığın kanıtlanıp kanıtlanmaması üzerinden ilerler. Çomar, kutsal çocuk için oyunu, masumluluğu, çocuksu değerleri, özgünlüğü simgeler. Ailede köpekleri öldürmek ve pişirmek olağan bir durumdur. Ancak kutsal çocuk, Çomar’ın bu olağan düzende yok oluşuna kadar bunu fark etmez:

**“Kutsal çocuk:** (Şaşkın) Ama bu Çomar!

**Anne:** Evet, bu akşam Çomar’ı pişirdim.

**Baba:** Hiç itiraz istemiyorum, tabağa ne koyuluyorsa bitecek!

**Kutsal çocuk:** Köpeklerimizi pişirecek miyiz hep böyle? Çomar’la oynuyorduk ne güzel.

**Anne:** Bütün köpekler oyuncudur bebeğim. Yenisini alırız, onunla da oynarsın

**Kutsal çocuk:** Ama Çomar çok da iyi bir bekçi köpeği idi. Eve kimseyi yaklaştırmıyordu.

**Baba:** Laflarına dikkat et. Eve kimseyi yaklaştırmayan benim. Bu evin muhafızı benim. Sizin efendiniz benim.”<sup>541</sup>

Bu durumun ardından kutsal çocuk bir dönüşüm yaşar, artık onun için de köpek öldürmek ve yemek normal bir durum halini almıştır. Anlatıcıya ait aşağıya alıntılanan iç monolog,

<sup>540</sup> a.g.e. s.12.

<sup>541</sup> a.g.e. s.14.

kutsal çocuğun, özellikle babasının egemenliğini işaret eden diyalogların ardındaki ruh durumunu verir:

“Peki o sırada kutsal çocuk ne yapıyor? Önce bir yok olur sonra yeniden doğar. Oyunun en can alıcı sahnesi budur. Babaları edepsizce öfkelenişin, annelerin bu öfkeden edepsizce tat alışına tanık olan her kutsal çocuk, o tanıklıktan biraz daha yaşlanmış ve biraz daha eksilmiş ve biraz daha delirmiş olarak yeniden doğar. Artık, zaman içinden ve nice kötülükten geçerek bugüne gelecek bir gergedan kadar öfkeli dir.”<sup>542</sup>

Öykünün temel meselesi insanoglunun barbar oluşuna varılan kanaatle tamamlanır. Anlatım teknikleri bakımından zengin olmayan öykü, tekniklerin kullanım şeklinin farklılığı açısından ilginçtir. Alegorik bir yaklaşımla oluşturulmuş öykünün ritmi üzerine değerlendirme yapmak için öyküyü yine alegorinin bir parçası olan ‘barbarlık’ kavramı üzerinden birimlendirmede yarar vardır.

Öykü, barbarlığın işleniş durumuna göre beş birime ayrılabilir. İlk birim giriştir, yazarın anlatıcı sesinden barbarlığın nasıl ispat edeceğini açıkladığı ve öyküde yer alacak olay ve karakterlere hazırlık yaptığı bölümdür. İkinci birim ise ‘barbarlığın öğrenilmesi’ olarak adlandırılabilir. Bu birim söz düzleminde girişin hemen ardından başlayıp Çomar’ın pişirilmesine karşılık kutsal çocuğun geçirdiği dönüşümü içerir. Üçüncü birim, ‘barbarlığın uygulanışı’ şeklinde isimlendirilebilir. Bu birimde kutsal çocuk kendi köpeğini yemeyi normal olarak karşılar ve köpeğin cinsel organını yemek istemesi üzerine babası tarafından fiziksel şiddete uğrar. Öfkesi, çocuğa uyguladığı şiddetten sonra dinen baba, artık çocuğu bir yetişkin ibi görmekte ve ona o şekilde davranmaktadır. Bunun da en önemli göstergesi çocuğu sigara içmeye teşvik etmesidir. Dördüncü birim ‘barbarlığın kabulleniş’ tir. Bu birimde kutsal çocuğun yaşadıklarını değerlendirmesi ve barbar oldukları sonucuna varmasını ihtiva eder. Birimin sonunda anne ve baba ait diyaloglarda barbarlık övülür. Beşinci birim ‘son’ dur ve anlatıcının homodiegetik anlatımı ‘biz’ zamiriyle ilettiği bölümdür. Anlatıcı da ‘biz’ dilini kullanarak barbarlığı dolaylı bir sonuca vararak onaylar. Üslup açısından giriş ve son bölümleri birbirini tamamlar. Görüldüğü üzere öykünün birimleniş yapısal bir noktadan ziyade tematik bir düzlemde gerçekleşmiştir. Bu da öykünün ritmi üzerine yapılacak tüm yorumlarda yerleşliği açıklayacak tematik tüm anlam katmanlarının da değerlendirilmesi gerektiğini gösterir.

---

<sup>542</sup> a.g.e. s.14.

Öykünün giriş bölümü daha önce de belirtildiği üzere üstkurmaca tekniği ile açılır. Yazar öykünün kapsamı ve kimler arasında geçeceğini söyleyerek bir kurmaca metni içinde olduğunu okuyucuya hissettirir:

“Bu bir oyun metnidir. İsteyen oynar. İsteyen seyredir. İsteyen görmezden gelir. İsteyen üzerine uzun uzun düşünür. Bu bir oyun metnidir. Anne, baba ve kutsal çocuk arasında bir akşam yemeğinde geçer.”<sup>543</sup>

Metnin içinde bulunduğu mekânın tasviri ve karakterlerin bu mekân içinde konumlanışlarına kadar olan bölümde yazar kutsal çocuğa hitap eder ve önceleme tekniği kullanarak öyküde neler olacağını bildirir. Bu tekniğin kullanımı anlatımı hızlandırır. Okuyucu önceden verilmiş bilgiler üzerine düşünmeye itilir ve olay örgüsünde merak unsuru artar. Öykünün yerdeşikliğini açıklayan barbarlık kavramı bu bölümde tartışılmaya başlanır. Yazar bu tartışma sırasında önceleme tekniğinin arasına diyalog da yerleştirir, böylelikle metne mimetik bir bakış kazandırır:

“Her şey, başı sonu olmayan kâbus gibi bir zamanda, kâbus gibi bir sofrada olup bitecektir. Sadece bu kısacık oyunda değil, senin hayatında da devamlı aynı şey tekrarlanacaktır. (...) “Anne biz hâlâ barbar mıyız?” Annen suratın şamarı basacaktır. Baban masanın altından şimşek gibi bir tekme atacaktır. Sen bas bas bağıracaksındır: “Hâlâ barbarız. Hâlâ barbarız biz. Ailecek barbarız.”<sup>544</sup> (...) Sakın o an, oynadığının bir oyun olduğunu unutup annenle babanı öldürme. (...) Ben sana başlamadan gerçeği söyleyeyim, sen anne tarafından barbarsın, baba tarafından saf, (...) Şimdi sana öyle bir bilinç aşılacağı ki, feleğin şaşacak.”<sup>545</sup>

“Oynayanlar” listesinin ardından diegetik bir ifadeyle öykünün mekânı ve mekânın ayrıntıları; karakterlerin mekândaki yerleri tasvir edilir. Bu tasvir, hareketli bir girişin ardından geldiği için okuyucu açısından anlatım ritminin düştüğüne dair bir izlenim bırakmaz:

“Sıradan bir aile evi. Ne yoksul ne varlıklı. (...) Ev tertemiz, (...) Herkesin terliği var. (...) Büfenin üzerinde aile fotoğrafları. (...) Küçük bir yemek masası.(...) Arkası seyirciye dönük bir televizyon.(...) Solda mutfağa açılan bir kapı.(...) Baba ve kutsal çocuk sahnenin ortasında masanın iki başında karşılıklı oturmaktadırlar ve televizyona bakmaktadırlar.”<sup>546</sup>

İkinci birimde anlatımın temel sunuş kiplerinden mimesis ve diegesisin arka arkaya kullanıldığı gözlemlenir. Mimetik ifadelerde diyaloglar söz konusudur. Bu durum metne teatral bir hava kazandırır. Diyaloglar karşılıklı konuşmalar şeklindedir.

<sup>543</sup> a.g.e. s.12.

<sup>544</sup> a.g.e. s.12.

<sup>545</sup> a.g.e. s.12.

<sup>546</sup> a.g.e. s.13.

Diyalogların aralarında girmiş olan anlatıcının sözleri ise diegesis temelli öznel betimlemelerdir. Birimin sonunda yer alan ve çocuğun barbarlık hakkında fikir edindiğinin yorumlandığı paragraf diegetik anlatım içine yerleşmiş bir iç monologdur. İkinci birimin en başında televizyonda bir köpek maması reklamının sesi duyulur. Bu ses metnin dördüncü biriminin sonu, bir bakıma öykünün kurmaca zamanı içindeki sonudur. Anne, baba ve kutsal çocuğun diyaloglarının bulunduğu üç mimetik bölüm arasında girmiş anlatma eylemi ve birimin en sonunda da anlatıcının iç monoloğu vardır. Düzenli bir sırayla tekniklerin kullanılması okuyucuda bütünlük duygusu uyandırır bu da anlatı ritmini olumlu yönde etkiler.

Üçüncü birim anne, baba ve kutsal çocuğun diyaloglarıyla başlar ve köpeğin paylaşarak yenmesi sahnesini içerir. Çocuk, köpeğin cinsel organını yemek istemesi üzerine baba öfkelenir ve masayı dağıtıp çocuğa saldırır. Bu saldırı anı, uzun bir anlatma bölümüyle aktarılır. Anlatıcı burada ‘barbarlığın uygulanışı’ nı okuyucuya tüm ayrıntıları ile betimler

“Ah şu orta sınıf ahlakı! Baba yine hiddetlenir. (...) kutsal çocuğun üstüne yürür. Zaten ufacak olan çocuk korkudan büzüşüp iyice ufalır. Anne çılgık atamamak için ağzını kapar ve olacakları görmemek için onlara arkasını döner. Baba dev bir tekmedir artık. Çocuğa bir sağ ayağıyla vurur bir sol ayağıyla. (...) Çocuk iskeleden yere düşer. Az önce masa devrildiğinde yere düşen tabaktaki köpeğin yanına babasının tekmelerinden korunmak için bir salyangoz gibi içine doğru kıvrılır.”<sup>547</sup>

Çocuğun dövülmesinin tasviri sonrasında da anlatma tekniği devam eder ancak bu anlatma kipinin içinde iç monolog ve iç diyalog teknikleri de kullanılır. Yazarın anlatma kipinin içine bu teknikleri yerleştirmesinin nedeni, olay akışı içerisinde anlatıcıya yorum yapma olanağı vermektir. Bu da metni tiyatro metninden çıkarıp öykü türü olarak değerlendirilmesine neden olur. Bu birimde ikinci birimde olduğundan daha az diyalog vardır, mimetik atmosfer anlatmaya göre zayıftır:

“Bu arada babanın hiddeti dinmiştir. Devrilen iskemlelerden birini düzeltip ona oturur. Bir sigara yakar. Oğlana bakar. (...) Baba: Al yak bir tane. Baba kutsal çocuğa sigara uzatır. Evet sanki hiçbir şey olmamış gibi. Kutsal çocuk o an bir kez daha doğar. Ama bu kez çocuk olarak değil bir katil olarak. Babalar çocukları döverler sonra da çocuklar babalarını öldürürler. Bu kadar basit.”<sup>548</sup>

Birimin sonuna kadar anlatıcının iç monolog ve iç diyaloglarıyla çocuğun yaşadığı travma anlatılır.

---

<sup>547</sup> a.g.e. s.15.

<sup>548</sup> a.g.e. s.15.

Dördüncü birimde diegetik hava mimesisin içine yedirilmiştir. Bu birimde kutsal çocuğun uzun bir monoloğu yer alır. Kutsal çocuğun barbarlığı kabullenışı kendi cümleleriyle okuyucuyla paylaşılır. Kutsal çocuk bu noktada olanları kendi gözünden tekrar anlatır ve kendisinin de ailesinin de barbar olduğu sonucuna varır:

“Hangisini öldürsem? Babamı mı, annemi mi? (...) Peki nasıl öldürmeliyim onları? Babam köpekleri onlarla oyun oynarken öldürüyor. (...) Sonra annem gelip alıyor hayvanı. Karnını yarıp içini temizliyor. (...) Sonra fırına koyuyor hayvanı. (...) Ben okuldan gelmişim. Bahçede Çomar’a seslenmişim. Çomar yok. Eve bakıyorum. Havayı kokluyorum. Şahane bir koku. (...) Annemle babam Çomar’ı öldürüp pişirmişler. Yine. Sormanın âlemi bile yok. Biz barbarız.”<sup>549</sup>

Anlatı ritmi açısından yine hız kazandırılmış bir bölümdür. Öykünün giriş bölümünde anlatıcının kutsal çocukla söyleşmesinden ve çocuğun maruz kaldığı fiziksel şiddetten hareketle okuyucu çocuğun yorumunu merak etmektedir. Çocuğun olaylara bakış açısını kendi ağzından iletmesi de anlatımın ritmine olumlu anlamda katkı sağlar.

Birimin sonunda baba ve annenin karşılıklı diyaloglarından çocuğun vardığı “Biz barbarız.” sonucunun anne ve baba tarafından onandığı gözlemlenir. Bu noktada anlatıcı devrede değildir. Birimin son diyalog parçası ikinci birimin yani olay örgüsünün başladığı noktadaki televizyondaki reklam sesidir: “Televizyonun sesi: Hav hav hav ev yemeği değil Goody mama istiyoruz...”

Beşinci birimde anlatıcının teatral olarak metni kapatması söz konusudur. Barbarlık üzerine gelişen hikâyeden, anlatıcının ezilenden yana olduğu gözlemlenir. Bu taraflı duruşunu metnin içinde diğer noktalarda olduğu gibi iç monolog tekniğiyle gösterir:

“Işık yanar. Sahne bomboş ve tertemizdir. Hepimiz boş sahneye bakarız. Ve şöyle düşünürüz: Madem barbarız, madem böyle iyi, madem hayat bu. Öyleyse kutsal çocuk anneyi de öldürsün, babayı da. Kendini de öldürsün, bizi de. Bir köpek daha öleceğine...”<sup>550</sup>

Köpek metaforunun anlatının yerleştiği içinde ezilen kutbunu temsil ettiği değerlendirilirse ezen kutbun temsili anne, baba ve kutsal çocuğun birbirini öldürmesi, anlatıcı tarafından sunulan bir bakış açıdır.

Öyküde anlatıcıya ait tüm ifadeler, tıpkı bir tiyatro metninde olduğu gibi dil bilgisel düzlemde italik yazı karakteriyle gösterilmiştir. Okuyucu tüm bu sözleri bir tiyatro metninin yönlendirici ara sözleri olarak okuyabilir. Ancak metin bir oyun metni

<sup>549</sup> a.g.e. s.17.

<sup>550</sup> a.g.e. s.18.

değildir. Çünkü anlatıcıya ait sözlerde iç monolog, iç diyalog teknikleri kullanılmıştır. Bu da metni mimesisin yoğun olduğu tiyatro metni havasından uzaklaştırır. Diyalogların sık kullanılması, diyalogların arasına yerleştirilen betimlemelerin varlığı anlatımın ritmini artırır. Öykünün kurmaca zamanı kısa bir zaman dilimi işaret etse de tiyatro metni şeklinde tasarlanan eserde eş zamanlı sunumun kullanıldığından söz etmek mümkündür.

## 12.12. ALİ AYÇİL ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

Yazın hayatının büyük çoğunluğunu şiirin oluşturduğu yazar, 1969 doğumludur. Edebiyat dünyasında hem basın hem de yayım kısmında yer almıştır. Öykü türünde ise tek eseri vardır. 2004'te basılan *Sur Kenti Hikâyeleri*, Ali Ayçil'in ilk ve şimdilik tek hikâye kitabıdır. Kitabın yazılış ve hikâyelerin oluşturulma sürecinin anlatıldığı bir önsöz ile yirmi bir hikâyeden oluşan *Sur Kenti Hikâyeleri*, klasik Şark hikâyeciliği geleneğinden beslenen bir eserdir. Kitap, Sur Kenti'nde yaşayan sihirbazından sarrafına, nakkaşından dilberine, demircisinden seyyahına çeşitli karakterlerin hikâyelerinden oluşmuştur. İlk etapta birbirinden bağımsızmış gibi görünen öyküler, eserin son hikâyesi ile birleşmiş ve ayrı bir bütünlük kazanmıştır.

Bunun yanı sıra öykülerin birbiriyle organik bir şekilde bağlı olmasını sağlayan tarihi doku ve geleneksel motifler de öykülerin bütüncül bir yapı oluşturmasına hizmet etmektedir. Öykülerinin temalarını seçerken ve onları kurgularken gelenekle modern kendi potasında eriterek kullandığı söylenebilir.

Yazarın şiir temelinden gelen bir deli mevcuttur. Biçemi ve sözdizimsel kelime tercihleri genellikle imgeye dayalı ve şiirseldir. Şiirsellik daha çok fonetik yapıda dikkat çeker. Devrik cümle kullanımı da eserlerinin işitsel zenginliğini artırır. İmgeler karmaşık ve katmanlı değildir. Bu yüzden akıcı bir dile sahip olduğu söylenebilir. Ayçil'in eserleri bir bütün hâlinde değerlendirildiğinde dikkat çeken şey, edebi tür ve formlar arası geçişlerdir. Hikâye ve denemelerinde "şair"; şiir ve denemelerinde ise "hikâyeci" Ali Ayçil çoğu zaman belirginleşir. Bu bağlamda Ali Ayçil'in eserleri; şiir, deneme ve hikâyenin iç içe geçtiği yoğun metinler olarak değerlendirilebilir.<sup>551</sup>

Yazarın tek öykü kitabı olan *Sur Kenti Hikâyeleri* 2004 yılında yayınlanmıştır. *Sur Kenti Hikâyeleri* yazarın ilham aldığı Italo Calvino'nun *Görünmez Kentler* adlı eserinden bir alıntıyla başlar. Bu alıntı yazarın öykü boyunca anlattığı Sur kenti için

<sup>551</sup> <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ali-aycil> Erişim: 22.2.22.

yazılmış yahut Sur kenti bu alıntıdan esinlenerek oluşturulmuş gibidir.<sup>552</sup> “Ben bu kenti görmek için boşuna koyuldum yollara: daha iyi anımsanmak için hep aynı kalmak ve hareketsiz durmak zorunda olduğundan, zora eridi, çözüldü ve yok oldu. Yeryüzü unuttu onu.”<sup>553</sup>

Ayçil’in eserinde yarattığı yirmi bir kahraman Calvino’nun hayali kentleri gibi bugün Hazar Gölü çevresine yerleştirilen Sur kentini yaşatmaya çalışırlar. Bu noktada yaratılan kahramanlar her ne kadar düşsel bir şehrin birer parçası gibi gözükseler de tarihsel bir kentin parçası oldukları için gerçekçi şekilde anlatılmaları ve okurun bu kent üzerinde somut bir algı yaratmasını sağlamalıdır. Ayçil, bu inandırıcılığı kendi şiirsel yaklaşımıyla besleyip kentin sıra dışı kahramanlarını seçerek Doğu’nun sahici ve sıra dışı kahramanlarını göstermeye çalışmıştır. Bu kahramanların her birinin bazı tuhaflıkları vardır. Örneğin; Eşkıya Konos şehrine bağlıdır kentte biraz heyecan olsun diye eşkıyalığa yeltenmiştir, kentin kadınları bunun farkındadır. Eşkıya hapse her düştüğünde bütün kent onu kurtarmak için seferber olur.<sup>554</sup> Eserde hikayeler birbirinden bağımsız gibi gözükseler de kahramanların organik bağından dolayı bir nedensellik ilgisi içinde birbirine bağlıdır. Bu durum kahramanların da karakteristik olarak birbirine benzemesinden ileri gelir. Yirmi dört öyküden oluşan kitapta her öykünün ana kahramanının özellikleri birbirine yakındır.

Eserdeki öykülerin genel teması karamsarlık, hatırlama, hüznün ve ölümdür. Ayçil, Sur kentini anlatırken kentin esrarengiz havasına uygun bir dille okuyucuların merakını her an canlı tutmayı hedeflemektedir.<sup>555</sup> Mekân, kahramanlarla beraber eseri bütünleştiren ve öyküleri birbirine bağlayan bir başka unsurdur. Öykülerde Sur kentinde yaşayan seyyahından sarrafına, demircisinden dilberine, nalburundan nakkaşına birbirinden farklı karakterlerin iç içe geçmiş şiirsel hikâyeleri yer alır.

Akıcı bir dil ile yazılan bu hikayelerde devrik cümlelere sıkça rastlanır. Yazarın mecazlı anlatıma sıkça başvurmasına rağmen okuyucuyu yormayan bir anlatım tarzı vardır. Eserdeki öykülerin tamamında diegetik bir anlayış söz konusudur. Öykülerdeki özellikle yer betimlemelerinde uzun diegetik cümleler yer almaktadır. Betimleyici anlatımın fazla olması anlatı ritminde düşüşe neden olur. Ayrıca yazarın klasik bir anlatım

<sup>552</sup> Zekiye Yıldırım, *Öyküleri ve Öykücü Yönüyle Ali Ayçil*, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Programı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2018, s.23.

<sup>553</sup> Italo Calvino, *Görünmez Kentler*, YKY, İstanbul 2017, s.67.

<sup>554</sup> a.g.t. s.24.

<sup>555</sup> a.g.t. s.23.



tarzını benimsediğinin de bir göstergesidir. Bu bakımdan Ali Ayçil'i mercek altına almak için seçilen eser de tezin savunduğu teorinin uygulanması bakımından zor bir örnek teşkil etmektedir.

### **12.12.1. Ali Ayçil'in "Sarrafi Nizamettin'in Üç Kızı" Öyküsünde Anlatım Teknikleri**

İncelenmek üzere belirlenen öykü yazarın "Sur Kenti Hikayeleri"nin altıncı hikayesidir. Öyküleri birebirine temel olarak bağlayan mekân Sur Kenti, tüm öykülerde birleştirici bir yapıya sahiptir. Ele alınan eserde Sarraf Nizamettin Mervi adlı birinin üç kızını evlendirme hikayesi ele alınır. Öyküde odak nokta Sarraf'tır. Sarraf'ın yaşlanması ve kızlarının mürüvvetini görmek istemesiyle kızların kişilik yapılarına göre farklı tercihlerde bulunmaları konu edinmiştir. Öykü, karakter yapıları ve beklentiler arasındaki tezatlık üzerine kuruludur. Bu tezatlık kızların babalarını modelleyen insanlarla hayatlarını devam ettirecek bir birliktelik kurmak istemeleri ve kendi karakter yapılarındaki özgünlük yerleşliği üzerine inşa edilmiştir.

Metinde mekân dışında akış halinde somut bir sürezaman yoktur. Babanın kızlarını evlendirmek için hareket etmesine dair harcadığı zaman, kızların talipleriyle ilgili verdiği kararlar, taliplerin bekleme süreleri metinde ele alınmamıştır. Mekânda ve zamanda bağımsızlık metne bir masal havası katar. Öykü hem bu masalsi kurgusu hem de dili itibarıyla modern öykü formatından uzak klasik halk anlatılarına daha yakın bir yerdedir. Anlatım teknikleri açısından çeşitlilik göstermez.

Eserin birimlendirilmesinde ilk birim Sarraf Nizamettin'in tanıtılmasıdır. İkinci anlam birimi ise kızların kişiliklerinin verildiği bölümdür. Üçüncü anlam birim kızların bu kişiliklere uygun olarak seçtikleri erkeklerin tipik özelliklerinin okura sunulmasını ele alır. Görüldüğü üzere birimlendirme yapısal şekilde değil konuya göre yapılmaktadır. Anlatı izlencesinde kurgu ve doruk noktaları klasik bir olay örgüsünün yapısı olan serim, düğüm, çözüm bölümlerine göre ilerler. Eserin düğüm noktası Sarraf'ın en sevdiği çocuğu olan küçük kızının evlenmek için seçtiği insanın özelliği ve bu tercihin değerlendirilmesi üzerine gelişir. Çözüm bölümü ise klasik bir anlatıdan çok postmodern bir anlatıya daha yakındır çünkü küçük kızın evlenmek için seçtiği adamın nedeni sorgulanarak öykü bitirilir, okuyucuyu da bu sorgulama içinde kalır.

İlk anlam biriminde yaşamından memnun bir şekilde hayatını sürdürmüş ve yaşlılık günlerinde kızlarını evlendirme kaygısı duyan Sarraf'ın tasviri bulunur. Bu

bölümde anlatı düzeni eş zamanlı olarak ilerlediği gibi Sur kentinin zor zamanlarını okura anlatmak için geriye dönüş tekniğinden de yararlanır:

“Bugünler, doğrulurken eklemelerinin sızladığı, güneşin ölü hücrelerine söz geçiremediği, ölümün aralık kapısı önündeki son dünya günleriydi. Dünyayla yarışmış, dünyayı yormuş ve dünya tarafından yeterince yorulmuştu artık. Vitrinine dizdiği çil çil altınlara bakarken, "Ben," diye geçirdi içinden, "Ben, şehrin üç büyük yıkımını üç güzel bayramla kutladım. Garip bir şekilde, Sur Kentini yerle bir eden korkunç ölüm kalım günlerinin her biri, karısını hamileyken yakalamış karısı, şehir kendini onarmaya çalışırken birer kız çocuğu doğurmuştu.”<sup>556</sup>

Bununla birlikte sahneleme tekniği ile digesis kipi kullanılarak anlatı süresi yaygın bir hale getirilir ve anlatı ritmi düşer. Ancak özetlemelerin olduğu bölümlerde öykülemeye dayalı diegetik tavrın varlığı okurun bir olay öyküsündeki gibi merak etmesini sağlar. Ayrıca sahneleme sırasında verilen bilgiler de olay öyküsündeki serim bölümüne denk gelmektedir.

“Sarraf Nizamettin Mervi, kaderin bütün cilvelerine tanık olmuş ve zamanın her bir kusurunu görmüş yetmiş yıllık ömrünü bir tek sözcükle özetlerdi: Şükür. Şükür ki, tabiatın ve yerel beylerin iktidar hırsının tam üç kere sallanıp sonra yeniden doğrulmayı bilen şu Sur Kentinin çarşısında, ekmeği ve hayatı arasındaki ibrişim bağı koparmadan bugünlere varmıştı.”<sup>557</sup>

Okur bu noktada yaşlanmış ve minnet duygusunda olan Sarraf'ın kızlarını nasıl ve ne şekilde evlendireceğini merak etmeye başlar. Sahneleme tekniği eserin diğer birimlerinde de okura kızların ruh halini, fiziksel özelliklerini, evlenme yolculuğunda tercihlerini, babalarıyla olan ilişkilerini ve evlenecekleri kişileri okura sunmada yardımcıdır. Yazar anlatı süresini belirleyen sahnelemede yine öyküleyici diegetik anlatımdan yararlanır.

“Bu ilk kızı tufanla, ikincisi kuşatmayla, sonuncusuysa vebayla yaşitti. Mervi'ye öyle gelirdi ki, her üç kızının da yüz hatları, doğdukları mevsimin acı hatıralarıyla şekillenmişti. Ne zaman hayatında ilk kez rastladığı o doymak bilmez fırtınanın izlerini bulurdu büyük kızının gözlerinde. Onda, çoğu erkeğin egemen olamayacağı zapt edilemez bir damarın olduğunu düşünüyordu. Ortanca kızı, düşman beyler tarafından çevrilmiş ve sonu nereye varacağı bilinmeyen uzun kuşatma günlerinin eseri idi. Beklemekten bitkin düşmüş aynalara bakıp kendi yüzlerine daldıkları ve her seferinde kendilerini yeniden tanıdıkları kuşatma akşamlarının izlerini hatırlatıyordu babasına, Sarraf Nizamettin, ikinci kızının ellerinin güzelliğine dikkat kesilmeyenlerin ve solmaya hazır ince tenine özenerek bakmayanların, onu hiçbir zaman mutlu edemeyecekleri inancına kapılmıştı zamanla. Küçük kızıysa, veba günlerinde annesinin karnına saklanmış bir lötüse benziyordu. Son cesetler toplanırken doğmuş, büyüdükçe, bakışlarında adını koyamadığı bir ıssızlık peyda olmuştu. Ne büyük kızının hırçınlığı ne öteki kardeşinin süslenme merakı vardı onda. Bakınca, baktığı en derin

<sup>556</sup> Ali Aycil, *Sur Kenti Hikayeleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018, s.49.

<sup>557</sup> a.g.e. s.51.

kuyuyu bile aydınlatacakmış gibi bakardı. Sarraf, içten içe en çok sevdiği son çocuğundaki sırrı hiçbir zaman çözemedi, onu en çok neyin mutlu edeceğini kestiremedi bir türlü.”<sup>558</sup>

Yazar klasik bir düğüm ve kurgu ile merak unsuru uyandırmış bunu yaparken de klasik anlatım teknikleri olan betimleme ve öykülemeyi kullanmıştır.

Anlatıcının sesi üçüncü tekil anlatıcıyla kurgulanmış bir heterodiegetik anlatıcıdır. Tamamen tarafsız bir yerde durarak bir kahramana ya da duruma odaklanma gerçekleşmez. Bu bakımdan modern anlatıların sıklıkla başvurduğu figüral anlatımın türleri eserde gözlemlenmez. Klasik iç çözümleme ile Sarraf'ın ve kızlarının düşünceleri okura sunulur:

“Küçük kız babasının kalbine tutkundu. Onun, her bir mevsimde ayrı çarpan, ama her seferinde aynı kalmayı bilen bir kalbi olduğunu biliyordu. Bu yüzden anlayışlı ve bilgeydi; bu yüzden katının karşısında yumuşak, uzağın yanında yakın, yalnızın arkasında yandaş gibi dururdu. Bir hakikat kendini ona açmadan, o asla ön yargının patikalarında yürümeye kalkmazdı. Çift kanatlı kapı kendi için çalınmaya başladığında, küçük kız, hiçbir beklentisi olmadan oturdu perdenin gerisine. Bu haliyle, Simurg'a varmak için yollara düşen saf kuşlara benziyordu. Neyi aradığını, perdenin öte yüzünde bekleyenler söyleyecekti ona.”<sup>559</sup>

Yer yer heterodiegetik anlatıcı, yerini diyaloglara bırakır ve anlatımın sesi kızlarla evlenmek isteyen erkeklere ya da babaya aktarılır:

“Artık kapısının çalınma vakti geldiğini anlayan Sarraf Nizamettin, akrabalık kurmak isteyenler onun dilini yoklamadan, bir akşamüzeri üç kızını da dizinin dibine oturtarak onlara dedi ki: "Yakında bu kapı sizin için çalınmaya başlayacak ve annenizi bana getiren neden, sizi de benden alıp götürecektir sonunda”<sup>560</sup>

“Büyük kız (...) olmadık vaatler işitti perdenin öte yüzüne oturmuş bu yabancılardan; kentlerden kentlere gitti, iklimlerden iklimlere taşındı, bir evden ötekine konuk oldu. Yine söylenmiş onca cümle arasından bir tekine tutundu, tek cümlenin, gözünü arkada bırakmayacağına karar kıldı: "Size, adınızı kayalara yontacak elmas bir divit getirdim...”<sup>561</sup>

Bu diyalogların sayısı eserde azdır. Anlatımın ritmine bir etkisi yoktur. Ancak klasik anlatıda düğüm bölümüne gelindiğinde okurun merak unsurunu artırmak ve mimetik bir anlayışla öykünün gerilimini yaratan öğelerin okurun gözünde canlanmasını sağlamak açısından önemlidir. Bu yüzden diyalogların sahneleme süresince betimlenen ve

---

<sup>558</sup> a.g.e. s.50.

<sup>559</sup> a.g.e. s.56.

<sup>560</sup> a.g.e. s.51.

<sup>561</sup> a.g.e. s.51.

öykülenen anlatının anlatı izlencesindeki doruk noktalarına destek veren bir amaçla kullanıldığı söylenebilir.

Öykünün sonunda üç kızdan en büyüğünün üne, ikincisinin güzelliğe, üçüncüsünün de gönle ve akla düşkün olduğu bu eğilimlerin hepsinin de babanın bir parçası olduğu okur tarafından anlaşılır. Üçüncü kız akıl ve kalp birliği ile standart ve beklenen bir tercih dışına çıkarak konşup anlaştığı değil susarak dinlendiği birini kendine eş seçmiştir. Öykünün sonu klasik anlatılara göre çözüm bölümü zayıftır ancak modern öykü anlayışına uygun olarak tasarlanıp okurun katılımına fırsat tanıyan bir yapıda olduğu söylenebilir:

“Zarifliği bir leylağın bükümlerini anımsatan küçük kızın kendini teslim ettiği bir cümle değil, yalnızca bir suskunluktu. Kimse onun, insanlardan kaçarak gecenin kuyularına inmiş bir adamın suskunluğunda ne bulduğunu anlayamadı.”<sup>562</sup>

Ali Ayçıl’ın tek öykü kitabından alınmış bu metinde anlatı ritminin klasik bir anlatıda olduğu şekilde tasarlandığı söylenebilir. Modern anlatılarda anlatım teknikleriyle ve farklı anlatıcı seslerinin çeşitliliği ile değişen ritim, bu metin için söz konusu değildir. Tezde yer alma nedeni ise klasik bir anlatının da tezin savunduğu teoriyle açıklanabileceğini kanıtlamaktır.

### 12.13. AHMET BÜKE ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

Ahmet Büke 1970’te Manisa’da doğdu.<sup>563</sup> İlk öyküsünü otuz iki yaşında yazan yazar, edebiyat hayatına E Edebiyat, Adam Öykü, Özgür Edebiyat ve Patika gibi dergilerde yayınlanan öyküleri ile devam etti. Öykü kitapları 2000’li yıllarda küçük çaplı ödülleri aldı, 2013 yılında “Kumrunun Günlüğü” kitabı Sait Faik Hikâye Armağanı’na layık görüldü.

Öykü türündeki İzmir Postası’nın Adamları (2004), Çiğdem Külâhı (2006), Alnı Mavide (2008), Kumrunun Gördüğü (2010), Ekmek ve Zeytin (2011), Cazibe İstasyonu (2012) adlı ilk eserleriyle edebiyat dünyasında dikkati üzerine çekmiştir.<sup>564</sup> Günümüze kadar verimli bir şekilde eser vermeye devam eden yazarın edebi türde odaklanması öykü üzerine olmuştur. Tüm öykü kitapları ise kronolojik olarak şu şekilde sıralanmaktadır: Kitapları: İzmir Postası’nın Adamları (2004), Çiğdem Külâhı (2006), Alnı Mavide (2008)

<sup>562</sup> a.g.e. s.57.

<sup>563</sup> Yalçın, Murat (2010). “Ahmet Büke”. Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi. C. 1. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 254.

<sup>564</sup> <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ahmet-buke> Erişim: 22.2.22.

Kumrunun Gördüğü (2010), Ekmek ve Zeytin (2011), Cazibe İstasyonu (2012), Mevzumuz Derin (2013), Yüklük (2014), İnsan Kendine de İyi Gelir (2015), Gizli Sevenler Cemiyeti (2016), Eyvah Babam Şiir Yazıyor! (2017), Gökçe'nin Yolu (2018).

Ahmet Büke'nin öyküleri genel olarak karanlık bir atmosferde meydana gelir. Eserlerinde sıklıkla görülen tema kötülük, cinayetler, aldatma, gayr-ı meşru ilişkiler, çocukluk, açlık ve yoksulluktur.<sup>565</sup> İzmir ve çevresini eserlerinde sıkça işleyen yazarın genel olarak tutumu gerçekçilikten yanadır. Bu noktada sıkça başvurduğu anlatım tekniğinin diegetik ve mimetik anlatım olduğu söylenebilir. Yazar farklı insan profillerini eserlerinde gerçekçi bir üslupla ele alırken yaşamın temel sorunlarına da değinir. Edebiyatın insanı ve dünyayı değiştireceğine inanan yazar toplumcu bir duruş olarak politikleşmeyi ve politikaya yaklaşan tavrı öykülerinde benimser. Ahmet Büke'nin öykülerinde terör, işsizlik ve işçi sorunları, işçi-patron ilişkileri, Cumartesi Anneleri ve özellikle de kasaba hayatını sıklıkla işler.<sup>566</sup> Bu bakımdan toplumsal problemlere, siyasi ve politik meselelere değinen yazar, hayatın aynası olacak temsilde öyküler kaleme alır. İlk öykü kitaplarında anlatımcı bir üsluba ağırlık verirken. 2010 sonrasında yayınlanan kitaplarında anlatımcı üslubuna ironik bir dil de eklenmiştir. 1980 sonrası Türk öyküsünde yer alan öykücülerin sıklıkla ele aldığı politik tavrılı öyküler, Ahmet Büke'nin kaleminde meddah anlatıya örnek oluşturabilecek bir yapıda ironik ve mizahi şekilde ele alınır. Yazar bu mizahı oluştururken anlatıcının sesini çoğunlukla heterodiegetik anlatıcı olarak sunar. Bunun nedeni toplumsal konuları işlerken hâkim bir anlatıcı tavrını benimseyerek okurun toplumsal meselelere yakınlık hissetmesini sağlamaktır.

Eserlerinde mekân olarak çoğunlukla İzmir ve civarını tercih eden yazar gerçekçi tavrını mekân seçiminde de korumuştur. Bu noktada mekân seçimi yazarın ele aldığı temalara da yansır ve özellikle Ekmek ve Zeytin, Alın Mavide, Çiğdem Külâhı eserlerinde hayvan ve bitkilerin duygular üzerinden kişileştirilerek sunulması dikkat çekicidir. Yazar bu somutlamaya başvururken okurun toplumcu gerçekçi konularda politik duruşunu beslemek için basit ama etkili bir anlatım tercih etmiştir. Böylelikle okur betimleyici ve öyküleyici anlatımın temel prensibi olan somutlamadan yararlanarak siyasi ve toplumsal sorunları zihninde net bir şekilde canlandırma olanağı bulur.

---

<sup>565</sup> Yrd. Doç. Dr. Firdevs Canbaz Yumuşak, "Ahmet Büke'nin Öykücülüğü ve Öykülerinde Konu Seçimi", *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science Volume 5 Issue 2*, April 2012, s.397.

<sup>566</sup> Aykut Ertuğrul, "Ahmet Büke'yle Öykü Üzerine Söyleşi: Yazar Ölür, Edebiyat Sürer." *Hece Öykü 46*, Eylül 2011, s.34.

İşçi sorunları ve politik meseleleri karanlık bir atmosfer çerçevesinden işleyen yazar kahramanlarının psikolojik alt yapısını okura sunmak için çocukluk temasından da yararlanır. Kumrunun Gördüğü, Cazibe İstasyonu ve Yüklük öykü kitaplarında ele aldığı birçok öyküde, geriye dönüş tekniği kullanıp iç monologlar ve homodiegetik anlatıcıyla kahramanların çocukluklarından hareketle onların eser içinde tavrını temellendirir.

Yazar, kötü, kötülük, cinayetler, karanlık, tekinsizlik, aldatma, gayr-ı meşru ilişkiler, çocukluk, açlık ve yoksulluk gibi konuları sıkça işler. Bunu yaparken anlatı izlencesindeki zıtlıkta iyi ve doğruyu anlatmak istediği söylenebilir. Politik tavrı ile işsizlik, işçi sorunları, işçi-patron ilişkileri, terör, işkence, hapishane, tutukluluk gibi konulara yer veren yazar bu konulara dikkat çekerek toplumda köklü bir duruş değişikliği yaratılabileceğine inanır. Bu bakımdan toplumu bu gerçeklerle yüzleştirmek ister. Anlatım tekniği bakımından postmodern öykücülere göre çeşitli ve farklı bir yelpazede teknik kullanımı yoktur. Ancak iç monolog, diegesis ve mimesis kullanımı ironik bir üslupla birleştirmesi onu incelemeye değer kılar.

Yazarın incelemek üzere seçilen eseri “Züleyha Geç Kalma Ha!” öyküsüdür. Genel olarak anlatım tekniğini bakımından postmodern öykü anlayışında uzak geleneksel yapıyı tercih eden yazarın, imgelerin anlatı izlencesinin omurgasına yerleşmesi ve onun üzerine kurgunun örülü olması bakımından farklı bir öyküsü olan bu eseri tercih edilmiştir. 80 sonrası Türk öyküsünün politik özellikle 90’lı yıllara kadar olan süreçte siyasi çalkantıların topluma yansımalarına ağırlık veren yazarların genellikle temel meseleleri toplumdaki dönüşümü, bu dönüşümün yarattığı yıkım ve çaresizliği göstermek olmuştur. Bu bakımdan teknik anlamda deneysel bir yaklaşım tercih etmeyen yazarlar çoğunluktadır. Ahmet Büke’nin de bu doğrultuda verilmiş eserleri olduğu göz önüne alındığında yazarın seçilen eseri imge kurgusu bakımından dikkate ve incelemeye değer bir öyküdür.

### **12.13.1. Ahmet Büke’nin “Züleyha Geç Kalma Ha!” Öyküsünde Anlatım Teknikleri**

Öykünün genel çerçevesi çocuk ya da genç olduğu anlaşılan bir öykü kişinin aile içinde yaşadığı bir hayat kesitini ele alır. Bu kesitte baba, anne, abla ve mahalledeki Alarga Selim adlı biri yer almaktadır. Genç öykü kişinin gözünden önce Alarga Selim’in kendi ailelerine yakınlığı, ablasına olan aşkı anlatılır. Ardından öykü kişisi, babasına odaklanarak onun sürekli bir şeyler okuyup yazdığını, annesinin ifadesiyle

çalıştığını söyler. Baba sürekli radyo dinlemektedir. Alarga Selim de bir radyo tamircisidir. Öyküde aile ve Alarga Selim’i birbirine bağlayan ilk nokta aşk ikincisi radyodur. Radyo bozuldukça Selim tamire gelir. Bir gün baba tutuklanır. Aile yalnız kalır ve bu yalnızlıkta yanlarında sadece Alarga Selim vardır. Babanın tutukluluk hali bitip eve döndüğünde her şey normal rutinde devam eder ancak kişiler bu deneyimden ötürü değişmişlerdir.

Anlam kesiti olarak kahramanlar üzerinden bir birimlendirme yapmak yararlı olacaktır. Buna göre öykünün açılışı olan Selim’in tanıtılması birinci anlam kesiti, Baba’ya odaklanılarak ilerlenen bölüm ise ikinci anlam kesiti olarak ele alınabilir.

Öykünün anlatı düzeninde sürezamansal bir akış söz konusudur. Yazar özellikle birini anlam kesitinin tamamında ve ikinci anlam kesitinde Baba’nın tutuklanmasına kadar olan bölümde eş zamanlı bir tutum sergiler. Ara ara küçük geriye dönüşlerle Selim ve Baba kahramanları hakkında okurun bilgi sahibi olmasını sağlar. Bu geriye dönüşler anlatı ritmini hızlandırmaz. Kahramanların kim olduklarını anlamak için yapılan, öykünün tamamında olduğu gibi bir kesit aktaran bölümlerdir:

“Durup dururken parlayıp kavga çıkartmasından mıdır, yoksa rençber yabası gibi kuru ve acıtcı ellerinden midir bilinmez, genelde ondan uzak dururdu mahalleli. “Alarga” lafı da bundandı zahir.”<sup>567</sup>

“Babam okuldan akşama eve yorgun argın döner, annemin hazırladığı iki lokmayı tıklarken bir yandan da ders notlarına sınav kağıtlarına göz gezdirir; yemek kalabalığının toplanmasıyla yan masaya açtığı ünite dergilerine gömülürdü. Ardından, yaşlı kaktüs çiçeğinin önünde duran radyoyu kapıldığı gibi arka odaya çekilirdi.”<sup>568</sup>

Anlatı düzenindeki bu eşzamanlılık okuru bir hayat an’ı içine sokar ve o zamanda yaşatır. Anlatıcı sesinin homodiegetik olarak tercih edilmesi bir tecrübe paylaşımı olarak algılandığından okurun metinle bağ kurması kolaylaşır.

Öykünün anlatı süresine bakıldığında sahneleme, özetleme ve hızlandırmaların hâkim olduğu gözlemlenmektedir. Yazar üstkurmaca, duraklama, eksilti gibi postmodern anlatım tekniklerinden yararlanmamış daha klasik tekniklere yönelmiştir. Sahneleme tekniğinde anlatı kiplerinden diegetik anlatıma sıkça başvurur. Betimlemelerin yoğun olduğu bölümlerde anlatım durağanlaşır. Eserin tamamında bir kesit ele alındığı için

<sup>567</sup> Nursel Duruel, *Genç Olmak 80 Yazardan 80 Öykü*, YKY, İstanbul 2021, s.385.

<sup>568</sup> a.g.e. s.387.

sahnelemeler sırasındaki betimlemeler anlatı ritmini düşürmez. Kahramana odaklanılarak anlatılan an'ların daha derinleşmesini sağlar:

“Selim, bunca çirkinliğine ve densizliğine rağmen utanmadan ablama abayı yakmıştı. Evet, o ay parçasına. Siyah gözleri yanan ablama. Kızıl saçları dalgalanarak göğsüne dökülen, gülümsemesi perdeleri kımıldatan, hatta sol kaşının üzerindeki keşiği bile yüzüne konmuş bir kelebek kadar zarifçe taşıyan o güzelim kıza aşığı.”<sup>569</sup>

Selim ve Baba karakterlerine ait sahnelemelerde verilen betimlemeler eserin anlam kesitlerini belirginleştirmede de yardımcı bir öğedir.

Anlatı ritmi açısından önemli olabilecek bir nokta ise metindeki hızlandırma ve özetlemelerin kullanımınıdır. Anlatı süresinde özellikle metnin sonunda babanın tutuklanıp geri geldiği bölümler okura birinci anlam kesitindeki sahnelemelerdeki durağanlıktan uzaklaştırır ve olaya odaklanma söz konusu olur. Eserin nispeten hareketli bölümünün ikinci anlam kesiti olan Baba karakterinin ele alındığı kesitin son bölümüdür. Baba tutuklandıktan sonraki hızlandırma babanın eve dönüşüne kadar olan sürenin de özeti:

“Babamı beyaz bir arabanın içinde karga tulumba götürdüler. Annem başladığı kazağı bitiremedi. Ablam ilk kez o güz saçlarını kestirmedi. (...) Radyonun pili bitti. Belki de bozuldu, bilemedik. Çünkü babam gittikten sonra, daha doğrusu onu aldıkları gece tekrar gelip hepimiz salonda ağlarken kitaplarını kirli un çuvallarına doldurup kapıyı çektikleri andan itibaren hiç açmamıştık.”

Anlatı ritminin önemli bir parçası olan anlatı sıklığına bakıldığında öyküyü incelemeye değer kılan imge örüntüsü gözlemlenmektedir. Eserde şarkı ve radyo birer letif motif olarak tekrarlanmaktadır. Bu tekrarlanan imgeler, eserin iletisine dairidir. Baba, sıradan bir hayatın parçasıdır. Okuma, yazmaya düşkün, sürekli kâğıt kalemlerle meşgul biridir. Metnin sonunda tutuklanmış ve kitaplarının toplatılmış olması bir düşünce suçlusu olduğuna işaret eder. Bununla birlikte radyo o dönemin tek haber kaynağı ve eğlencesidir. Bu bakımdan siyasi olarak sıkışmış bir şekilde politik çalkantılarda yaşayan sıradan toplum bireyleri için önemli bir oyalanma şeklidir. Baba, okudukları ve yazdıklarının yanında radyoyu bir eyleme motifi olarak kullanır. Eserde radyo yalnızlığı paylaşan, siyasi karışıklığın buhranını hafifleten bir imge olarak kullanılmıştır:

“Gece yarılarna kadar bir inip bir yükselen parazitler arasındaki sesleri büyük bir dikkatle dinlerdi. Çaktırmadan anahtar deliğinden eğildiğimde, babam başını iki elinin içine almış vaziyette radyonun karşısına uzanmış görürdüm. Kimi zaman koşarak içerden çıkar, kaptığı boş dosya kağıtları ve dolmakalemiyle yine koşar adım dönerdi.”<sup>570</sup>

<sup>569</sup> a.g.e. s.389.

<sup>570</sup> a.g.e. s.387.



Eserdeki şarkı metaforu radyo ile ilişkilidir. Bununla birlikte öykünün ana kahramanlarından Selim'in öykünün anlatıcı olan kişinin ablasına olan aşkının ifade ediliş biçimi de şarkıyla olur. Öykünün başlığı da bir şarkıyı işaret eder. Selim'in aşkını ifade etmek için ablanın penceresine gelerek serenat yapması ve sesinin güzelliğinden ötürü baba tarafından reddedilmemesi şarkı metaforunun anlamını güçlendirir ve eserin omurgasına yerleşen bir leit motif olarak kendini gösterir. Şarkı imgesi ise eserde aşkın ve umudun devamlılığının bir ifade ediliş biçimi olarak yer alır:

“Geceleri bahçesinden kopardığı turuncu ve mor aslanağızlarını, hanımeli demetlerini kapımızın önüne dizerdi. Kimi zaman da içkinin verdiği cesaretle bize bakan salon penceresinden şarkı söylerdi. (...) Babam, “Bu çocuğu vuracağım ama Kadri Şençalar’a ayıp olacak. Namussuz herif, hicaz şarkı bu kadar mı güzel okunur? dedi. Peşinden de, Nuri Sesigüzel’in Züleyha’sına asılırdı. Babam bu kez, “Pezevenk, oldu mu şimdi,” diye pencereye uzandığında anlam gülerek içeri odalara kaçırdı. Ben de arkasından, “Züleyha bekletme ha! / Züleyha geç kalma ha!” diye koşardım.”

Şarkı ve radyo imgelerinin kurgunun iskeletinde hem toplumsal sorunları hem de aşkı ifade edecek biçimde bir leit motif olarak yerleştirilmesi alegorik bir söylemin öyküye hâkim olduğunu gösterir.

Anlatı sesi, metnin tamamında homodiegetiktir. Anlatıcı, birinci tekil kişi kullanarak öyküdeki kesiti aktarır. Ancak odaklanma Selim ve Baba karakterleri üzerindedir. Okur, anlatıcının kendisinden çok odaklandığı kahramanları düşünür. Mimetik ifadelerle zaman zaman babanın diyalog cümlelerine yer verilmiştir. Anlatıcının kendisi değil de işaret ettiği kahramanlara odaklanması metnin temelinde yatan aşk ve yalnızlık yerdeşliğinin odaklanılan iki kahraman üzerinde kurulduğunun da bir göstergesidir. Metinde radyo yalnızlığın, şarkılar ise aşkın bir metaforu olarak metnin kurgusuna yerleştirilmişlerdir. Şiirin başlığı da bu yerdeşliğin metin içindeki değerini okura sunar. Metinde kullanılan homodiegetik anlatıcı hiçbir zaman değişmez. Bu durum okurda anlatıcının sesi noktasında tutarlılık yaratır. Böylelikle anlatıcının odaklandığı diğer kahramanların anlam katmanlarına inmek kolaylaşır.

Öykü, 1980 sonrası yazar ve şairlerin genel politik duruşlarına uygun bir tema içerir. Siyasi sorunların dağıttığı yaşamlar teması çerçevesinde ele alınabilecek metinde postmodern anlatım tekniklerinden çok mimetik ve diegetik anlatım, geriye dönüş gibi klasik anlatım tekniklerinin kullanımını söz konusudur. Ayrıca çoğulcu bir bakış da söz konusu olmayıp sadece birinci tekil kişi anlatıcı metne hakimdir. Bu şekilde tasarlanan bir öykü yapılanmasında anlatı ritminin farklılaşması söz konusu olmasa da metnin

iletisini okura sunması net olmuştur. Metnin imgeleri kurguya yerleştirip anlatı izlencesinin bu imgeler üzerinden tasarlanmış olması metni özgün kılan nokta olmuştur.

#### 12.14. MURAT YALÇIN ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

Son dönem öykücülerinden Murat Yalçın (1970- ), öykü türünde eserler vermeye birlikte deneme ve roman türünde de eserler vererek Türk yazınında verimli bir yazar olmuştur. Öykü kitapları yayınlanma tarihlerine göre şöyledir: *Aşkımumya* (1995), *İma Kılavuzu* (2003), *Şen Saat* (2006), *Kesik Hava* (2009), *Karga Zarif* (2012), *Pera Mera* (2017). Yazarın *Pera Mera* adlı son öykü kitabı 2017 Yunus Nadi Öykü Ödülü'ne layık görülmüştür. Yalçın, 1997'den beri Yapı Kredi Yayınlarında editör olarak çalışmalarını sürdürmektedir.<sup>571</sup>

Murat Yalçın öykücülüğü imge esasına dayanmaktadır. Öykünün doğaçlama bir şekilde yazarın belleğinde yer edip orada çağrışımlarla filizlendiğine inanan yazar, öykü yazmada işçiliğe önem verir. Bir kurgu oluştururken ilhamın itkisine değer veren yazar, bazen bir cümlenin bazen de bir kelimenin peşinden giderek kurmaca dünyasını örmüştür.<sup>572</sup>

Yazarın 1995 yılında yayımlanan *Aşkımumya* eseri ilk öykü kitabıdır. Bu kitap ve ikinci öykü kitabı olan *İma Kılavuzu* 2013 yılında bir arada yeniden basılmışlardır. Her iki öykü kitabından da Murat Yalçın'ın semboller ve çağrışımlarla örülü dil dünyası göze çarpmaktadır. Öykülerinde yerdeşliklerin oturduğu bir olay örgüsü kurgusu gözlemlenmez. Parçalı ve dağınık bir anlatıma sahiptir. Yazarın sesi anlatıcının sesine karışarak zaman zaman bizzat yazar kendini görünür kılmaktadır. Bu noktada her iki eseri için de otobiyografik izler taşıyan üstkurmaca tekniğinin hâkim olduğu söylenebilir. Toplumun kural ve kurumlarıyla anlaşamayan yazarın izlenimleri; çağrışımlar, detaylar, ruh çözümlemeleri ile okura aktarılmaktadır.<sup>573</sup> Öykülerinde farklı türlere de dokunan yaklaşımı vardır. Mektup, şiir, rapor gibi metinleri öykü içine montaj tekniği ile yerleştirir. Zaman zaman kolaj tekniğini de kullanan yazar eser içinde farklı türlerin gözükmemesinden ve öyküden ayrışarak farklı bir tür olarak okurla buluşmasından sakınmaz. Bu eserlerinde dil dizgesindeki yapıda da farklılık gözlemlenir. Paragrafların yer almadığı öykülerde çoğunlukla büyük harf ve noktalama kullanımı da belirli bir

<sup>571</sup> <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/murat-yalcin> Erişim: 22.2.22.

<sup>572</sup> <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/yunus-nadi-oyku-odulu-murat-yalcin-873326> erişim tarihi 15.2.2020

<sup>573</sup> Mehmet Öztunç, "Murat Yalçın ile Kitapları Üzerine", *Türk Dili*, c.109, S.763, 2015, s.23.

kurala veya kendi içinde bir istikrara göre ilerlemez. Denilebilir ki yazar ilk öykü kitaplarında biçimsel denemelere yer vermiştir.

Murat Yalçın üçüncü öykü kitabı *Şen Saat* (2006) ile ilk iki öykü kitabındaki deneysel yaklaşımdan bir ölçüde uzaklaşır ve klasik bir kurgu düzenini öykülerinde göstermek ister. Kelime oyunları ve paragrafsız yapı planını bırakarak düz anlamlı cümlelere yönelir. Bu noktada yazarın öykülerinin bir nebze olsa klasik vaka öyküsüne yaklaştığı söylenebilir.

Dördüncü öykü kitabı *Kesik Hava* (2009) ise kırsal ve kentsel imgelerle ön plana çıkan metaforlarla zenginleştirilmiş öykülerden oluşmaktadır. Yazar bu eserinde betimleme ve öykülemeye dayalı klasik bir diegetik / mimetik yaklaşımdan çok mecazlı anlatımla dilini zenginleştirip kendine has bir üslup yaratmıştır.

Beşinci öykü kitabı *Karga Zarif* (2012)'te tekrar çok katmanlı derin imgelerin varlığı gözlemlenir. Öykülerinde yalnızlık, cinsellik, bunalım, korku gibi temaları karmaşık bir imge düzeni içinde derinlemesine işleyerek okurun aktif şekilde metne katılmasını sağlar.

Son kitabı *Pera Mera* (2017) yazarın olgunluk dönemi eseri olarak değerlendirilebilir. Yer yer ironik bir üslupla kaleme alınmış öyküler yazarın daha önceki öykü kitaplarında olduğu gibi karmaşık bir imge dünyası içinde okurla buluşur.

Keskin zekâsı ve mizahi kişiliğinin yanı sıra incelikle kurguladığı öykülerinde; kelimelere hâkimiyeti, dilsel kodları kırması ve mecazlı anlatımıyla çağdaşlarından ayrılan Murat Yalçın, yazıdaki istikrarını korumuş ve çağdaş Türk öykücülüğünde kendine önemli bir yer edinmiştir.<sup>574</sup>

#### **12.14.1. Murat Yalçın'ın “Kör Nokta” Öyküsünde Anlatım Teknikleri**

Murat Yalçın'ın “Kör Nokta” öyküsü *Aşkımumya* kitabı içindeki öykülerden biridir. Öyküde üç karakter yer almaktadır. Hayati ile Aslı, bir otobüs yolculuğunda karşılaşmışlardır. Yol boyunca Hayati, Aslı ile iletişime geçmek ister, özellikle yüzünü aklında tutmaya çalışır; sabaha karşı kısa bir iletişimleri olsa da öykünün sonunda Aslı'nın yüzünü aklında tutamadığı anlaşılır. Hikâyenin adı, Hayati'nin aklında tutamadığı bu yüzle kurulan bir analogiden gelir: Kör Nokta. Hayati'nin yaşadığı yolcuğu anlattığı kişi öyküdeki anlatıcı-yazardır. Öykünün olay örgüsünü oluşturan iki kahraman

<sup>574</sup> Murat Yalçın, "Yalçın, Murat", *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, Cilt 2. İstanbul 2010, Yapı Kredi Yayınları, s.105.

(Hayati ve Aslı) olsa da anlatıcı-yazar tarafından tüm olay örgüsü aktarıldığı için o da bir karakter olarak anlatı izlencesinde yerini alır.

Anlatıcı-yazar, varlığını sözdizimsel bir imle gösterir. Kendi söylemine ait tüm cümleler italik harfle metinde yer alır. Hem anlatıcı-yazarın hem de Hayati'nin öykü içindeki sesi homodiegetik açık bir anlatıcıyla duyulur. Her ne kadar Hayati, öyküsünü anlatıcı-yazara aktarmış olsa da söz düzleminde Hayati'ye odaklanılarak birinci tekil anlatıcı sesiyle Hayati'nin tecrübesi okuyucuya sunulur. Bu durumda öykünün tamamı, anlatıcı-yazar ve Hayati arasında değişen bir homodiegetik anlatıcıyla kaleme alınmıştır. Ancak öykünün söz dizimsel düzlemdeki konumuna göre orta bölümünde bir başka odaklanma yer alır. Metnin tamamında Aslı karakteri kapalı bir anlatımla, Hayati'nin gözünden bir iç odaklanmayla aktarılır. Metnin niceliksel olarak orta bölümünde odaklanma Aslı'dadır ve karakter kısa bir bölümde, birinci tekil anlatıcı kullanarak öykünün kurgusuna dâhil olur. Bu durumda öyküde yer alan tüm karakterlerin kendi iç odaklanmalarını koruyarak homodiegetik anlatımla okuyucuya seslendiği söylenebilir.

Öykünün tamamında eylemsel hareketlilik azdır. Çoğunlukla Hayati karakterinin iç monologlarına dayanan bir anlatım söz konusudur. Hayati'nin kendi iç odaklanmasıyla aktardığı öyküsünde diegetik ifadeler de yoğunluktadır. Denilebilir ki karakterin yaşadığı bir an'ın tasviri ve bu tasvirin karakter üzerindeki duygu izlenimleri öykünün kurgusunu oluşturur. Bu noktada öyküde belirgin bir yerdeşlik yer almamaktadır. Öykünün başlığından hareketle Hayati'nin otobüs yolcuğu sırasında yanında uyuklayan Aslı'nın yüzünü aklında tutma çabası, yaşanan an'a dair bir ikilem doğurabilir:

“İstanbul'a geldiğimizde önümüzde uzanan o upuzun yolu gözlerindeki –o bütün gece ısrarla belleğimde yer tutmayan, kayıp giden mahmur gözlerindeki- bitimsiz ışıltıda görebiliyordum.”<sup>575</sup>

Öykünün, anlatıcı-yazar tarafından aktarılan ve Aslı'nın homodiegetik anlatıcıyla sesinin duyulduğu bölümlerden hareketle kurmaca zamanı değerlendirildiğinde Hayati ve Aslı, yolculuk sonrasında da bir araya gelmişlerdir. Böylelikle yolculuk sırasında Hayati'nin, Aslı'nın yüzünü aklında tutup tutmaması yerdeşlik noktasında öykünün bir meselesi olmaktan çıkmıştır. Yerdeşliğin bu şekilde seyreltilmesi öyküdeki gerilimi azaltmıştır.

Öykünün birimlere ayrılmasında anlatıcı-yazarın kurguya dâhil olduğu noktalar kullanılmıştır. Bununla birlikte Hayati'nin homodiegetik anlatımla yaşantısının

---

<sup>575</sup> Murat Yalçın, *Aşkımuya-İma Kılavuzu*, YKY, İstanbul 2010, s.24.

aktarıldığı bölümlerde de alt birimlendirmeye gidilebilmektedir. Bu noktada da otobüs yolcuğu sırasındaki eylemsel hareket değişimleri bölümlendirme için uygundur. Anlatıcı-yazarın, Hayati'nin öyküsünü aktarmada birinci tekil anlatımla kurguda dört kez yer almıştır. İlk birim Hayati'nin hikâyesinin açılışıdır. Bu birim, otobüs yolcuğunun gecesidir. Eylemsel hareketlilik olarak Hayati'nin otobüse gelip Aslı'nın yanına oturması, Aslı'nın kitap okuması ve Hayati'nin ona doğru eğilip okuduğuyla sessizce ilgilenmesini içerir. İkinci birimde anlatıcı-yazar, Aslı'dan gelen bir zarftan bahseder, bu birim Aslı'nın birinci tekil anlatımla öyküde var olduğu bölümdür. Anlatıcı-yazar, zarfın içinden çıkan ilan olduğu gibi öyküye yerleştirir. Üçüncü birim niceliksel olarak en uzun birimdir. Hayati'nin Aslı'ya olan hislerinin belirsizleşmesi ve bunu içsel bir çatışma olarak okuyucuya sunmasının ardından anlatıcı-yazarın Aslı'ya dair yaptığı bir yorumla başlar. Üçüncü birim, Hayati'nin yanında uyuklayan Aslı'yı gözlemlediği bölümdür. Bu birim, zamandizimsel olarak geceyi sabaha bağlar ve yazar tarafından da 'Sabah' başlığıyla alt birime ayrılır. Eylemsel olarak Aslı, kitap okumayı bırakır, uykuya dalar, Hayati onun yüzünü aklında tutmaya çalışır, sabah olunca sohbet ederler, yolculuk biter. Son birim, Hayati'nin bu tecrübeye ilişkin uzun zaman sonra anlatıcı-yazarla paylaştığı bir yorumu içerir. Sözdizimsel olarak kısa bir birimdir ve Hayati'nin tecrübesine dair bir çeşit son olarak değerlendirilebilir.

Öykü, italik harfler kullanılarak anlatıcı-yazarın şu sözleriyle açılır:

“Bir gün “Tutup, ıskartaya çıkmış bir hikâye anlatsam, kim ne der? dedi Hayati. Anlat, dedim, anlat da adını ben koyayım. “Kör Nokta” desem yeridir, anlattıklarına.”<sup>576</sup>

Anlatıcı-yazarın birinci tekil anlatımla sesinin duyulduğu bu açılış üstkurmaca tekniğinin bir çeşitlemesidir. Anlatıcı/yazar, Hayati'nin hikâyesini aktaracağını bildirir hatta ona bir ad dahi koymuştur. Okuyucu, öykünün başından anlatıcı dışında birine ait bir deneyimi okuyacağını ve bu deneyime son noktayı koyanın da bir başkası (yazar/anlatıcı) olduğunu bilir. Böyle bir açılış öykünün ritmini yükseltmiştir. Okuyucu düşünmeye ve yorumlamaya sürüklenir. Bu girişin ardından Hayati'nin anlatımından otobüs yolcuğu aktarılmaya başlanır:

“Otobüse binerken boş bir koltuk aramaya kararlıydı gözlerim. Arkada, en arka koltukta, kalınca bir kitaba rahle olan avuçlarını gördüm, yanaştım. (...) Yerleşirken, gözlerini ne denli önündeki sözcüklere dayarsa dayasın, beni görüyordur, diye düşündüm/dedim içimden.”<sup>577</sup>

<sup>576</sup> a.g.e. s.20.

<sup>577</sup> a.g.e. s.20.

Hayati'nin yaşantısını anlatmaya başladığı satırların diegetik bir anlatımla aksiyon belirttiği gözlemlenir ancak ilgi çekici olan alıntılan bölümün son kısmıdır. Hayati'nin sesinden yazar, iç monologla iç çözümlemeyi bir araya getirmiştir. Hayati, Aslı'ya dair düşüncelerini aktarır, bu noktada kişisel bir tahlil yapmıştır. Hemen ardından da yaptığı bu tahlilin kendi iç sesi olduğunu vurgulamıştır. Bir tek cümle içinde iç içe geçmiş iki farklı tekniğin kullanılması, anlatı ritmini düşürür ancak okuyucuyu düşündürmesi bakımından da dikkat çekicidir.

Hayati, eylemsel olarak Aslı'nın yanına oturduktan sonra ikinci birime kadar onu gözlemler, okuduğu kitapla ilgilenmek için ona doğru meyleder ve bu sırada yaşadığı duygu izlenimlerini iç monolog ve anlatma tekniği kullanarak okuyucuya aktarır:

“Okuduğu her tümcenin bir dipnotu, kanıksanmış bir varlıktım yanında. (...) Nicedir, bir sezi, bir sızıya dönüşmemişti içimde, bu denli! (...) Kuşkusuz, küçük çatırdamalarla kırılıverecekti bu ‘hurafe yüklü dallar’ da, bir zaman sonra. Oldu da. Bu, ‘benden önce tufan!’”<sup>578</sup>

Alıntılanan bölümlerden hareketle yazarın, farklı anlatım teknikleri yoğun ve iç içe kullandığı söylenebilir. İç monologla başlayan alıntı, iç odaklanmanın Hayati'nin anlatı sesinden başka bir sese odaklandığı ‘benden önce tufan’ sözcelemindeki iç söylemle sona erer. Yazar, ilk birimde yer alan ‘Hayati'nin Aslı'ya eğilmesi’ eylemine kadar iç diyalog, iç monolog tekniklerini kullanarak karakterin duygu izlenimlerini aktarmaya devam eder.

“Bir iki satır daha okuyabilsem, büsbütün kapısına dayanmış sayacağım kendimi, bir dipnot olmaktan çıkış. Eğildim-”<sup>579</sup>

Metnin hareket dizgelerinden birini kapsayan bu bölümde yazar anlatma ve gösterme tekniğini kullanarak metne hareketlilik katmıştır.

İkinci birim ise anlatıcı-yazarın öyküdeki bir diğer karakter olan Aslı'nın varlığının belirtildiği bölümdür. Anlatıcıya bir zarf içinde Aslı'dan bir metin gelir ve bu metnin anlatılan/anlatılacak öykünün içine anlatıcı tarafından yerleştirilmesi istenir. Metnin bu noktasında bir kolaj tekniği yer alır. ‘İlan’ başlığı ile yazar tarafından bir kutu içinde öyküye yerleştirilmiş bu bölüm, Aslı'nın kendi sesine aittir. Bu sestem ve anlatıcı-yazar ile kurulan iletişimden hareketle Aslı ile Hayati'nin otobüs yolcuğu sırasındaki tanışıklığı, öykünün bilinmeyen zaman çizgisinde devam etmiş ve okuyucuya sunulan bölümde Aslı ile Hayati'nin belirgin bir yaşanmışlığı olduğuna dair izler belirlemiştir. Kurmaca zamanın doğrusal çizgisinde Hayati ile Aslı'nın otobüs yolcuğunda

<sup>578</sup> a.g.e. s.20.

<sup>579</sup> a.g.e. s.21.

tanışmalarının ardından ikisi arasında bir ilişki geliştiği, bu ilişkinin sonrasında Hayati tarafından yaşananların başlangıç kısmının anlatıcı-yazara anlatıldığı, Aslı'nın bu hikâyeyi dinlediğini ve yazacağını bildiği anlatıcı-yazara bir mektup göndererek anlatıcı-yazarın bu mektubu öyküsü içine koymasını istediği anlaşılır:

“Hayati'nin anlattıklarını yazmaya başlamadan birkaç ay önce, üstünde sadece adım adresim yazılı bir zarf geçti elime. Aşağıdaki ilanı böylece bu hikâyenin ortasına çerçeveleyip koymam rica ediliyordu.

“İLAN:

Okuduğunuz hikâyeyi “anlatan”la tanıştığım tarihi anımsamam pek güç. Hem önemli değil. Niye olsun ki? (...)

Tek cümleli bir telgrafla, tatilimi geçirdiğim kıyı kasabasından çağrılmışım. Elimdeki kitabı hala bitiremedim. (...) Hayati ile aramızda bir sır olsun istedik bu kitap. Neyse, İstanbul'a dönüyordum, böylece yan yana düştük!

Artık bu hikâyede beraberiz, benim anlatımda. Siz bu hikâyeyi okuyadurun, ben sırrımız'a, kitabıma döneyim.

Aslı<sup>580</sup>

Alıntılanan metinlerden hareketle yazarın, Aslı karakteri üzerinden de bir üstkurmacaya başvurduğu söylenebilir. Aslı, hikâyenin farkında olan anlatıcı-yazarla iletişime geçerek ve son cümleden de anlaşılacağı üzere hikâyenin okunduğunun bilincinde olarak yazar tarafından anlatının ötesine taşınmıştır. Aynı zamanda öykünün çizgisel zamanı, Aslı'ya ait bu homodiegetik anlatımla netleşir. Anlatı ritminin öykü içinde en hızlandığı bölümdür. Hayati'nin tecrübesine ait aktarılanların iç monolog ağırlıklı olduğu düşünülürse öykünün en hareketli kısmı farklı bir karakterin aynı tecrübeye ait izlenimlerini, anlatma tekniği ağırlıklı olarak aktardığı bu bölümdür.

Öykünün üçüncü birimine geçmeden, Aslı'ya ait bölümün ardından iç monolog tekniği kullanılarak Hayati'nin Aslı'ya olan hislerini anlatması ve yazması arasındaki ikilemi aktarılır. Anlatıcı yazarın “Aslı'nın gözünden kaçmasını dilerim, bu (tür) satırların.”<sup>581</sup> Sözleri bir yorum niteliği göstererek ikinci ve üçüncü birimler arasında bir geçiş sağlar. Üçüncü birim, Hayati'nin yanı başında kitap okurken uykuya dalan Aslı'nın

<sup>580</sup> a.g.e. s. 22.

<sup>581</sup> a.g.e. s.22.

Hayati tarafından gözlemlenmesi ve sabah olunca da aralarında geçen iletişimin aktarılmasına ait bölümdür. Yazar iç monolog ve anlatma tekniklerini iç içe geçmiş şekilde ve yer yer de iç diyalog kullanarak duygu izlenimlerini okuyucuya aktarır. Bu bölüm eylemsel olarak oldukça az hareket içerir. Öykünün zaman akışı içinde aksiyona dair bölümler anlatma tekniği ile verilir:

“Satırlarda sürünüyordu gözleri. Düşe kalka, hece hece okuyordu. Bu “karayazın”ın bataklığında gezinen, kıyılarda yatan timsahlara yem olmadan atlayıp kurtarmalıydım onu. Öyle de yaptım, aklım sıra. Önümde uyuklayan muavinden su istedim. (...) O elleri dizlerine düşmüş, benden uzak, kısık gözleri dalgındı. Bir uyku hapı yutsam mı, diye düşündüm, hazır su elimdeyken... *Bir uyku!*”<sup>582</sup>

Alıntılanan bölümde Aslı'nın yavaşlayan uyuma eylemi ve Hayati'nin su istemesi anlatma tekniğine örnektir. Bunun yanı sıra karakterin kendi iç sesiyle kendi kendine söyleşmesi de mevcuttur. İlginç bir nokta ise ‘bir uyku’ sözcelemindedir. Bu noktada yazar, italik harfler kullanarak Hayati'nin aktardığı hikâyenin içinde anlatıcı-yazarın sesini yerleştirmiştir. Anlatıcı-yazar, uyumaya çalışan Hayati'ye bir bakıma yorum yapmaktadır. Anlatı ritmine etki etmeyen bu durum sadece okuyucuyu düşündürmektedir. Öyküye adını veren “kör nokta” metaforu üçüncü birimin içindedir. Hayati, yanında uyuyan Aslı'nın başının giderek düşüp karanlıkta seçilmez hale gelmesini bir metafor üzerinden kurgular:

“Cansız bir nesneyi izlercesine, tek tek, gözlerime yedire yedire, belleğimdeki albüme yerleştirircesine bakakaldım yüzüne. Arada, yüzünü çizmek istedim. Bir nokta, giderek büyüyen bir karaltı olarak çöküyor, dağılıyor, neredeyse uykunun eşiğine yaklaşıyordum gene. Bu yüzün hiç karşılığı yok muydu bende?”<sup>583</sup>

Otobüs yolculuğu sırasında gecenin sabah erdiği bölüm yazar tarafından “SABAH” adıyla ayrı bir bölümde verilmiştir. Anlatım tekniği açısından değerlendirildiğinde iç monolog ve diegesisin devam etmesinden dolayı öykünün kurmaca zamanı değişse de ritminde bir değişiklik olmadığı söylenebilir. Sabah olduğunda iki karakter arasında sözlü bir iletişim başlar. Bu, Hayati tarafından anlatma tekniği ile aktarılır. Öyküde diyalog yoktur. Diyalog özelliği gösterebilecek tüm ifadeler anlatma tekniği ile kapalı olarak Hayati tarafından aktarılır:

“Otobüs inip çıksın, dönüp dursun... Biz, göz alabildiğine uzanan bir vadide, bir dorukta, bir nehrin içinde konuşup dinliyor, dinleniyorduk.”<sup>584</sup>

<sup>582</sup> a.g.e. s.23.

<sup>583</sup> a.g.e. s.23.

<sup>584</sup> a.g.e. s.24.



Yolcuğun İstanbul'a varılması ile tamamlandığı ve üçüncü birimin sonunda Hayati'nin yolculuk tecrübesini paylaşmaya son verdiği anlaşılır.

Dördüncü ve son birim, niceliksek olarak kısadır. Anlatıcı-yazarın sözlerinden hareketle öykünün kurmaca zamanında 'yıllar sonra' şeklinde ifade edilen bir ileriye atlama gözlemlenir. Bu noktada Hayati ve anlatıcı-yazar tekrar bir araya gelmiş ve Hayati'nin bitirdiği öyküsüne, yine Hayati tarafından bir yorum yapılmıştır.

*"Bu hikâyeyi dinleyip adını koyduktan yıllar sonra Hayati, beni bir gün kenara çekip kaldığı yerden devam edercesine, şunları fısıldadı kulağıma: Bu ışıltıda, okuduğu kitabın satırlarında gelişen bu mutlu son'un kalıntılarının da bulunabileceğini nedense göz ardı etmişim o sıralar. Belki de, kim bilir, saatlerce didinip bir türlü canlandıramadığım "asıl" yüzünü örten de bu kalıntılardı."<sup>585</sup>*

Öykünün son biriminde Hayati'nin sözleri diğer bölümlerde olduğu gibi iç monolog tekniği ile aktarılmıştır. Bu sözler aynı zamanda, Hayati ile Aslı arasındaki iletişimi şaibeli kılmaktadır. Anlatıcı-yazarla, asıl hikâyeye anlatıcısı olan Hayati'nin yıllar sonra karşılaşması, bir özetleme tekniği olarak değerlendirilebilir. Bu teknik, ritmi hızlandırır, ancak Hayati'ye ait bölüm anlam katmanındaki boşluklardan dolayı anlatı ritminde yavaşlamaya neden olur.

"Kör Nokta" öyküsü üstkurmaca, iç monolog, iç diyalog ve diegesis tekniklerinin birbiri içine girerek kullanıldığı, anlatım teknikleri bakımından zengin ve karmaşık bir metindir. Öykünün birimlere ayrılmasındaki zorluk, belirgin bir olay katmanının ve kurmaca zamanında kayda değer bir zaman akışının bulunmamasından kaynaklanır. İki karakter arasında geçen bir ilişki biçimi, homodiegetik bir anlatıcı-yazar eşliğinde ancak karakterlerden birinin yine kendi sesini kullanarak öyküsünü aktarmasıyla okuyucuya sunulur. Anlatı izlencesi içindeki kurmaca zamanı, gecedен sabah süren bir otobüs yolcuğunu içerir. Ancak anlatıcı-yazar ile Hayati'nin ve Aslı ile Hayati'nin ilişkileri de kurmaca zamanı içinde belirli bir yer edinmiştir. Hayati, öyküsünü anlatıcı-yazara bilinmeyen bir zaman diliminde anlatmış, anlatıcı-yazar da bu öyküyü kurmaca zamanına göre geriye dönüp anlatmıştır. Öykünün son biriminde Hayati ile anlatıcının kurmaca zamanında aynı noktada bulunduğu düşünülebilir. Aslı ile Hayati'nin, yolculuk sonrasında bir süre ilişkide kaldığı Aslı'nın sözlerinden anlaşılır. Bu noktada hikâyenin, anlatıcı-yazar tarafından kaleme alındığı zaman diliminde Hayati ile Aslı ilişkilerini yaşamış bulunmaktalardı. Bu da metinde geriye dönüş tekniğinin farklı bir kullanıma örnek olarak

---

<sup>585</sup> a.g.e. s.24.

yorumlanabilir. Öyküde iç monolog çok fazla yer tutar. İç monolog sırasında Hayati'nin aktardıkları anlam katmanında okuyucuyu zorlar. Bu noktada öykünün ritminin düşük olduğu söylenebilir.

### 12.15. SEMA KAYGUSUZ ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

Sema Kaygusuz (1972- ) sözlü kültürün sağladığı imkânları öykülerinde sınırları zorlayacak ölçüde masalsı ve destansı bir atmosfere dayandırarak kullanan bir yazardır. Öykü dünyasının genel çerçevesini oluşturan dilin mitsel boyutu, kahraman seçimlerine de yansımıştır. Kaygusuz öykülerinde seçtiği kahramanların temellerini masalsı bir dille atarken onları, öykü düzleminde vücuda geldiği 90'lı yılların gerçekleri ile dille kurduğu büyüdü dünyanın arasında bir yere inşa etmiştir. Bu inşa sırasında kurgunun daha çok gerçeğe temas ederek ilerlemesi için kahramanlar arasında ilerleyen diyalog kullanımına önem vermiştir. Yazarın yaşam serüveninde yer alan radyo oyunu yazma eylemi bu inşayı destekleyen basamaklardan biri olmuştur. Roman, oyun, deneme, anlatı ve günlük türlerinde de eserler veren yazarın tür bakımından yelpazesinin geniş olması tematik ve yapısal olarak gelişmiş bir kurmaca dünyayı okurlara sunmasını sağlamıştır.

Sema Kaygusuz öykülerinde günlük hayatta rastlanması muhtemel olan insan modellerini ele alarak öykülerini kurgulamaktadır. Seçmiş olduğu kahraman kadrosu yazarın aile yaşantısının da etkisi büyüktür. Kurmaca dünyasının beslendiği sosyo-ekonomik katman, beraberinde doğal hayatta yaşamayı da getirdiği için yazarın pek çok öyküsünde doğa, bir kahraman gibi yer almaktadır. İlk öykü kitaplarındaki öykülerin anlatı izlencesinde zaman dizimsel olarak kronolojik ya da çoğunlukla geriye dönüş tekniği kullanarak açınılandırdığı öyküler yer almaktadır. Zamanla bu durum anlatı izlencesindeki kırılmaların çoğalmasına dönüşmüş ve anlatım tekniği olarak zengin bir malzeme sağlayan öyküler kaleme almıştır.

Tematik olarak bakıldığında ölüm, acı, intikam, açlık, doyumsuzluk, yalnızlık, tutku, hırs, temalarını kendine özgü kurduğu şiirsel dille işlemiştir.<sup>586</sup> Bununla birlikte özellikle ilk dönem öykülerinde yalnızlık, doğa ve ölüm temasının genellikle hâkim olduğu kurgulara ve sıradan hayatın rutininde karşılaşılabilecek olay ve durumlara yer ver vermiştir. Yazarın öykü kurmacasında şaşırtıcı bir anlatı izlencesine çok fazla rastlanmaz. Kaygusuz'un bilinçli olarak tercih ettiği bu durum kendisinin de ifadesiyle

---

<sup>586</sup> Murat Yalçın, "Kaygusuz, Sema", *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. Cilt 1. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.

öyküde sorgulamayı, sarsıcı etkiyi zayıflatan bir edilgenleşme olarak yorumlanır.<sup>587</sup> Kurmaca dünyasında yarattığı kahramanlar insan olduğu kadar bir bitki ya da bir nesne dahi olabilir. İnsan formunda olmayan varlıklara yüklediği anlam ve onu öykü kurmacasına yerleştirmesinde kurduğu ilişki o varlıkların oluşlarına yöneliktir. Bu durumda aksiyon geri plandadır. Aksiyonun aktif halde yer almaması okuyucuda öykü unsurlarında anlatım olanaklarına odaklanmayı düşündürür. Okur anlatımın teknik sınırlarını düşünmeye zorlayarak öykü dünyasında var olur.

Yazarın öykülerinin tamamı değerlendirildiğinde iki ortak nokta göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki Türkçenin söz varlığının olanaklarını sınırları zorlayacak ölçüde kullanarak öykünün düş dünyasını besleyen zengin bir dil dağarcığından öykülerini oluşturmasıdır. Sem Kaygusuz'un öykülerindeki okur odaklı hedef çoğunlukla mekân ve bağlam birliği çerçevesinde okuru gerçekçi bir kurmaca atmosferine sokmaktır. Bu noktada her ne kadar dilin olanaklarını sınıra yakın bir ölçüde kullansa da minimal anlatıma kıymet vermektedir. Bu durum dil düzleminde yalın bir anlatımı sağlaması ve okuru ayağı yere basan temalar ve kurmaca örgüsüyle karşılaştırmasından ileri gelir. Denilebilir ki halk söylemlerinin de sıkça kullanıldığı özgün, yalın bir öykü dili ile halkın sıradan yaşamına ayna tutacak ve okuru bu noktada yakalayacak bir kurmaca dünyasına sahiptir. Kaygusuz'un dille ilişkisi doğal ve mistik bir ilişki olarak tanımlanabilir. Sözcükleri canlı birer varlık olarak değerlendiren yazar onların nefes aldığına ve bir bedene büründüğüne inanır. Öykülerinin söz varlığını oluşturan dili, yaratıcılığın kendini gösterdiği alan olarak tarif eder.<sup>588</sup> Yazar, öykülerindeki kurmaca dilinde ses ve anlam örüntüsünün sınırlı bir dil evreniyle oluşturulamayacağına inanır. Bu yüzden öykülerindeki dil, mekânsal tercihlerindeki doğa ile örtüşür. Doğal olan yaşamın ve o yaşamın bir parçası olan insanın dili, Kaygusuz'un dil varlığının temelidir.

İkinci ortak nokta ise Kaygusuz'un öykülerinde zaman kurgusunun süredizimsel ve reel zamanla örtüşmeyen bir soyut alanda yer almasıdır. Okuru betimleme dünyasında var etmeyi tercih eder. Anlatı ritmini doğrudan etkileyen bu tercih okuyucuda anlatım teknikleri açısından odaklanmaya neden olur. Kozmik zamanı aka planda bırakıp dilin olanaklarından mitsel boyutta faydalanarak oluşturduğu kahramanlarını bir mekân içine

---

<sup>587</sup> Sema Aslan, "Öyküde Sürprizlere Karşıyım-Sema Kaygusuz ile Söyleşi". *Milliyet*. 10 Nisan 2002. <http://www.milliyet.com.tr/ozel/kitap/020410/tadimlik.html>. Erişim: 28.6.21.

<sup>588</sup> Sema Kaygusuz, "Ağacın Gözüne Bakmak". *Söyleşi Sahibi: Cem Alpan ve Semih Gümüş, Notos Öykü*, Sayı 18, Ekim-Kasım 2009, s.72-75.

yerleştirir. Mekânsal tercihleri genellikle doğa üzerinedir. Bu noktada doğa ile mitik insanı buluşturan bir bağlamda öykü dünyasını yarattığı söylenebilir.

Kaygusuz'un öykülerinde anlatıcının sesleri, öykü kişilerinin duygularını dile getirecek şekilde iç içe geçmiş biçimde kullanılır. Yazarın yarattığı öykü kişilerinin karakteristik özellikleri onların duygu diliyle betimlenir.<sup>589</sup> Yaşanmışlığın, tanıklığın dili onun için önemlidir. Yöneldiği soyutlamalarda bile bu vardır. İmgelem dünyasının zenginliği, ona, yeni bir dil yaratmada yeni olanaklar sağlamaktadır. Bu olanaklar dahilinde yazarın deneysel bir yaklaşımda olduğu söylenebilir. Öykü kitaplarının tamamı değerlendirildiğinde tematik olarak yenilik ya da özgünlük olarak değerlendirilemeyecek ancak biçimsel olarak denenmemişe dokunmaya çalıştığı ve yazma gayesinin bu yönde olduğu gözlemlenebilir. Yazma eyleminin kendisi üzerine de düşünen yazar, istikrarlı bir öykü dili oluşturmakla beraber anlatımın teknik olanaklarının sınırlarını tıpkı oluşturduğu özgün dil evreni gibi zorlar.<sup>590</sup> Bu bakımdan değerlendirildiğinde Kaygusuz'un kurmaca evreninde deneyciliğin yer aldığını görmek mümkündür. Bazılarında ortak duygular yansıtılsa da neredeyse her öyküsü farklı bir anlatıcı sesi ve farklı bir anlatım odaklanmasıyla yazılmıştır. Yazar yeniliği içerikten ziyade dille yakalamaya çalışır, anlatım biçimi daha ön plandadır.

Sema Kaygusuz'un şimdiye kadar okurla buluşan tüm öykü kitapları arasında eserin adları temel alınarak bir ilişki kurulabilir. Yazarın 1998 yılında basılan ilk öykü kitabı *Ortadan Yarısından*, ikinci kitabı *Sandık Lekesi* (2000)'nin açılış öyküsünün adıdır. Aynı düzenlemeyi üçüncü kitabı *Doyma Noktası* (2002)'nda da devam ettirir. Bu kitabının ilk öyküsünün adı ise *Sandık Lekesi*'dir. 20004 yılında yayınlanan dördüncü kitabı *Esir Sözler Kuyusu* bu formatın dışında olup yazarın ilk gençlik çağında kaleme aldığı öyküler ve dergilerde yayınlamış ancak kitap olarak basılmamış öykülerini ihtiva eder. Kitapla aynı adı taşıyan öykü de bu kitabın açılış öyküsü olarak okurla buluşur.

Sema Kaygusuz'un öyküleri arasındaki bağı, eserlerinde kullandığı ortak imgeler yoluyla da kurduğunu söylemek mümkündür. Yazarın öykülerinde bazı imgeleri tekrarladığı ve farklı şekillerde işlediği görülür. Örneğin tüm öykü kitaplarında “yılan” ve “kuyu” imgeleriyle yazılmış öyküler yer alır. *Ortadan Yarısından* ve *Esir Sözler Kuyusu* 'ndaki “Yılanlar”, *Sandık Lekesi* 'ndeki “Engereğin Oğlu”, *Doyma Noktası* 'ndaki “Çatlak Yerlerin Kuyusu” ve “Esir Sözler Kuyusu”nda bu imgeler doğa-insan-mekân

<sup>589</sup> Feridun Andaç, “Saklı Duyarlıkların Öykücüsü”, *Cumhuriyet Kitap*, Sayı 644, 20 Haziran 2002, s.5.

<sup>590</sup> “Sıradan İnsanların Hatalı Öyküleri”. Söyleşi Sahibi: Meltem Kerrar, *Cumhuriyet Gazetesi*, 21 Şubat 2001, s.12.

üçlemesini özgün söz varlığındaki mitsel ruhla boyutlandırılarak konu edilir. Öyküler arasındaki bu imge ortaklığı, öykü kitaplarının adları ve bizzat öykü adlarında olduğu gibi yazarın eserleri arasında geçiş teşkil eden bir başka unsurdur.<sup>591</sup>

Yayınlanan ilk öykü kitabı *Ortadan Yarısından* (1997) başlayarak son kitabı *Karaduygun* (2012)'a kadar süreç değerlendirmesi yapıldığında Sema Kaygusuz'un öykücülüğünün zaman içinde değiştiğini, geliştiğini; özgün ve imgelem yüklü bir dille daha olgun ve derinlikli öyküler yazdığını söylemek mümkündür.<sup>592</sup> Özellikle *Sandık Lekesi* ve *Doyma Noktası* kitaplarını, ilk kitabındaki dil evrenini ve imgelem dünyasını genişleterek oluşturmuş ve yayınlanan tüm öykü kitapları arasında yapılan değerlendirme sonucu bu iki kitabın en olgun örneklerin yer aldığı eserler olarak tespit etmek yerinde olacaktır.<sup>593</sup> Yazarın mitik düş dünyasını damıtılmış bir söz evreniyle aynı paydada buluşturup okura sunduğu öykü kitaplarının içinde özel bir yeri olan bu iki eserden *Sandık Lekesi*'nde yer alan "Kışlangıç" öyküsü anlatım olanakları sınırlarını zorlaması bakımından dikkat çekicidir.

### 12.15.1. Sema Kaygusuz'un "Kışlangıç" Öyküsünde Anlatım Teknikleri

Sema Kaygusuz'un ilk öykü kitabı *Ortadan Yarısından* (1997) başlayarak son kitabı *Karaduygun* (2012)'a kadar yazarın öykücülüğünün anlam evreninde derinleşme ve mitsel dil anlayışında boyutlanma gözlemlenmektedir. İlk öykü kitabında mitsel ve şiirsel dili toplumsal sorunların imgesel bir perdenin ardında işleyen yazar, sonraki eserlerinde bu çizgiyi geliştirerek sürdürmüştür. Eserlerinde seçtiği temalar ve konular genellikle toplumun arka planında kalan ve toplumun normlarıyla çatışarak onlara karşı özgün bir duruş sergileyen kahramanlar etrafında şekillenir. Yazarın şiirsel dili bir anlam evreni oluşturduğu kadar bir anlatım tekniği olarak da kurguda yerini alır. Kaygusuz, her öykü kitabında anlatmak istediklerini okurun düş dünyasında onları anlam üretmeye zorlayacak bir mesai içinde ama bir o kadar da akışkan bir dille kaleme alır. *Karaduygun* kitabında ise öykü türüne farklı bir boyut getirerek parçalılıktan bütünselliğe erişir ve her öykü birbiri içine eklemlenerek bir novella havasına bürünür. Bu tercihte yazarın, yazma süreci içinde roman türünde örnekler de vermesi etkilidir. Ancak Kaygusuz için öykünün her zaman ayrı bir yeri vardır ve romanları ile öyküleri arasında yapılan değerlendirmede

<sup>591</sup> Leyla Yener, "Sema Kaygusuz: Hikâyeden Romana", İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı Prof. Dr. Nazan Aksoy 2010, Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi.

<sup>592</sup> "Kalp Bilgisi Olmadan, Metin Yarı Ölüdür". Söyleşiyi yapan: Musa İğrek, *Zaman Kitap Zamanı*, Sayı 45, 5 Ekim 2009, s.17.

<sup>593</sup> Cemil Kavukçu, "Sandık Lekesi", *Cumhuriyet Kitap*, Sayı 543, 13 Temmuz 2000, s.16.

öykülerinin, romana bir geçiş basamağı teşkil etmediği anlaşılır. Roman türünde, öykü türünde yakaladığı dil ve anlam evreninden bağımsız bir çizgide ilerlemektedir. İkinci öykü kitabı olan *Sandık Lekesi* ve ondan kısa bir süre sonra yayımlanan üçüncü eseri *Doyma Noktası*, yayınlanan tüm öykü kitapları arasında yapılan değerlendirme sonucu dil ve tematik olarak en olgun örneklerin yer aldığı eserler olarak örneklendirilebilir. Özellikle anlatım tekniklerinin özgün bir şekilde kullanılması bu sınıflandırmada etkilidir. Yazarın mitik düş dünyasını damıtılmış bir söz evreniyle aynı paydada buluşturup okura sunduğu öykü kitaplarının içinde özel bir yeri olan eserden *Sandık Lekesi*'nde yer alan "Kışlangıç" öyküsü anlatım olanakları sınırlarını zorlaması bakımından dikkat çekicidir.

Tüm öykülerin anlatı ritmini değerlendirmek için anlatım tekniklerinin analizini kullanarak yapılan çalışma sonucu anlatımın yapısal unsurlarının anlatı ritmine en çok etki ettiği ve anlatı ritmi grafiğinde okura en farklı tabloyu sunan öykü "Kışlangıç" adlı öyküdür. Yazarın pek çok öyküsünde anlatı ritminin durağanlaşmasını sağlayan anlatı kiplerinden mimetik anlatımın hâkim olduğu aşikârdır. Ancak seçilen öykü anlatı kiplerinden mimetik anlatım temeli üzerine kurulmuş olsa dahi yazma edimine odaklanması ve homodiegetik anlatıcı kapsamını farklı bir bakış açısıyla ele alması bakımından değerlidir. Yazarın yazma sürecini de homodiegetik anlatıcı sesinden okura sunması anlatı ritminde mimetik anlatımın olağan rutinini kırmaktadır ve anlatı ritmini etkileyen süre değerlendirmesinde üst kurmacaya da bir örnek teşkil etmektedir.

İnceleme nesnesi olan öykü farklı homodiegetik anlatıcıları bir arada barındıran bir durum öyküsüdür. Öykü üst kurmaca tekniğinin kullanıldığı anlatıcı/yazarın, yazma edimini okurla paylaşmasıyla başlar. Anlatıcı / yazar, uzun zamandır bu öyküyü 'Kışlangıç'ı yazmaya çalışmakta ancak bir türlü bu konuda başarılı olamamaktadır. Bu başarısızlığını ya da eylemsizliğini sorguladıktan sonra 'kuş' metaforu üzerinden yazmanın buluş teşkil eden yaratıcı nüvesinin ne olduğunu ve nasıl işlendiğini okura aktarır. Bunun ardından anlatıcı/yazarın kırlangıç kuşlarıyla ilgili izlenimleri; yorum, düşünce ve duygularla karmaşık bir şekilde kurguya yerleştirilir. Bu karmaşa birbiriyle ilişkili iki tane eylem düzlemi üzerinden somutlanır. Kuşların göç yolunda uçması, anlatıcı yazarın onları fark etmesi ve izlemesi. Bu izlenimlerin aktarılmasının ardından yazar/anlatıcı kurmaca içinde bir kurmaca tasarlar ve farklı göç yollarından gelmiş iki kırlangıcın çiftleştirildiği bir ortamı yansıtır. Bu çiftleşmeden doğan kırlangıç, homodiegetik anlatıcının kendisine geçmesiyle birinci tekil anlatıcı üzerinden okurla

söyleşir. Yavru kırlangıcın doğma, büyüme ve göç sürüsüne karışamama durumu kendi yavru kuşun ağzından aktarılır. Öykünün finalinde homodiegetik anlatıcı tekrar yazar/anlatıcıya odaklanır ve kırlangıcın belirsiz bir sona doğru ilerlediğini bildirilerek öykü sonlanır.

Öyküyü üstkurmaca ihtiva eden anlam birimleri, yazar/anlatıcının kırlangıçlardan bahsetmesi -olay örgüsü olarak merak unsuru oluşturabilecek nokta bu sırada okuyucuya sunulur- ve yavru kırlangıcın hayata başlamasını kendi ağzından anlatması olmak üzere üç büyük anlam kesitine ayırmak mümkündür. Birbirinden farklı anlatım teknikleri ve anlatıcı sesi odaklanmasına sahip bu anlam birimleri, öykünün tümünde anlatı ritminin yüksek olmasını sağlar. Öykünün yerdeşliği yazar/anlatıcının iki farklı göç yolundan gelen kırlangıçların çiftleştirilmesi ve onlardan doğan kırlangıcın da bu yapay birleşmenin bir sonucu olarak bu sonuca katlanması üzerinden oluşturulmuştur. Denilebilir ki yapay olanla doğal olanın zıtlığı ele alınmıştır. Doğal olarak bir araya gelen kırlangıç sürüsünün akışta olması ancak yapay olarak bir arada bulunduranların da tıpkı birleşmeleri gibi yapay ve belirsiz bir ürün olan yavru kırlangıcın varlığı bu iki zıtlığı okuyucuya derin yapıda göstermek için vardır. Yerdeşliğin her iki kutbu da net bir şekilde derin yapıya yerleştirilmemiştir. Yapay yolla bir araya gelen kırlangıçların hayatı üzerinden onun zıttı olan doğal yaşam sezdirilmektedir. Okur bu diğer kutbu, yazar/anlatıcının kırlangıçları anlatması, onların göçleriyle ilgili düşüncelerini paylaşması ve yapay bir düzlemde bir araya getirilen bir kırlangıç çifti tasarısından çıkarır. Metnin ana yerdeşliğinin tek bir noktasının net şekilde verilip diğerinin sezdirilmesi okurun aktif bir konuma olmasını sağlar. Bu durum anlatı ritminin hızlandırırken diğer anlatım tekniklerinin de etkisiyle metni ilgi çekici hale getirmiştir.

Öykünün ana anlam kesitlerinin yanı sıra anlatım tekniklerinin daha rahat incelenmesi için daha küçük anlam birimlerine ayrılması da mümkündür. Birinci anlam kesiti yazarın yazma edimi ele aldığı eserin başındaki ilk iki paragraftır. Bu anlam kesitinin içinde ayrı bir anlam birimi olarak değerlendirilmeyen ama önemli bir değere sahip olan 'kuş' metaforu, yine yazma ve üretme düşüncesini somutlamak için vardır. Söz dizimsel olarak bir ayrıntı ise yazma ediminin ele alındığı bölümlerin köşeli parantezle verilmiş olmasıdır. Bu durum okurun üst kurmaca tekniğinin kullanıldığı bölümleri daha rahat ayırt etmesini sağlamıştır. İkinci anlam birimi kırlangıçların gelişidir. Bu anlam birimi metnin üçüncü paragrafıdır. Üçüncü anlam birimi, ilk anlam biriminin bir devamı niteliğindedir çünkü üst kurmacanın devam ettiği köşeli parantezle gösterilen bir diğer

bölümdür ve metnin dördüncü paragrafıdır. Dördüncü anlam kesiti ile ikinci anlam birimi olan kırlangıcın gelişi, anlatım teknikleri bakımından birbirine çok yakındır. Metnin beşinci paragrafı olan bu bölümde kırlangıçların göçleri ele alınır. Beşinci anlam biriminde yazar/anlatıcının iki farklı göç yolundan gelen kırlangıcı çiftleştirme tasarısı ele alınır. Bu bölüm metinde altı, yedi ve sekizinci paragrafları içerir. Altıncı anlam birimi ile beşinci anlam birimi arasında bir cümleyle verilen köşeli parantezle gösterilmiş üst kurmaca tekniği tek başına bir anlam birimi olmamakla birlikte altıncı birime geçerken üzerinde durulması gereken önemli bir cümledir. Köşeli parantezle belirtilmiş yazarın yazma edimini ele aldığı bölümler bu noktada son bulur. Altıncı anlam kesitinde yapay yolla döllen yavru kırlangıcın doğumu, büyümesi ve göç zamanındaki tavrı ele alınır. Bu bölüm metnin on ve on birinci paragraflarını içerir. On ikinci paragraf olan son paragraf ise metnin finalini oluşturan yedinci anlam birimidir ve yavru kırlangıcın akıbeti verilir.

Metnin ilk anlam birimi köşeli parantezlerle gösterilen üst kurmaca tekniğinin kullanıldığı bölümdür. İlk iki paragraf bu şekilde tasarlanmıştır. Anlatıcı, aynı zamanda yazar olduğunu/olabileceğini öyküye giriş cümlelerinde belirtir:

“[Bugün, gayet iyi anladım. Kırlangıç’ı hiçbir zaman yazamayacağım. İki yıldır uğraştığım bu sözcük gün gün çekiciliğini yitirdi.<sup>594</sup>” Yazar/anlatıcı ilk paragrafta içinde bulunduğu yazma kaygısının yalnızca kendisine ait olmadığını, kendi gibi başkalarını da kapsayacak şekilde ‘biz’ kimliğinin de sorunu olduğunu dile getirir: “Öykünün bana değil de ‘bize’ ait olduğu duygusundan kurtulamadığımdan mı ne, bir türlü Kırlangıç’la baş başa kalamadım. Tam iki yıl oldu. Yazarken mızızlanmakla hüzünlenmek arasında gidip geldim, bilgisayarın önüne oturdum, kalktım, evde dolaştım, oturdum, o bir tek cümleyi aradım durdum. Anladım ki bize ait olduğuna inandığım Kırlangıç’ın öyküsünü, bizden biri yazamayacak. Bizden biri derken, düpedüz, içimizden birinin o kırlangıçla karşılaşmasını anlatmasını istiyorum. Bazıları, doksanlı yılların genç yazarlarını kastettiğimi sanabilir.”<sup>595</sup>

Yazarın homodiegetik anlatımla kendinden ve kendi gibi kimseleri anlattığı aşıkardır. Alıntılanan paragrafın devamında ise genç yazarların kim olduğunu sorgulaması ve kendisinin de o kategoride bir yazar oluşu ele alınır. Bu noktada anlatı ritminde yazar, okuru ve kendisini öykünün söylem düzleminde aynı konuma yerleştirir. Özellikle öykünün kurgu nesnesi olan kırlangıcın ele alınmasından önce, onun kimin tarafından ve nasıl ele alınacağını sorgulanması anlatı ritmindeki sürenin üst kurmaca ile yazar ve

<sup>594</sup> Sema Kaygusuz, *Sandık Lekesi*, Metis Yayınları, İstanbul Şubat 2018, s.81.

<sup>595</sup> a.g.e. s.81.



okuru bir araya getirerek bir zamansızlığa sürüklenmesi söz konusudur. Okur, anlatıcının sesinin birinci tekil üzerinden ironik ve alaycı bir tavırla bir sorgulama halinde olduğunu sezinler. Bu sorgulama homodiegetik anlatıcı sesindeki iç söyleşim/iç diyalog tekniğinin kullanılmasıdır. Okur, kendini yazar/anlatıcıyla bir tutarak tıpkı onun yaptığı gibi kendi kendine söyleşmeye başlar. Bu katılım anlatı ritmini hızlandırmaktadır. Yazarın özellikle köşeli parantez kullanarak kendi yazma edimini anlatıcı üzerinden okurla paylaştığı ilk iki paragraf, dördüncü ve dokuzuncu paragraflardaki belirgin ironik anlatım meddah anlatım tekniğinin varlığına da bir işarettir. Bu tekniğin kullanımı okurun sorgulama kapasitesini artırmakta ve perspektifini boyutlandırmaktadır. Birinci anlam biriminin ikinci kısmı yani ikinci paragrafta, yazar/anlatıcının içinde bulunan öyküyü yazamayacağına dair ümitsizliği canlı bir diegetik ve mimetik anlatım kipiyle okura sunulur:

“Yazmak için yazmadığın metinle vedalaşmayı bilmek gerekir, derler. Nasıl olsa, o öykü, üç beş yıl sonra gene gelir, uyandırır gece yarısı. Bir duygu kırıntısı olmaktan kurtulmuş, kanlanıp canlanmıştı. Saçları uzamış, yüzüne kan gelmiştir, uzanınca dokunacak kadar yaklaşmıştır. Çok sürmez, en fazla bir haftada bir öykü olarak ortaya çıkar. Ama böyle olmayacak biliyorum. Ben bu ‘kırlangıç’ fikrine ümitsizlikle bağlıyım. Yazamayacağım öyküyü neden yazmadığımı yazarak, derdimi anlatabilirim ancak. İnatlaşıyor muyum acaba?”<sup>596</sup>

Bu noktada yazar/anlatıcının bir öykü fikri bulduğu ancak onu geliştiremediği sancısı ele alınır. Bunu ele alırken de özellikle mimetik yaklaşımla ele aldığı fikrin canlanması ve ‘kuş’ metaforu üzerinden okurun bir fikri oluşturmak ve işlemenin ne kadar zor olduğuna dair inanması sağlanmaya çalışılır:

“Bir kuşu avuçlarınıza aldınız mı hiç? (...) Bir avuç hayatı için yaşamın kutsal pırıltısını kaptırmamak için, incecik kemikleriyle nasıl direnir. Şaşırtıcı bir güç vardır kanatlarında, sıkımla bırakmak arasında gidip gelirsiniz. Uçup gittiği an, özgürlükle kaçışın aynı anlama geldiğini hissedersiniz. Bir sahibin övünçleriyle ona hayatı bahsettiğinizi düşünerek ağzınız iki yana yayılır. (...) Kaybetme duygusunun kısa süreli burukluğu, yerini kıskançlığa bırakır. O sırada ne olmak istersiniz... kuş mu, onu sıkı el mi?”<sup>597</sup>

Kuşun sahiplenilmesi ve uçurulması fikri üzerinden yazar, kendi yazma ve yaratma sürecine eleştirel bir bakışla yaklaşır. Bunu yaparken de homodiegetik anlatım olanaklarından iç söyleşimi ikinci çoğul anlatıcıya hitap ederek kullanır. Özellikle ikinci çoğul anlatıcıya yani metnin muhatabı olan okura seslenmesi sorgulayıcı ve eleştirel tavra

---

<sup>596</sup> a.g.e. s.82.

<sup>597</sup> a.g.e. s.82.

bir kanıttır. Bu bakımdan homodiegetik anlatıcı yalnızca ben-anlatıcının kendisine odaklanma imkanlarından yararlanmaktan çıkar ve bunu genişleterek okuru içine alacak şekilde kapsayıcı bir şekilde kullanılır.

İkinci anlam biriminde yazar/anlatıcı, kendisini okura sunmuş, yazma süreciyle ilgili zorluklarını dile getirerek hesaplaşmasını tamamlamış ve kurmaca dünyasını oluşturmak için adeta bir girizgâh yapmaktadır. Bu bakımdan ikinci anlam birimini içeren üçüncü paragrafın tamamı, kırlangıçların yaz mevsiminde göçünü tasvir etmektedir. Bu tasvir mimetik bir anlatım kipiyle ve yine homodiegetik anlatımla yapılır. Mimesis kullanımı, diyaloglar üzerinden değil betimleyici anlatımın somutlama amaçlı kullanıldığı bir gösterme üzerinden işlenir:

“Kırlangıç sürüsü Afrika çöllerini aşarak gelmişti. Bahar henüz kızarmamış, buharlaşmamıştı. (...) Nedense can çekişen bir çocuğa benzetirim baharı. Koca gözlü, güzel gülüşlü, küçük dudaklı bir erkek çocuğunun kısa hayatıdır bahar. Çocuktaki o diri beden kuruyup kemikleşmesiyle yazın kavuruculuğu başlar. (...) Sürüyü de işte o hoşgörülü anımda gördüm.”<sup>598</sup>

Üçüncü paragrafın giriş ve sonuç cümlelerinden hareketle diegetik olarak yazın gelmesi ve kırlangıçların göçleri başlaması anlaşılabilir ancak burada diegesis değil mimesis anlatım kipinin kullanımı okurun kırlangıçlar üzerine düşünmeye hazırlar. Anlatım kipi tercihi, yazar/anlatıcının kurmaca dünyasının girişini ve daha sonrasına okura sunacağı kendi kırlangıç hikayesinin zeminini verir.

Üçüncü anlam birimi, köşeli parantezin bulunduğu üst kurmaca tekniğinin tekrar kullanıldığı dördüncü paragraftır. Bu noktada yazar/anlatıcı, kırlangıç fikriyle ilgili öyküsüne başlamadan önce yazla ilgili düşüncelerini paylaşmasını eleştirir:

“[Yaz aylarına karşı sergilediğim bu yabani tutum, gereksiz, hatta metni sündüren, fazladan birkaç cümle olarak algılanabilir. Doğrudur. Ama, yazı sevmemek çok önemli şu anda. Çünkü kırlangıçlar geldiğinde henüz yaza geçmemiştik, üstelik o sürü yangın gibi bir sıcağı terk edip gelmişti, ne ben yaza kızmıştım, ne de yaz bana... (...) Kızsaydım, onları göremezdim... Kızarsanız...]”<sup>599</sup>

Yazar/anlatıcı köşeli parantez içinde sorgulamasında anlatı ritminin düzeninde önceleme tekniği kullanarak yaz ayı gelmeden oluşan göçü işaret ederek az sonra kurgulayacağı zaman ve mekâna uygunsuz bir şekilde bir araya gelip çiftleşmeye zorlanacak kırlangıçların hikayesinin duygusunu hissettirmek istemiştir. Anlatı ritminde çoğunlukla anakronik hareketlilik bir duygu hissettirmekten çok olay dizgesinin nedenselliğini

<sup>598</sup> a.g.e. s.82.

<sup>599</sup> a.g.e. s.83.

vermek için kullanılır. Kaygusuz, standart bir anlatım tekniği olan zamanda sıçramayı bir duygu tanımlaması için kullanır. Alıntılanan bölümün son cümlelerinde ise kızmak eylemini farklı zaman kiplerinde ve şahıs eklerinde kullanarak anlatı süresinde eksiltiye başvurmuş ve okurun bu boşluklardan yararlanarak kendi anlam evrenini oluşturmasına fırsat tanımıştır.

Metnin dördüncü anlam biriminde yazar/anlatıcı kırlangıçların göç durumundan bahseder. Anlam katmanlarında yüzey yapıda göçün ne zaman olduğu ne şekilde yapıldığı ve hangi kuralları içerdiği anlatılır:

“İşin içinde önce buluşmak vardı, sonra yola çıkmak, en önde uçup göğün karnına bir bıçak gibi saplanmak, (...) daha sonra yorulmak, sona geçmek, (...) belki de dayanamayıp ölmek, geri dönememek, (...) sonra varmak, vardığın yerde dağılmak, yuva kurmak, üremek, sonraki göç için yeni bir sürü yaratmak vardı.”<sup>600</sup>

Yazar/anlatıcı özetleme tekniğini kullanarak ele aldığı bu kavramın içerdiği ayrıntıları okura kısa bir şekilde ilerleterek metnin ritmini hızlandırmıştır.

“Her sürünün kendi göç yolu, doğar doğmaz belleklerine kazılmış haritaları vardı. Göç demek, göç yolunun kendisi demektir. Hem terk etmek hem varmak hem de geri dönmek, hep aynı yolu denemektir.”<sup>601</sup>

Yazar/anlatıcısının alıntılanan sözlerinden hareketle metnin yerleşliği olan yapay ve doğal yollarla hayatta kalmanın cephelerinden biri işlenmektedir. Her ne kadar metnin zıtlığı daha çok yapay olanın açıklanması ve irdelenmesi üzerinden verilmişse de dördüncü anlam biriminde figural anlatım sesinden iç söylem tekniği kullanılarak doğal olanın kaçınılmazlığı ve yazgısal faktörü ele alınmıştır. Anlatıcı sesi homodiegetik anlatıcıdan kısa süreliğine uzaklaşır ve metnin dışına yerleştirilen bir odaklanma ile okuru bahsedilenler üzerine düşünmeye teşvik eder.

Altı, yedi ve sekizinci paragrafların tamamını içeren beşinci anlam biriminde yazar/anlatıcı, özellikle yazar kimliğini açık ederek homodiegetik anlatımla kurmaca içinde bir kurmaca yaratarak ‘kırlangıç’ figüründen hareketle asıl yazmak istediği meseleyi ele alınabilir. Bundan önce özellikle ikinci ve dördüncü anlam birimlerinde şimdi ele alacağı meseleye bir giriş yaptığı düşünülürse metnin ana odak noktasının bu birim olduğu söylenebilir:

---

<sup>600</sup> a.g.e. s.83.

<sup>601</sup> a.g.e. s.84.

“Sonra aklıma yeni bir şey geldi. İki farklı göç yolundan gelen iki ayrı tür kırlangıcı, fayansları etil alkol kokan bir laboratuvara koymaktı. (...) Erkek güneyden gelmişti, dişi güneybatıdan. (...) İki farklı kırlangıcı aynı kafese koyduğunuzda, onlara soracak sorunuz kalmamıştır. Göçün kendisini kavramak için artık çok geç kaldınız... (...) Erkekle dişinin buluşma abı çok trajikti. (...) O uzun göç öyküsünün satır arasına geldiler, tam birleşme vaktiydi. Gizli, sessiz, yasadışı bir dölleşme anı.”<sup>602</sup>

Yazar anlatıcı bu üç paragraflık anlam biriminde erkek ve dişi kırlangıcın fiziksel özelliklerini, çiftleşme sırasında birbirlerine olan davranışları ve eylemlerini anlatı süresini hızlandıracak bir sahneleme tekniğiyle diegetik anlam kipiyle kurgulamıştır. Bu noktası tipik bir öyküleme aracı olarak verilir. Öykünün odak noktası ve olay örgüsünün temelini oluşturan bölüm metnin tamamına göre anlatımcı tekniğin kullanıldığı klasik bir bölümdür. Bu bölümde özetleme tekniğine de yer vermiştir. Özetleme tekniği, öykü türünün minimal anlatımla kurgulanmasını sağlayacak şekilde bu metinde kullanılmıştır. Yedinci paragrafta ikinci çoğul kişi anlatıcı kullanarak uyarı tonu ile okura seslenen yazar/anlatıcı, iki farklı kırlangıcın aynı mekânda sıkıştığını ve çiftleşmeye zorlandığını anlattığı bölümde yeniden homodiegetik anlatıcıyı terk ederek odağını metnin ötesine yerleştirerek figural anlatımla anlatı izlencesini ilerletmeyi tercih eder. Beşinci anlam biriminin sonunda metnin son köşeli parantezli anlam birimi yer alır. Yazar/ anlatıcı kurmacayı tamamlamadan önce son kez üst kurmaca tekniği ile okurla buluşur: “[Az sonra anlatacaklarım bir ‘buluş’ değil, bu öyküdeki tek çıkar yolumdur.]”<sup>603</sup> Bu cümlede her ne kadar anlatı izlencesinde ileriye sıçrama tekniği kullanarak olacakları sezdirip okuyucu hazırlanmış olsa da yazarın, kendi yazma süreciyle ilgili çaresini ve çözümünü dile getirerek üst kurmaca yaptığı söylenebilir.

Altıncı anlam biriminde anlatıcının sesinde önemli bir kırılma olur. Homodiegetik anlatıcı devam eder fakat anlatıcının sesi bu kez yazar/anlatıcı değildir. Yapay olarak bir araya getirilen iki farklı kırlangıçtan mülhem bir başka yavru kırlangıcın var oluşu ve onun bakışından hayatın yorumlanmasıdır:

“Annem, yumurtladıktan hemen sonra öldü. Babamı kendi sürüsüne geri gönderdiler. Sihirli bir salgının içinde, pembe ışıkların arasında, kendi akıntımdan kendimi yarattım. (...) Yaşamam için yapay ısı verdiler. (...) Yüreğimin ritmini hissettim, büyümeye başladım, büyüdükçe korktum. (...) Artık dayanamadım dışarı çıktım. Dev gibi olacağımı sanıyordum, çıkınca küçüldüm. (...) Ağzıma ne verilerse mideye indirdim, gün ile geceyi ayırt ettiğimde tüylerim yenilenmişti. (...) Kimse

---

<sup>602</sup> a.g.e. s.84.

<sup>603</sup> a.g.e. s.84.

uçmayı öğretmedi, avlanmayı, yuva kurmayı, ötmeyi, temizlenmeyi kendi kendime keşfettim. Anladım ki beni yöneten bu iç sesle yaşıyorum.”<sup>604</sup>

Yavru kırlangıcın doğumu, hayata tutunması anlatı ritmindeki sürede duraklama tekniği kullanılarak okura sunulur. Duraklamayı ise anlatı kiplerinden diegesisle birlikte vermeyi tercih eden yazar eylem cümlelerine daha fazla yer vererek duraklamanın yeknesaklığını kırmıştır. Metnin ritmi anlatıcının sesinin farklılaşması ve yavru kırlangıçla ilgili merak unsurunun artmış olmasından ötürü hızlanmıştır. Birimin sonlarına doğru içgüdüsel olarak bir şekilde hayatta kalmayı becerebilmiş kırlangıç, yapay bir yolla dünyaya geldiği için hayatını devam ettirecek içsel rehberi kendinde bulamaz ve bunu sorgular:

“İşte sonbahar geldi. Buralardan gitmek gerek, hangi yoldan, nasıl hangi yöne? Ey bellek! Sen berraklaşmazsan elimden ne gelir?! Beni sev, beni iste, benim için bir şey söyle... Babam güneyden gelmişti annem güneybatıdan, şimdi ne ikisiyim, ne de ikisinden biri. (...) Hangi göç yolunda o sıcak ülke? (...) Gökyüzünde kendi tarihim olmalıydı, bir kader çizgisi gibi karşıma çıkmalıydı, kırlangıç sürüsünün çatalı. (...) Yapacak bir şey yok tam ortadan ‘gidiyorum.’”<sup>605</sup>

Metnin ana yerdeşiğindeki yapay ve doğal olanın çatışması, göç yolunu içgüdüsel olarak bulamayan kırlangıcın homodiegetik anlatıcı olarak iç söylem tekniğini kullanıp okura bunu aktarması şeklinde verilmiştir. Yavru kırlangıcın sorgulayıcı anlatım içerikli sözleri okuru da kendi dünyasına alır ve okur da kararsız bir hale sürüklenir.

Metnin son anlam birimi ve son paragrafında yazar/anlatıcı tarafından yavru kırlangıcın içgüdülerini kullanamayarak kendi doğasına aykırı bir tercihte bulunarak seçim yaptırıldığı gözlemlenir: “Kırlangıç tek başına yola çıktı. (...) Onun gittiği yerden ne yazık ki soğuk rüzgarlar esiyordu.” Homodiegetik anlatım tekrar yazar/anlatıcıya geçmiştir ve birinci çoğul şahıs kullanılarak okurun metne dahil olması kolaylaştırılmıştır: “Güze yeni girmiştik. Geceleri pencereyi kapatmaya başlamıştık.”<sup>606</sup> Yapay bir birleşmeden dünyaya gelen yavrunun yapay bir yol izlemesi kaçınılmaz bir gerçek olarak kurgunun finalinde okurla buluşur.

“Kışlangıç” öyküsünün başlığındaki ‘kış’ ve ‘kırlangıç’ kelimelerinin birleşmesi, yapay bir kelime oluşumudur. Yazar, metnin yerdeşiğinde yer alan yapay ve doğal olanın çatışmasını doğal yollarla dünyaya gelmemiş bir kırlangıcın doğası gereği bir tercih yapmayışı ile anlatır. Bunu da yeni türetmiş olduğu kelime ile pekiştirir. Bununla birlikte yeni türetilen bu kelime ile metin, yazım süreci sancılı bir kurgu olarak üst kurmaca

<sup>604</sup> a.g.e. s.85.

<sup>605</sup> a.g.e. s.85.

<sup>606</sup> a.g.e. s.85.

yöntemiyle tasarlanmıştır. Metnin içinde yer alan kırlangıçların öyküleri de aslında yazar/anlatıcının belleğindeki bir imajdır, tam olarak kurgunun kendisi değildir. Öyküyü tamamlayan okuyucu yazılma sürecinde olan bir fikrin taslağını bulur. Yazar tüm bunları üst kurmaca tekniğini ustaca kullanarak yaptığı gibi şiirsel dilinin de yardımıyla özellikle anlatı kiplerinden mimesisi metaforik olarak yerleştiği anlamları açık etmek için kullanır. İmgelerin diegetik ve mimetik anlamları okur tarafından çözümlenmesi yazarın üslup dünyasının zenginliğinin bir kanıtıdır. Homodiegetik anlatımı farklı odaklanmalarla kullanması metni genişletmiş, anlatı ritmin hızlandırmıştır. Anakronik zamana fazla yer vermeyen dolayısıyla anlatı ritminin süresini etkileyecek sahneleme ve hızlandırma teknikleri olmaksızın yazar, ritmi yüksek bir anlatı izlencesi kurgulamayı başarmıştır.

## 12.16. ŞEBNEM İŞİGÜZEL ÖYKÜLERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

Edebiyat dünyasına öncelikle öykü türü ile girmiş sonraları romanda edebi kimliğini geliştirmiş Şebnem İşigüzel (1973- ) 2000’li yılların feminist bakış açısını temsil eder bir niteliğe sahiptir. Eserlerinin temaları taciz, korku, umutsuzluk, istismar, sevgisizlik, şiddet, düzensiz kadın-erkek ilişkileri, kaçış ve trajedi etrafında şekillenmiştir.<sup>607</sup> Çağın hem liberal ve hem de muhafazakâr politikalarının baskısı altında ezilen kadınlar ve genç kızlarla birlikte travmatik sonuçlar doğuracak ilişkiler içinde olan ailelerin çocukları, şiddet uygulayan erkekler eserlerinin ana kahramanlarıdır. Bunun yanı sıra aile kurumu içinde çarpık ilişkilenebilir maruz kalmış ya da yaşadığı travmalar neticesinde bu ilişkilenebilir olmayan karşılayanlar, taciz ve/veya tecavüze maruz kalan kadınlar da eserlerinde ön plandadır. Ele aldığı kahramanlarla kadınlara dair görülmeyen ve konuşulmayan pek çok konuyu gündeme getirmiş ve tartışma başlatmıştır.<sup>608</sup> Bu tartışmalar sayesinde 1980 sonrasında oluşmaya başlayıp 2000’li yıllarda kimlik kazanan feminist hareketle kadın dayanışmasının oluşmasına katkı sağlanmış ve ortak sorunlar üzerinde birleşme fikri gündeme gelmiştir.

İlk öykü kitabı olan *Hanene Ay Doğacak* 1993 yılında yayımlanmıştır. Bu öykü kitabı ile yayınlandığı yılın Yunus Nadi Öykü ödülüne layık görülür. Eserdeki içeriklerin bireyleri ruhsal olarak sarsacak nitelikte olması eserin bir süre sansürlenerek yayınlanmasına neden olur ancak sansürlü yayın kısa bir süre sonra kalkar. Kitapta birbirinden bağımsız ama ortak temalarda buluşan dokuz öykü bulunmaktadır. Eserdeki

<sup>607</sup> <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sebnem-isiguzel> Erişim: 22.2.22.

<sup>608</sup> Tülin Alkan, *Yarım Asrın Kadınları 1960’tan 2000’lere Türk Edebiyatında Kadın Temsilleri*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013. s.91.

öykülerin anlatımı yalındır. Cümleler sanatlı ve uzun kurgulanmamıştır. Denilebilir ki daha çok konuşma cümlelerine yakın ve doğrudan anlatımlı cümlelerdir. Bu şekilde imgesel bir söylemden uzak öykülerde kullanılan anlatım tekniği ağırlıklı olarak anlatı kiplerinden diegesistir. Diegetik anlatımla doğrudan, anlatılmak istenenin okuyucuya aktarılması içeriğin de çarpıcı bir şekilde okur tarafından algılanmasını sağlar. Postmodern anlatım tekniklerinin yoğun olarak kullanılmadığı eserde klasik teknikler, içerik olarak marjinal konuları ve temaları ele aldığından çağının farklı örneklerinden olmasını sağlamıştır. Yazar, klasik bir anlatım dizgesiyle herkesin bildiği ama bilmekten uzak durduğu temaları görünür kılmayı başarmıştır.

Yazarın ikinci öykü kitabı, ilk öykü kitabından bir yıl sonra 1994'te yayınlanan *Öykümü Kim Anlatacak* adlı eseridir. Bu eserinde sekiz öykü yer almaktadır. “Devinimler” öyküsünün sonu ve “Öykümü Kim Anlatacak” öyküsünün başı birbirine kahramanın fiziksel betimlenmesi bakımından ortaktır. İki öykünün içerik olarak birbiriyle ilişkisi olmasa da bu bakımdan bir bağının olması öyküleri organik olarak birbirine bağlar ve anlatım tekniği açısından dikkat çekici kılar. Diğer altı öykü birbirinden bağımsızdır. Son iki öykü “Köprüleri Yaktım Ama Kanatlarım Var” ile “Ters Akan Deniz” rüya anlatımlarının yer aldığı ve bilinç akışı tekniğinin yoğun kullanıldığı öykülerdir. İlk öykü kitabına göre imgesel anlatıma daha çok ağırlık veren yazar çoğunlukla homodiegetik anlatıya yer vererek okurla doğrudan bağ kurmayı başarmıştır.

*Kaderimin Efendisi* öykü kitabı da ilk iki öykü kitabının ardından uzun zaman sonra yazılmış son öykü kitabıdır. 2001'de kaleme alınan bu esere kadar geçen sürede yazar ilk romanı *Eski Dostum Kertenkele*'yi (1996) yayınlamıştır.<sup>609</sup> Daha sonraları roman türü üzerinde yoğunlaşan yazar, öykü kariyerine ara vermiştir. Ancak yayınlanan tüm öykü kitapları 1980 sonrası Türk öykücülüğünün konu bakımından mihenk taşlarından olan feminizm ve kadın sorunsalı odağında yer alması bakımından önemlidir.

Toplumda yaşanan tecavüzler, ensest ilişkiler, ani ölüm karşısında çaresiz kalan çocuklar, çocuk istismarı gibi durumları çarpıcı ve yalın bir şekilde okura sunan yazarın bu konuları işlerken seçtiği kahramanlar genellikle mutsuz insanlardır. Ele alınan konuların merkezindeki işleyenler olarak bu mutsuz kimselerin varlığı doğaldır. Toplumda kötü, acı, çirkin hikayelere kahraman olanların yaşadıkları bu haksızlığa karşı

---

<sup>609</sup> Murat Yalçın, *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, c.1, YKY, İstanbul 2010, s.550.

yine de yaşamdaki direnişleri ele alınır.<sup>610</sup> Öykü kahramanlarının acılı yaşam hikayelerinde aldıkları yaralardan ötürü kin, öfke ve kırgınlıklarını coşkulu bir şekilde dile getirmedikleri gözlemlenir. Bu coşkusuzluk, çaresizlik ve umutsuzluk göstergesidir. Bu umutsuzluk aynı zamanda yaşanan kötü tecrübeleri mecburen bir kabullenme halini de dile getirir. Öykülerin anlatı izlencesinde yer alan tema ve konularda yerdeşlikleri üzerinde taşıyan kahramanların genellikle kadın olarak seçilmesi bir bakıma bu kabullenme ve kırılmanın daha net bir şekilde altını çizilebilir.

Şebnem İşigüzel'in anlatım olanaklarından yararlanmaya başlaması ve anlatım tekniklerini geniş ölçüde kullanması son öykü kitabından sonra yazdığı romanlarda kendini göstermektedir. Bu durumda yazarın, anlatım teknikleri bakımından sınırlarını genişletmesinde öykü türünün bir eskiz görevi gördüğü söylenebilir. Anlatım tekniklerinin anlatı izlencesi içerisinde anlatı ritmini etkilemesinin 2000'li yıllarda sıkça karşılaşıması İşigüzel'in öykülerinde yer yer okurla buluşur. Özellikle çerçeve anlatı tekniğine eserlerinde yer veren yazar, bu teknikler anlatımı düz bir çizgiden daha ilgi çekici bir noktaya evriltilmiş olur. İnsan hayatını derinden etkileyecek psikolojik olayları ele alan yazar, psikanalitik anlatım tekniklerinden de yararlanır. Psikanalitik eleştirel okuma, feminist eleştirel okuma gibi 2000 yıllarda hız kazanan bir yaklaşım olmuştur. Yazar bu noktada psikanalizin kurucusu olan Freud'un düşüncelerinden yararlanmışır.<sup>611</sup> Özellikle kahramanlarına bilinç altı haritası kurgulamak ve eserin anlatı izlencesine bunu yerleştirerek okurun bunu keşfetmesini sağlamak için psikanalizden yararlanmışır. Kahramanların bilinç altı ile toplumun duyuş haritasını çıkaran yazar, bu noktada anlatımı çeşitlendirmek için üst kurmaca tekniğine de başvurur. Öykülerinde ele aldığı konuların sert gerçekliğini, düş ve gerçek çizgisi içinde eriterek büyülü gerçekçi anlatım tekniğine yakın bir üslup da geliştirdiği söylenebilir. Bunun yanı sıra öykülerinde anakronik zaman kullanımına özen göstererek anlatı düzeninde geriye dönüş tekniğini sıkça kullanmışır.

Yazarın ele aldığı konular içinde kadın ve çocuk temalarının ayrı bir yeri vardır. Toplumun ve geleneğin kadına dayattığı normlara, kadınların toplumda yaşadığı sorunlara ve problemlere tüm eserlerinde yer verir.<sup>612</sup> Toplumun kadın üzerinde yarattığı ataerkil zihniyetin baskısının yanı sıra bu zihniyetten etkilenmiş kadınların da kadın üzerindeki ezici baskısına dikkat çeker. Burada önemli olan baskıcı ataerkil zihniyetin

<sup>610</sup> Halide Tarhan, *Şebnem İşigüzel'in Romanlarının Feminist Eleştiri Bağlamında İncelenmesi*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Mersin 2019, s.40.

<sup>611</sup> Seval Şahin, <http://sevalsahin.com/detay/4/257/Odak-Yazar--Sebnem-Isiguzel-II>, 2017.

<sup>612</sup> Halide Tarhan, *Şebnem İşigüzel'in Romanlarının Feminist Eleştiri Bağlamında İncelenmesi*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Mersin 2019, s.40.



içinde kendini var edememiş kadının bu zihniyeti onayarak varlığını sürdürmeye çalışmasıdır. Özellikle son öykü kitabında yer alan öykülerde bu zihniyetteki kadın kahramanlar dikkat çeker.

Yazarın tüm öykü kitaplarındaki dili yalın, net ve doğrudandır. Kahramanlarını kurnaca içinde konumlandığı zaman ve mekâna ilişkili olarak konuşTURur. Halkın orta alt kesimine çoğunlukla yer veren yazar, eserlerinde özellikle argo ve mizahtan sıkça yararlanır. Yazarın romanlarında yer verdiği kötülük duygusu, çirkinlik, delilik, ölüm, cinayet konuları karşın; yazarın dili kullanım şekli oldukça eğlenceli, muzip ve samimidir.<sup>613</sup> Ele aldığı meselelerin içerdiği duyguların okuyucuya net bir şekilde aktarılabilmesi için yazar doğrudan anlatımın tercih edildiği bir dil yapısını kullanır.

Yazar öykülerinde iktidarı eleştirirken bu mücadelede var olmaya çalışan ‘kadın’ bireye odaklanmıştır. Bunun yanı sıra aile içi ya da toplumsal travma yaşamış bireyler de yer alır. Kadının kimliğini oluşturma çabası ve var oluş serüveni üzerinden bir toplum panoraması oluşturur. Kadın bireyi yok etmeye çalışan erkek egemen zihniyetin aslında kendi sevgisizliğini, merhametsizliğini, yalnızlığını görmezden gelişine karşı çıkmaktadır.<sup>614</sup> Yazar toplumsal sorunları ele alırken kadının kendini ifade edemeyişini eril dilin baskınlığı olarak ifade eder ve eserinde kadın kahramanların söyleminin ön planda olmasına dikkat eder. Anlatı izlencesinde her ne kadar fantastik unsurlara sıkça yer verse de gerçeklikte uzaklaşmaz ve öykülerinin doruk noktalarında okuru gerçekle, toplumun gerçeği ile yüzleştirir. Bu nokta da genellikle karamsar atmosferli öyküleri vardır. Okur, yazarın sunduğu çarpıcı gerçeklikle yüzleşirken bir yandan da postmodern anlatım olanaklarının zenginliği ile oyunsuluğun ön planda olduğu metinlerle karşı karşıya kalır.

İncelemeye değer görülen “Bir Filmin Son Sahnesi İçin Gerçek Yaşamdan Alıntılar” öyküsünde anlatı sesi bakımından yazarın ilginç bir yaklaşımı bulunmaktadır. Öykü tümüyle homodiegetik anlatıcının iç söyleşim/iç diyalog tekniği ile kaleme alınmıştır. Öykünün içeriğindeki yerdeşliğin eşcinsel ilişki, intihar, idam gibi çarpıcı imgelerle örülü olmasının yanı sıra anlatıcının bir iç ses olarak kendiyile, dolayısıyla okurla konuşması, içerikle verilmek istenen etkinin artmasına neden olmaktadır. İşgüzel’in yazın hayatının ilk yıllarında öykü türünden eserler verdiği aşıkardır. Yazın

---

<sup>613</sup> a.g.e. s.41.

<sup>614</sup> Alev Önder, “Feminist Eleştiri Işığında Bir Okuma: Deli Kadın Hikayeleri”, *Schriften Zur Sprache Und Literature II Dil ve Edebiyat Yazıları*, Ijopec Publication, s.344.

dünyasına ısınma turları olarak değerlendirilebilecek bu örneklerin tümünde diegetik ve mimetik anlatımda dağınıklık, olay örgüsü kurgusunda da parçalılık mevcuttur. Bu bakımdan yazar; betimleme, öyküleme ve diyalog gibi temel teknikleri vermek istediği mesajlara, dikkat çekmek istediği toplumsal meselelere hizmet etmesi amacıyla kullanır. Bu bakımdan seçilen öyküde kullanılan anlatım tekniğinin öykünün bütününe hâkim olması, mimesis ve diegesisteki eksikleri kapatması bakımından metin, özgün bir örnektir.

### 12.16.1. Şebnem İşigüzel'in "Bir Filmin Son Sahnesi İçin Gerçek Yaşamdan Alıntılar" Öyküsünde Anlatım Teknikleri

Şebnem İşigüzel'in *Hanene Ay Doğacak* adlı ilk öykü kitabında yer alan "Bir Filmin Son Sahnesi İçin Gerçek Yaşamdan Alıntılar" öyküsü idama mahkûm edilen bir öykü kahramanının idam anına giderken geçmişe dönüp hatırladığı kesitler ve idam anındaki duygu durumunun aktarılmasını ele almaktadır.

Eserin tamamında minimal bir anlatım tekniği kullanarak gençliğinde aşk acısı çekmiş, sevgisi karşılık görmemiş bir erkek kahramanın yaşam sahnesinde tutunamaması ve bu tutunamayışının öcünü insan öldürerek aldığı anlatılır. Bir insanın canını alması nedeniyle de idam edilecektir. Büyük bir yaşam kesitini ihtiva eden anlatı, yazarın minimal anlatımı diegetik ve mimetik yapıları çok az kullanarak kurmasıyla oldukça kısa bir şekilde sunulmuştur. Eserin ana kahramanı üzerinden sevmeye ve aldanma/aldatılma yerleşliği okura aktarılır. Metinde adı verilmemiş ana kahraman, yaşadığı sevgiyi ve bu sevgiye karşılık aldatılması/alданmasını kaderle ilişkilendirerek açıklar: "Kader dediğimiz şey işte bu pusula. İbre mutluluğu gösterince mutlusun, ölümü gösterince ölüsün, aşkı gösterince âşıksın."<sup>615</sup>

"Evlendiğim. O zaman bir çocuk istemiştim. Evlendiğim kız okuyordu. Okulum bitsin diye oyalamıştı beni. Zaten evlilik onun için öylesine bir şeydi. İlk başlarda çok utanırdı beni arkadaşlarıyla tanıştırmaya. Sonra da aklı sıra eğitmeye başladı beni. Kitaplar, sinemalar filan. Baktı gördü bir şey olacağı yok, okulu bitirir bitirmez terk etti beni. Başlangıçtan beri biliyordum böyle olacağını. Bir de çocuk istemiştim. Oysa ben onun yaşamında sadece bir 'gereklilik'tim..."<sup>616</sup>

Eserin giriş epigrafında yer alan "Aşktan önemli hiçbir şey olamaz.", sözleri de metnin tamamına hâkim olan suç, suçluluk, adalet, ölüm temlerinin aşkla ilişkisi olduğunu kanıtlar. Ana kahraman herhangi bir beklentisi olmadan toplumun normal kabul ettiği bir

<sup>615</sup> Şebnem İşigüzel, *Hanene Ay Doğacak*, İletişim Yayınları, İstanbul 2019, s.81.

<sup>616</sup> a.g.e. s.81.

hayatı arzularken birlikte olduğu kadın tarafından terk edilmiş ve aldatılmıştır. Bu noktada kahramanın ruhsal dünyası alt üst olur ve metnin yerdeşliğini oluşturan zıtlık meydana gelir: sevgiye karşı aldatılma.

Metni özgün kılan en önemli özelliklerle anlatıcı sesinde tercih edilen bakış açısıdır. Öykünün tamamı iç söyleşim/iç diyalog tekniği ile oluşturulmuştur. Bu teknikte anlatıcının sesi, kendi söyleminin alıcısıdır. Anlatıcı ben'in anlatı izlencesinde kendini ötekileştirerek farklı bir ben yaratması ve onu karşısına alıp onunla konuşmasını içerir. Anlatıcının karşısında bir başka anlatıcı tipi ya da kahraman yoktur. Sesin sahibi ve seslenen aynı anlatıcıdır. Dil bilgisel düzlemde cümleler gramer kurallarına uygun olarak şekillenir ve anlatım genellikle konuşma havasında ilerler. Söylem düzeyinde bu anlatım tekniği anlatıcının kendi kendisini doğrulaması, kendi kendisine hitap etmesi olarak belirir. Hitap edilen 'ben/sen' ne dış görünümüyle ne ruhsal yapısıyla ne de sözüyle metinde gözükmeyebilir. Metinde de birinci tekil anlatıcı kendiyle olan söyleşiminde anlatımın dışında, anlatıya hüküm veren bir tondadır:

“Cadde çok kalabalık. Milyonlarca insan bu şehirde ne yapar? Çoğunun doğduğu yer burası değildir; sorsan dünyanın bir ucundan gelmiştir. Eskiden kızardım, ne bok yemeye ge lirsiniz diye. Bir gün oturup düşündüm. Ben bu şehrin ada mıyım, ama ya babam, dedem "Ne bok yemeye gelmişler?" Sonra böyle söylemez oldum. Allah bir pusula koymuş insanların cebine, ibre burayı göstermiş, kalkmış gelmişler.”

“Başka insan olmak var. Okumak, kafa çalıştırmak da şart değil. Yeter ki insanı sev. Yaşayıp gidiyoruz işte, milyonlarca insan. Her dilimiz, her rengimiz var. Kimimiz mutlu, kimimiz sarhoş, kimimiz düşkün, kimimiz aptal. Yaşıyoruz ya... Bu gökyüzünü görüyoruz, yağmuru biliyoruz ya.”

617

Öykü anlatıcısının kendiyle olan diyalogu, okuru da içine alır. Okur da anlatıcının baktığı üst noktadan onun odaklandığı yere doğru dikkatini doğrultur. Bu bakımdan yerdeşliğin metin içindeki değerinin seçilen anlatıcı bakış açısıyla örtüşür durumdadır. İç söyleşim tekniği, sevgiye karşı aldatma/aldatılma ikilemini okurun zihninde somutlamak ve okura bunu daha inandırıcı kılmak için kolaylaştırıcı bir anlatım yöntemi olmuştur.

Öykünün kendi içinde adlandırılmış ve numaralandırılmış altı alt bölümü bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla şöyledir: I. Gereklilikten, II. Yaşamak güzel, III. Yeter ki insanı sev..., IV. Sona yaklaşırken, V. Sonsuz sona çok yakın “Sonsuz sonda mutluluk var.”, VI. Sonsuz son. Bölümlendirmelerin içeriklerine bakıldığında ana kahramanın

---

<sup>617</sup> a.g.e. s.81, 83.

idama giderken yaşadığı majör hayat kesitlerinin sunulması olduğu anlaşılmaktadır. Her birimi kendi içinde incelemek ve anlatım tekniklerinin anlatı ritmine katkısını açıklamak yerinde olacaktır.

İlk birim “I. Gereklilikten” adlı bölüm, anlatıcının idama götürülme anı ile başlar. Ancak bunun bir idam yolcuğu olduğu eserin son biriminde bu birimde yer alan ilk iki paragrafın tekrar edilmesiyle anlaşılır:

“Yürümemiz gerekiyordu. Bu gereklilik beni mutlu etti. Ne zamandır böylesine mutlu olmamıştım, diye düşündüm.”, “On dakika sürmüş yürüyüşümüz.” Solumdaki güvenlik görevlisi söylüyor bunu. (...) Dışarı çıktığımda yürümem gerekiyordu. Bu gereklilik beni mutlu etti. Sonra düşündüm ne zamandır böylesine mutlu olmamıştım diye.”<sup>618</sup>

Birinci birimde gökyüzünün tasvir edilmesi, kadınların dış görünüş ve tavırlarının betimlenmesi şeklinde parça parça diegetik anlatım yer almaktadır. Diegetik öyküleme ve betimlemelerin yer yer bilinç akışı tekniğini anıştıracak şekilde kullanılması, anlatı ritmini düşürdüğü söylenebilir. Anlatı izlencesindeki yerdeşliğe hizmet eden taraflarının zayıf olması okurun bu kipliklerin anlatıdaki değerini ölçüp yerleştirmeye çalışmasından kaynaklı bir ritim düşüklüğü söz konusudur:

“Hava sıcak. Boğucu sıcak derdik hep, işte yine öyle bir sıcak. Gökyüzünde tek bir bulut yok. Mavisi de şimdiye kadar gör düğüm en güzel mavi. Beyaza yakın maviyi sevmem. Bu mavinin içinde koyusu da var, açığı da...”, “Hava güzel. Kadınlar da. Sarışını var, kumralı var, şişmanı var, zayıfı var. Hepsi bir başka güzel. İşte şu önümde yürüyen. Saçları ne güzel renk. Güneş de düşmüş, pırlıl pırlıl. Eteğinin (üstelik bol) altından bile belli, kalçaları yuvarlak. Ayakkabı sının arkası açık, topukları kirlî. Karşıdan gelen gözlüklerini işaret parmağıyla kaldırıp duruyor. Kızım olsa o da bu kadar olurdu. Kesin yirmi vardır.”<sup>619</sup>

Diegesis kullanımının anlatı ritminde duraksamaya neden olması diğer birimler için de söz konusudur. Bunda yazarın ele aldığı meseleye odaklanması ve diegetik unsurları titizlikle kurgulamamış olmasının etkisi vardır. İkinci birim olan “II. Yaşamak güzel”de anlatıcının işlediği cinayet merkez alınmıştır:

“Yaşamak güzel... Öldürmeden önce bana böyle yalvarmıştı. (...) Bizim gibiler yaşarken güzeli çirkinini ayıramaz. İşin varsa, keyfin yerindeyse, şimdi olduğu gibi, gökyüzüne bakıp "Yaşamak güzel" demesini bilmiyordum ki... Öldürdüğüm adam da bana benzerdi, ama o öğrenmişti yaşamının güzel olduğunu. Mahkemenin birisinde karısıyla kardeşi üzerime yürümüşlerdi. Kadının

<sup>618</sup> a.g.e. s.81, 83.

<sup>619</sup> a.g.e. s.81, 82.

sesi hâlâ kulağımda: "Nasıl kıyarsın bir cana!.." Allah mıyım ulan ben? Ne diye vurdum adamı? Ne diye aldım canımı. Oysa yaşamak güzel demişti."<sup>620</sup>

Bu bölümde eserin tamamında yer alan tek diyalog parçası yer alır. Yazar bu nokta mimetik anlatıma çok önem vermemiştir. Gösterme tekniğinden çok anlatma tekniği tercih ettiği söylenebilir. Kullanılan tek diyalog ölen kişinin sözleri ve o kişinin ailesine ait cümledir. Bu şekilde kısıtlı diyalog kullanımı anlatı kipinde mimesis ve anlatı süresinde sahneleme tekniğini zayıflatır. Yazarın bu duruşu, daha çok anlatımcı bir biçim tercih ettiğinin göstergesidir.

“III. Yeter ki insanı sev...” başlıklı üçüncü anlam biriminde ise yine parçalı bir diegetik anlatımla öykü kişisini metnin yerleştiği bakımdan etkileyen bir hayat kesiti sunulur. Bu bölümde anlatıcı kadın olmaya çalışan bir erkekle ilişkisini okura anlatır. Bu anlatımda bahsedilen eşcinsel öykü kişisinin, anlatıcıya âşık olduğu ve anlatıcının da ona eserin başında bahsettiği karşılıksız bir sevgiyle bağlı olduğu gözlemlenir. Anlatıcı ona olan sevgisine değer verir: “Beni de severdi. Daha doğrusu âşıktı. Bir keresinde oturmuş içiyoruz, tutturdu yatalım diye. Hiç yatar mıyım! Giderim başka ibnelerle yatarım da onunla yatmam. Çünkü onu başka türlü severdim.”<sup>621</sup> Bahsettiği eşcinsel öykü kişisinin öldürülmesi, metindeki ikinci ölüm vakasıdır. Bir önceki birimde işlediği cinayetten bahseden anlatıcı, bu birimde değer verdiği birinin hayatını kaydetmesine şahit olur: “Sokak ortasında bıçaklayıp öldürdüklerinde üzülmüş tüm. Sarhoş müşterinin birisi yapmış. Annesi, cenazesinde "Kızım!" diye ağlıyordu.” Bu çarpıcı ölüm eserin yerleştiğini desteklemektedir.

Dördüncü ve beşinci birimlerde bu kez okur anlatıcının kardeşinin kendini asmasına ve annesinin ölmesine şahit olur. Metnin yerleştiği sevgiye karşılık gelen aldatma sonucu bireyin hayattan hincını alma yaklaşımını destekleyen başka bir unsurdur.

“Öldüğünde, durup dururken astı kendisini, demiştik. Durup dururken değildi oysa. İnsan sona yaklaşırken, yürürken bile mutlu olunabileceğini, yaşamının güzel olduğunu, yeter ki insanı sev demesini öğreniyor. Kardeşim kendisini asmadan önce bana böyle şeyler söylemişti. O zaman anlamamıştım.”<sup>622</sup>

Bu birimde de diegetik anlatımın zayıf olduğu ancak metnin tamamını yöneten iç söyleşim tekniğinin yoğun ve etkili biçimde kullanıldığı gözlemlenmektedir.

---

<sup>620</sup> a.g.e. s.83.

<sup>621</sup> a.g.e. s.83.

<sup>622</sup> a.g.e. s.84.

Son birim olan “VI. Sonsuz son”da ise okur anlatıcının idamını anlatı süresini etkileyecek bir özetleme tekniği ile öğrenir:

“Yıllar önce sonsuz sonda mutluluk olduğunu bilen kardeşimle yürüdüğüm yolları da... Tanrı değilim. Öldürmemeyi şimdi öğrendim. Yaşamak güzel. Bak bunu da ilk kez söylüyorum. Martıları besleyen dönmeyle evlenmeliydim. Şimdi öğrendiğim her şeyi ondan öğrenebilirdim. Bu bina çok kasvetli. Saymadım bu kaçınıcı gelişim. Renkler kayboldu. Sesler ve yüzler var. "On dakika sürmüş yürüyüşümüz." Solumdaki güvenlik görevlisi söylüyor bunu. Karar öncesi geçen zaman da on dakika mıydı, yoksa daha mı uzun?.. "İdam." Ölüm yani. Arkaya dönüp bakıyorum: "Sizler ölmemiş miydiniz?" Annem, kardeşim, dönme oğlan. (...) Öldürdüğüm adama sesleniyorum: "Yaşamak güzel demiştin." Kararı dinleyenler, çok ciddi avukat bile şaşırды bu adam kime bağılıyor diye.”<sup>623</sup>

Anlatının bundan sonraki üç paragraflık anlam biriminde ilk birimde yer alan ilk üç paragrafın tekrar söz konusudur. Bu tekrardan anlaşıldığı üzere yazar, okuru döngüsel bir sürece sokar ve başta açıklamadığı, gizemli bıraktığı unsuru sonda aydınlığa kavuşturur. Her ne kadar diegesis kipinin kullanımının tutarsızlığından kaynaklanan anlatı ritminde duraksamalar söz konusu olsa da anlatı izlencesinde uyandırılan merak ve bu merakın çözümlenmesi anlatı ritmine hareketlilik katmıştır.

Eserin tamamına bakıldığında iç söyleşim teknikliğinin sevgi ve aldatma ikilemini desteklemek ve bunu okura inandırmak için işlevsel bir şekilde kullanıldığını söylemek mümkündür. Anlatı düzeninde anlatıcının annesi, kardeşi, eşcinsel sevdiği diğer öykü kişisi ve öldürdüğü kişiyi konumlandırmak için geriye dönüş tekniği kullanılmıştır. Ancak bu geriye dönüş tüm olayı açığa kavuşturmak ve bütün neden-sonuç bağlantılarını vermek için değildir. Minimal bir anlatımla anlatı düzeninde özetlemeye gidilmiş ve ayrıntılar kompakt halde okura sunulmuştur.

1980 sonrası Türk öyküsünde anlatım teknikleri bakımından tezin inceleme esasına hizmet etmeyen ancak dikkat çeken bazı öykücülerden bahsetmekte de yarar var. Bunlardan ilki Hüseyin Su, ilk kitabı *Ana Üşümesi*'nde (1999) ağırlık olarak yoksulluk ve ideolojiyi, ikinci kitap *Gülşefdeli Yemeni*'de (1998) aile ve kuşak çatışmasını, üçüncü kitap *Aşkın Hâlleri*'nde (1999) ise aşk teması işler. Hüseyin Su, yitip giden güzellikleri, kaybettiğimiz manevi zenginlikleri, kuşaklar arası çatışmayı, her şeyi değiştiren/bozan “yeni”nin birey ve aile üzerindeki yıkıcı etkisini, çocukluğun saf ve temiz duygularını, derinlikli bir psikolojik tahlil ve ustalıkla bir biçim tercihiyle öyküleştirmiştir.<sup>624</sup> Nazan Bekiroğlu'nun ilk kitabı *Nun Masalları* (1997), o ilk kitapların bildik kimi zaaflarından

<sup>623</sup> a.g.e. s.85.

<sup>624</sup> Necip Tosun, “Öykümüzün Kırk Kapısı Üzerine”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, S.401, 2007. s.34.

arınmış, damıtılmış, üzerinde titizlikle çalışılmış bir eserdir. Kitabın bilinçli bir şekilde, ortak bir iz sürdüğü, yazarın tek tek öykülerden çok, kitapsal bir bütünlük gözettiği görülür. Kitapta, acıların, yalnızlıkların, savruluşların; zamanları ve mekânları aşan bir olgu olduğu vurgulanırken, insanın değişmez evrensel yanlarına dikkat çekilir. Yazar, eski ve yeni insani durumları üst üste koyup, değişmez resmi yakalamaya çalışır. Bütün bunların yanında Nun Masalları'nın asıl teması, yazı ve yazmanın serüveni üzerine odaklaşır. İkinci kitabı Cam Irmağı Taş Gemi (2006) öykücülüğünde başarılı bir çıkış olur.



## SONUÇ

Bir metni incelemenin temel yolu metnin yapı unsurları olan kahraman, mekân, zaman ve olay örgüsü tahliline dayanmaktadır. Bu temel çözümleme, klasik anlatılarda çoğunlukla okurun ihtiyacını karşılarken postmodern yaklaşımla oluşturulan metinlerde yetersiz kalmaktadır. Değişen ve dönüşen çağ ile birlikte yazın dünyasında verilen ürünler ve bu ürünlerin incelenmesine yönelik yaklaşımlar da değişmiştir. Bu yüzden bir anlatının 'ne' ifade ettiğinden çok anlatmak istediğini 'nasıl' ifade ettiği düşüncesi modern edebiyata geçiş aşamasında yazarların temel meselesi haline gelmiştir. Anlatım teknikleri, bu 'nasıl'lığın temel yapı taşını meydana getirir.

Metnin temel yapı unsurlarından zaman kavramının yorumlanması ve onunla doğrudan ilişkili anlatı ritmine odaklanılmasını sağlar. Bunun nedeni metnin kurmaca örgüsünü oluşturan yapı unsurlarının içinde zamanın farklı bir yerinin bulunmasıdır. Zaman, olay örgüsünün birbiri içine eklenmesinde neden-sonuç ilişkisinin yanında diğer önemli bağlayıcı unsurdur. Bu bakımdan bir metnin zaman kurgusu, metnin olay örgüsü kadar değerlidir. Kurmacanın içindeki zaman analizi, metnin alımlanması, yorumlanması ve okuyucu üzerindeki etkisinin tahlili açısından anlatı ritminin önemli bir parçasıdır. Öykü türünün tüm metin yapısı unsurlarını barındırdığı gözetilirse zaman kavramına odaklanılarak yapılan bir anlatı ritmi tahlilinde anlatım tekniklerin bu ritim omurgasını oluşturduğu gözlemlenir. Bir metnin ritmi metindeki diğer yapı unsurlarını anlatım tekniklerinin de yardımıyla birbirine eklemeye özelliği göstermektedir. Metin içinde bir bütünlük oluşturur ve bu bütünlük ilk etapta görünür değildir. Kurgunun iskeletine yerleşerek kendini var eder. Metnin ritmini alımlayan okuyucu metne karşı duygu geliştirir. Okur açısından bir metin bazen şaşırtıcı bazen eğlenceli ve heyecanlı olabilirken anlatı ritmi tutarlı olarak örüntülenmemiş bir ritim örgüsü bütünlüğündeyseniz okur sıkılabilir. Metnin dil düzleminde yer alan zaman kavramının uzaması, sıçraması ve durması doğrudan ritimle ilgilidir. Dil düzleminde sözcüklerle sağlanan ritim, gözle görülür bir yapı unsuru değildir ama metnin omurgasına yerleşmiş şekilde sözcüklerin ötesine geçmiş ve metnin tüm yapı unsurlarını da birbirine bağlamıştır. Bir anlatıda ritmi örüntüleyen anlatım teknikleridir. Metnin anlatım yapısını oluşturan tüm yöntemler, metnin ritmi yani akışı içinde belirli bir dizge halinde konumlanırlar. Bu dizgedeki konumlanışları da metnin iç zamanı yani kurmaca zamanıyla ilgilidir. Bazen anlatım yoğun, hızlı; bazen yavaş, sakindir ve bunlar belirli bir sıra ve uyum içindedir. Anlatım teknikleri, ritmin akışında geriye ve ileriye sıçrayışlarla bir tansiyon yaratır. Bu gerilim



anlatım tekniklerinin araç olarak kullanıldığı duraklamalar, eksilteler, hızlandırmalar ve sahnelemelerle belirli bir bütünlük içinde sunulur. Metnin sadece bütünlüklü ve uyumlu bir akış halinde olması okuyucu için yeterli değildir. Okurun anlatıcının sesine odaklanır ve bu ses değişip çeşitlendikçe metnin ritminde artış veya azalış olabilir bu da okurun metinle bir ilişki kurmasını sağlar. Böylelikle metin, okurda bir merak duygusu oluşturur ve okur metinle alışkanlık temelli bir süreklilik bağı kurar. Bu noktada zaman kavramının yazar ve okur tarafından alımlanması, bu kavramın anlatı izlenesindeki anlatı ritminin omurgasına anlatım teknikleriyle yerleştirilmesi ve bu yerleştirmenin tutarlılığı metnin okur tarafından estetik açıdan alımlanmasını etkiler.

Klasik anlatılarda metni oluşturan temel yapı unsurlarının hepsi birbirine eşit mesafede durmakta ve birbirilerine belirli bir nedensellik ilkesi içinde bağlı bulunmaktadır. Modernizmle birlikte klasik anlatıların kurgulanma biçimine olan yaklaşım değişmiştir. Artık yazarlar odaklarını, git gide neyin anlatıldığından çok anlatımın nasıl olduğuna yöneltmişlerdir. Postmodernizmle birlikte gelişen farklı yaklaşımlar, eleştiri ve inceleme tekniklerini de geliştirmiştir. Modernizmin temelinin 19.yy.ın ikinci yarısından sonra atıldığı düşünülürse bu dönemde gerçekleşen siyasi, sosyal ve kültürel olaylar tüm kültürleri ve dolayısıyla o kültürlerle bağlı sanat ve edebiyat anlayışlarını değiştirmiştir. Sanayi devriminin ardından gelişen kapitalizmle birlikte insana verilen değerlerin sorgulanması, içerikte bunalım, yalnızlık, tedirginlik, korku gibi soyut temaları yazarlar tarafından tercih edilir hale getirirken bu temaların işlendiği metinlerde yeni biçim arayışlarına da eğilinmeye başlanmıştır. Değişen dünya düzeniyle birlikte yazarlar ne anlatacaklarını bir kenara bırakıp nasıl anlatacakları üzerinde durmaya başlarlar. Bu da yeni biçim ve dil yapılarını doğurmuştur. 20.yy.ın ikinci yarısına gelindiğinde modernizm yerini postmodernizme bırakmış ve A.J. Greimas'ın çalışmaları neticesinde postmodernizmde popüler olup eleştirmen ve teorisyenler tarafından sıkça başvuru kaynağı haline alacak inceleme yöntemi göstergebilim, edebiyat dünyasında yerini almıştır.

Bir edebi metnin analizini yapı unsurlarına dayanarak yapma fikri modernizm öncesindeki çağlarda ön planda tutulan bir mesele değildir. Metnin biçimsel oluşumunun nasıl gerçekleştiğine odaklanmak 20.yy. ile gelen edebi eleştirilerin bir ürünüdür. Böylelikle bir metne yapısal açıdan çok boyutlu bakabilme yazarların ve araştırmacıların odak noktası haline gelmiştir. Anlatım tekniklerinin işlevsel ve çeşitli şekillerde kullanılması bu şekilde ortaya çıkmıştır. Metnin yapı unsurlarından özellikle zaman

kavramına odaklanma, postmodern anlatıların temel dayanağı olan anlatım tekniklerinin işlevsel ve çeşitli kullanımını ön görür. Bu durum, anlatı ritmimi doğrudan etkiler. Denilebilir ki modernist anlatılarda başlayıp postmodern anlatılarda önem kazanan anlatı ritmi, anlatım tekniklerinin kullanımının çeşitlenmesiyle önemi daha da görünür hale gelmiştir. Anlatım teknikleri yapı unsurlarını oluşturan ve onları bir araya getiren bir araç görevindedir. Bu bakımdan anlatı ritminin değişmesi, çeşitlenmesinde anlatım teknikleri de bir araçtır. Bu değişmeyi takip edebilmek için özellikle anlatı ritmine etki edebilecek anlatım tekniklerine hâkim olmak şarttır. Anlatım tekniklerinin öykü ve benzeri edebi türlerde daha sık ve özgün şekillerde kullanımı ise dünya edebiyatında postmodernizmin başladığı 1960'larda kendini göstermeye başlar. Türk edebiyatında ise ülkenin değişen siyasi ve sosyal şartlarının edebiyata yansıdığı dönem olan 1980 sonrasında bu etkiler görülür. Bu noktada anlatım tekniklerinin anlatı ritmine doğrudan etki ettiği metinler, 1980 sonrasında daha yaygın bir şekilde edebiyat tarihinde yer almaktadır.

Anlatı ritmi açısından etkili bir metinde ritmin somutlaşması için anlatı düzeni, süresi, sıklığı da ve anlatıcı kip ve seslerinde çeşitli anlatım teknikleri kullanılmaktadır. Anlatı ritminin akışını analiz etmeye ve anlatı ritmi grafiğinin iniş çıkışlarını yorumlamada etkili olabilecek teknikler, anlatı izlencesinin dilsel zamanın bir parçası olan kurmaca ve söylem zamanına göre konumlanır. Bu konumlanıştaki dalgalanma ritmi oluşturur. Ritmi analiz etmek için kullanılan anlatım tekniklerinin alt yapısını göstergebilimsel incelemeler oluşturmaktadır. Göstergebilimsel alanda Gerard Genette'ın metnin yapı unsurlarından zaman kavramı üzerine oluşturduğu teori, anlatım tekniklerinin konumlanışını analiz ederek anlatı ritmini alımlamada önemlidir. Gerard Genette'ın bir metnin yapı taşlarını öncelikle yüzey yapı (anlatı düzeyi ve söylem düzeyi) ve derin yapı (mantıksal-anlamsal düzey) olarak ikiye ayırması söz konusudur. Bu ayırmada anlatı ritmi ve anlatım teknikleri için önemli olan bölüm yüzey yapıda yer alan söylem düzeyidir. Söylem düzeyinde kahraman, zaman ve uzam temellendirilir. Anlatı ritmi, doğrudan zaman kavramıyla ilişkilidir. Bu yüzden söylem düzeyinde anlatının yapısıyla ilgili en önemli bölüm zamandır. Postmodern anlatılar, yapıyı deforme ettiği ve biçem konusunda odaklandığı için zaman yapı unsurunun çeşitlenmesi üzerinde durur. Bu çeşitliliği de anlatım teknikleri ile sağlarlar. Bu yüzden postmodern eserlerde klasik veya modernist eserlere göre daha çok ve çeşitli anlatım tekniği gözlemlenir. Genette teorisi, anlatı ritmine odaklanma için genel bir çerçeve çizer. Bu çerçeveyi daraltmak, anlatı izlencesinde zaman kurgusuna odaklanmakla mümkündür. Bununla birlikte anlatı

ritmini yorumlamak için anlatının düzeni, sırası ve anlatıdaki sözdizimsel parçaların sıklığının anlama katkısını oluşturan anlatım tekniklerine ek olarak anlatı ritmi için önemli olan anlatıcı kiplikleri ve anlatıcı sesinin de değerlendirilmesi gerekir.

Anlatı izlencesindeki ritmin analizi için metin içindeki zaman algısının nasıl tanımlandığı önemlidir. Bir kurguda iki türlü zamandan bahsetmek mümkündür. Bunlardan ilki şimdi-söylem (discourse-now), anlatıcının ‘şimdi’sini ifade eden zamandır. Anlatının yaratıldığı güncel zaman yani söylem zamanıdır. Öyküleme zamanı olarak da adlandırılmıştır. Şimdi-öykü (story-now), anlatı içindeki karakterin ‘şimdi’sini ifade eder. Kurmacanın/öykünün kendi zamanıdır. Bu bakımdan kurmaca zaman ifadesi de kullanılabilir. Anlatıcının şimdisi ile öykü zamanı içindeki kurmaca zamanının şimdisi arasındaki ilişki okuyucunun bu iki zamanı nasıl ve ne şekilde algıladığına göre konumlanır. Örneğin bir anlatıda kahramanlar İstanbul’un bir padişah tarafından ele geçireceği haberini alırlar. Okur bunun 21.yy.da yazıldığını bilse dahi metinde verilen ayrıntılar aşağı yukarı 15.yy.ı işaret eder. Bundan hareketle metnin söylem zamanının yazıldığı zaman olmadığı ve metnin içinde sözdizimsel yapıda belirtilmese de bu anlatının 15.yy. civarında geçtiği bellidir. Kurmaca zaman ise örnek verilen metinden hareketle İstanbul’un fethinin söz gelimi üç gün içinde tamamlanmasıdır. Yani okur üç günlük bir zaman perspektifine sözdizimsel düzlemde şahitlik eder. Özellikle kurmaca zamanın farklı yapılarla ele alınması ve söylem zamanıyla ilişkilmesi bakımından anlatım teknikleri önemli rol oynar. Bunun için anlatının zaman kurgusunda nasıl ve ne zaman düzenlendiğinin çözümlenmesi gerekir. Bu noktada anlatının düzeninin tahlile edilmesinde yararlanılacak anlatım teknikleri geriye dönüş, eş zamanlılık, ileriye atlama, karmaşık, anakroni ve katılımsal öykülemedir. Metnin zaman kurgusunda kronolojik sıralamayı deforme etmeye yarayan bu teknikler anlatı ritmini metnin gerilimi bakımından etkileyen tekniklerdir. Anlatısının süresi de anlatı ritminin derinleşmesine katkı sağlar. Bu sürenin analiz edilmesinde kullanılan anlatım teknikleri ise üst kurmaca, sahneleme, hızlandırma, duraklama ve eksiltidir. Bu tekniklerin kullanımı sırasında zaman kavramının yayılımı veya daralması söz konusudur. Anlatının sıklığı ise metnin temelini oluşturan yerdeşliklerin ne kadar ve nasıl kullanıldığıyla ilgilidir. Metnin kurgusunun yerleştirildiği temel zıtlık, anlatı ritminin belirleyici bir ögesi değildir ancak ondan da bağımsız kabul edilemez. Örneği hayal-hakikat temi üzerine kurulmuş bir metinde bu zıtlığın zamansal açıdan ele alınma biçimi ile yalnızlık-kalabalık teminin ele alınış biçimi farklıdır. Bu bakımdan yerdeşlikleri doğrudan ifade eden veya dolaylı

yoldan gösteren imgelerin sıklığı ve anlatı izlencesinde nerede kullanıldığı ritmi etkileyen faktörlerden olmuştur. Anlatıdaki kiplikler, anlatı ritminin özellikle anlatı süresini etkilemektedir. Anlatı kiplikleri diegesis ve mimesis olmak üzere iki türdür. Mimesis tekniği, anlatıyı görünür kılmayı hedefler. Bu noktada diyalog ve betimleme tekniklerinden yararlanır. Diegesis ise anlatma esasına dayanır, anlatı seslerinden ve öykülemekten yararlanır. Son olarak da anlatıcının sesi, anlatı ritmini belirleyen anlatım tekniklerinden kabul edilir. Anlatıcının sesinin farklılaşması ve çeşitlenmesi postmodern anlatıların temel başvuru tekniklerindedir. Anlatıcı birinci tekille (homodiegetik anlatıcı), üçüncü tekille (heterodiegetik anlatıcı) veya üçüncü tekil kullanarak farklı odaklanma noktalarında (figural anlatıcı) metinde konumlanabilir. Homodiegetik anlatıcı; otobiyografik anlatım, mektup-anı-günlük anlatım, meddah anlatım, siz/sen anlatım ve iç diyalog tekniklerinden yararlanır. Heterodiegetik anlatıcı, iç çözümleme; figural anlatıcı ise iç monolog, iç söylem ve bilinç akışı tekniklerinden faydalanır. Metnin ritminin çözümlenmesinde anlatının kurmaca zamanı ve öyküleme zamanı arasındaki mesafenin konumlanması ve zaman çizgisinin düzeni, anlatı izlencesinin akışı ve tekrarlanma miktarı önemlidir.

Anlatının yaratıldığı güncel zaman söylem zamanıdır. Anlatının kendi içindeki sürezamansal dizilimi ise kurmaca zamandır. Anlatıcı, yazar tarafından bir odaklanma ile kurmaca zaman ile söylem zamanı arasında bir yerde konumlanır. Anlatı kiplikleri, anlatıcı üzerinden yaratılan farklı bakış açıları, temel yerdeşliklerin (metnin temelinde yer alan ikililik) tekrarlanması veya bunların kapalı bir anlatımla sunulması gibi anlatım teknikleriyle bu konumlanmış metin içinde inişli-çıkışlı bir anlatı ritmi grafiği oluşturur. Bir bakıma anlatıda odaklanılan zaman, anlatıcının söylem zamanı ile kurmacanın kendi zamanı arasında aldığı mesafedir. Anlatıcının sesi, metnin öyküleme zamanında farklı bir yerdeyken kurmaca zaman içinde farklı noktalarda anlatım tekniklerinin yardımıyla dolaşabilir. Bu durum metinde hareketlilik yaratır. Bu hareketliliğin olmadığı metinler de mevcuttur; bu durum yine ritmin kendisiyle ilgilidir. Bir anlatıda anlatıcı kiplerinden diegetik anlatımın yoğun olduğu ve anlatı süresine göre duraklamanın yapıldığı metinlerde ritim düşüktür. Örneğin Türk edebiyatının çağdaş öykü yazarlarından Jale Sencak metinleri buna örnek oluşturabilir. Bununla birlikte anlatıcının şimdisi olan söylem zamanında bulunan anlatıcı sesi, anlatıcı kiplerinden mimetik anlatıma ağırlık verip diyalog tekniği kullanarak okuyucuyu eş zamanlı bir şekilde anlatının şimdisine odaklayabilir. Türk edebiyatının özellikle 90 sonrasında etkili ve üretken bir şekilde öykü

türüne katkı sağlamış olan yazarı Cemil Kavukçu öykülerinin, bu ritimde ilerlediği söylenebilir. Metnin ritminin çözümlenmesinde anlatının kurmaca zamanı ve öyküleme zamanı arasındaki mesafenin konumlanışının yanında zaman çizgisinin düzeni, anlatının akışı ve metnin içeriksel temellerinin tekrarlanma miktarı da önemlidir.

Bir anlatıda zaman kavramına odaklanılarak anlatı ritminin değişkenliği üzerine tahlil yapabilmek ve bunu oluşturan anlatım tekniklerini inceleyebilmek için kullanılan yöntem klasik anlatılardan postmodern anlatılara kadar uygulanabilir durumda genelgeçer bir çizgidedir. Örneğin klasik öykücülükte Türk edebiyatının akla gelen ilk ismi olan Ömer Seyfettin'den postmodern edebiyatın hâkim olduğu çağdaş Türk yazınının anlatım tekniği açısından zengin yazarlarından Murat Gülsoy'un öykülerine kadar geniş bir yelpazede anlatının düzeni, sıklığı, süresi; anlatıda kullanılan ses ve kiplere dayalı anlatı ritmi tahlili yapılabilir.

Klasik anlatılarda da modern anlatılarda da çeşitli anlatım teknikleri farklı şekillerde metinlerin oluşturulmasında kullanılmıştır. Özellikle anlatmaya bağlı türler (roman, öykü, masal gibi) anlatım tekniklerinin uygulanması yönünde daha kullanışlı türlerdir. Öykü türü, yapısı itibariyle metni oluşturan tüm yapı unsurlarını içinde barındıran ancak bunları minimal bir şekilde bünyesinde eritmiş bir türdür. Bununla birlikte kurmacanın doğasında olan insanın var oluş serüvenine ışık tutma ve bunu yaparken de özgün bir biçimde sözdizimsel yapıda yer alma çabasıdır. Modern çağ insanının yakındığı zamansızlık kavramına getirilen farklı bir bakıştır. Kısa ve yoğun bir anlatım içermesi nedeniyle vakit sorunu yaşayan modern insanın kendini bulabileceği bir tür özelliği de taşır. Bu noktada anlatım tekniklerinin öykü türünde daha rahat kullanılması öykünün minimal ve sade bir tür olması ve anlatım tekniklerinin anlatı izlencesine yerleştirilirken yazarın veya onu alımlayan okurun metne daha iyi hâkim olmasını sağlamasındandır. Araştırmacı bir okur, anlatı ritmi hakkında bir fikir elde etmek için elinde bulunan kurmaca metni parçalarını ayırıp tek tek bu parçaları değerlendirip bir sonuca varabilmek eğilimdedir. Anlatı zamanının ritmini analiz etme bakımından öykü türünün pratik ve sağlam bir edebi tür olduğu söylenebilir. Bununla birlikte dil düzlemindeki yapıların, sözcük ve sözlerin, anlatılmak istenen ifade etme noktasında yetersiz olması, öykü türünün seçtiği sözcük ve söz yapılarının derinliğinin artmasını sağlar ve bu dikey açılanma anlatım teknikleriyle mümkündür.

Öykünün anlatım teknikleriyle anlatı ritminin tahlil edilmesine en uygun tür olmasının nedenlerinin ardından öykünün tarihsel olarak hem Türk hem de Dünya

edebiyatında nasıl bir süreç işlediği ve bunun sonucunda türün içeriksel ve/veya yapısal olarak sınıflandırılması üzerinde durulması gereken bir başka meseledir. Dünya edebiyatında öykü türü, destan geleneğine dayanır. Anlatımcılık milattan önce yedinci ve sekizinci yüzyıldan itibaren destanlarla kendini gösterir ve çağlar boyu öykü türü gelişerek bugünkü şeklini alır. Modern öykünün şekillenmesinde etkili en önemli olay Sanayi Devrimidir. Bu devrimle birlikte makineleşme artmış, kapitalist düzen dünyaya hâkim olmaya başlamıştır. Bunun sonucu insanların ruh ve düşünce dünyalarında yaşadıkları değişimler öykülerde ele alınan temaları etkilemiş ve kimlik arayışının sonucu yazarlar kendilerini farklı şekillerde ifade etme yoluna gidip deneysel yaklaşımlarda bulunmuşlardır. Böylelikle öykü türü dünya literatüründe 20.yy.ın sonunda değişmeye başlamış, 21.yy.ın ikinci yarısından sonra biçimsel anlamda atılımlar ve kırılımlar hız kazanmıştır. Aynı ilerleme çizgisi Türk edebiyatında öykü için de geçerlidir. Öncelikle halk hikayeciliğinin dayandığı tahkiye geleneğinin başrolünü üstlenen meddahlık, öykü türünün yaygınlaşmasını sağlar. Tanzimat'la birlikte Batı kültür dairesini kendine örnek olan Türk yazını, modern anlamda öyküyle 19.yy.ın ikinci yarısında tanışır. Böylelikle klasik halk anlatısı geleneği yerini modern öyküye bırakır. Bahsedilen dönemler modern öykünün iki farklı açılımı söz konusudur. Birincisi Maupassat tarzı öyküdür. Bu tarz öyküler kronolojik anlatım dizisine bağlı olarak, serim-düğüm-çözüm planına göre ilerler ve olay esaslıdır. Aynı zamanda Çehov tarzı öykü de olay öyküsünün paralelinde gelişimini sürdürür. Çehov tarzı öyküde yazar, bir hayat kesitine odaklanır ve belirli bir plan dahilinde kurmacasını oluşturmaz. Bu iki tür, modern öykücülüğün temelidir. Ancak öykü türü bu iki tarzla sınırlı kalmamış, modernizmin ardından gelen postmodernizmle beraber 'postmodern öykü', 'fantastik-bilim kurgu öykü', 'küçürek öykü' gibi alt kırılımlar da yaramıştır. Öykü türünün türsel özellikleri ve sınıflandırılmasından hareketle, anlatım tekniklerinin uygulanması ve anlatı ritminin grafiğinin oluşturulmasında en uygun tür olduğu kanaatine varılabilir.

21.yy.ın ikinci yarısından itibaren dünya edebiyatı ve Türk edebiyatında Postmodernizm başta olmak üzere Dadaizm, Varoluşçuluk, Nihilizm, Sürrealizm gibi sanat akımları ve felsefi akımlar etkili olmuştur. Bununla birlikte yaşana iki büyük dünya savaşı da ülkelerin ve siyasetlerinin şekillenmesinde önemli rol oynar. Küresel olarak değişen ve farklılaşan dünyada Türk edebiyatı da hem toplumsal hem bireysel fazda farklılıklar gösterir. Bu farklılaşmayı sınıflandırmak, anlatım tekniklerinin metinlerde anlatım tekniklerinin Türk öyküsünde ne zaman, neden ve nasıl kullanılmaya başlandığını

anlamak açısından mühimdir. Anlatım teknikleri açısından verimli olmayıp klasik anlatıyı geliştirmesi ve öykü türünün Türk edebiyatında hatırı sayılır bir yere sahip olmasını sağlayan dönem Tanzimat'tan (1860) Cumhuriyet'e (1923) kadar olan süreçtir. Bu süreçte Ahmet Mithat Efendi, Samipaşazade Sezai, Halit Ziya Uşaklıgil, Ömer Seyfettin gibi yazarlar sadece öykü türünde değil diğer edebi türlerde de eserler vererek, modern öykü ile anılan klasik anlatı (serim-düğüm-çözüm yapısı ve metnin yapı unsurları olan kahramanlar, mekân, zamanın birbirine eşit ölçüde kullanılması) türünün gelişmesini sağladılar. Cumhuriyetin ilanı, çeviri faaliyetlerinin artması, kültür ve sanat hareketliliğinin değişen yönetimle birlikte çoğalması 1923-1950 yılları arasındaki öykü faaliyetine de olumlu olarak yansır. Anlatım teknikleri bakımından olmasa da bir önceki dönemde olduğu gibi öykü türünün gelişimi ve Türk edebiyatında yerleşik bir tür olması bakımından önemli bir dönemdir. Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Kenan Hulusi Koray gibi isimler dönemin öykü türünün gelişmesinde katkısı olan bazı yazarlardır. Bununla birlikte Memduh Şevket Esenal, Sait Faik Abasıyanık, Yusuf Atılgan ve Haldun Taner gibi isimler kullandıkları farklı anlatım teknikleriyle yavaş yavaş postmodern öykünün kapılarını aralamışlardır. Bir sonraki dönemde yazarların sıkça başvurdukları yenilikçi biçim denemelerini ilk kullanmaları bakımından öykü tarihinde önemli bir yer edinmişlerdir. Ülkedeki demokratikleşme hareketleri ve global çerçevede İkinci Dünya Savaşının etkileri, Türk öyküsünü farklı bir boyuta taşır. 1950-1980 arasını oluşturan bu dönemde yazarlar dünyada da hâkim olan felsefî ve sanat akımlarının tesiriyle içerikte farklılaşmak yerine artık biçimsel farklı denemeleri uygulama yoluna giderler. Bu denemeler bir sonraki dönem olan 80 sonrasında daha da artacak ve anlatım teknikleri bakımından çeşitli, katmanlı ve özgün örnekler verilmeye başlanacaktır. 1950-1980 Türk öyküsündeki yeni biçim arayışları içinde olan ve Türk öykücülüğüne hem biçim hem dil düzleminde deneysel yaklaşımlar getiren ve özellikle anlatım teknikleri bakımından kendilerinden bir sonraki döneme öncü olmuş yazarlar Adalet Ağaoğlu, Ferit Edgü, Hulki Aktunç, Füruzan, Tomris Uyar, Feyyaz Kayacan, Nezihe Meriç, Vüs'at O Bener, Bilge Karasu, Leyla Erbil, Sevim Burak, Mustafa Kutlu, Oğuz Atay, Selim İleri, Rasim Özdenören olarak sınırlandırılabilir. Bu dönemde öykü türü toplumun içinde bulunduğu siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel değişimlerden etkilenmiştir. Dönemin siyasi hareketliliğinin getirdiği edebiyat ortamında pek çok öykü yazarı ortaya çıkmış ve Türk edebiyatı öykü türü açısından en zengin ürünlerini vermiştir. Anlatım tekniği açısından bakıldığında bu dönem Avrupa edebiyatlarında artık sık ve yetkin şekilde kullanılan farklı yapı ve biçim şekillerinin Türk

edebiyatında yeni yeni kendini gösterdiği dönemdir. Bu noktada yazarların yenilik arayışlarının yansıması olarak pek çok anlatım tekniğini eserlerinde kullandıkları söylenebilir.

Anlatım tekniklerinin anlatı izlencesinde anlatı ritminde farklılık ve çeşitlilik yaratacak ölçüde deneysel kullanımları 1980 sonrası Türk öyküsünde rastlanmaktadır. Bu çizgi kesin olmamakla birlikte 80 darbesinin Türk yazını için de bir mihenk noktası kabul edilmesinden ileri gelen bir ayırım olduğu söylenebilir. Özellikle ilk öykü kitaplarını 1980 sonrasında yayınlayan öykücülerde farklı ve çok katmanlı anlatım tekniği kullanımı gözlemlenmektedir. Bu noktada odaklanılabilecek isimler ilk öykü kitabının çıkış sırasına göre şöyledir: Necati Tosuner, Cemil Kavukçu, Kürşat Başar, Ayfer Tunç, Ali Teoman, Behçet Çelik, Şebnem İşigüzel, Murat Yalçın, Nalan Barbarosoğlu, Jale Sencak, Sema Kaygusuz, Necip Tosun, Murat Gülsoy, Ali Ayçıl, Ahmet Büke, Mine Söğüt. 1980 sonrası Türk öyküsünde anlatım teknikleri bakımından yetkin örnekler veren yazarların 1980 sonrasında yayınlanan öykü kitaplarında, anlatım tekniklerinin anlatı ritmine etkisini örnekleyebilecek özgün ve net örnekler içeren metinler yer almaktadır. Bu bakımdan birçok 80 sonrası ürün veren yazardan ayrılmışlardır. Ayrıca özgün örneklere ulaşabilmek için yazarların metinlerini daha iyi anlamak ve 1980 sonrası Türk öyküsünün genel panoramasını çıkarabilmek için öykü anlayışları, öykülerinde kullandıkları anlatım teknikleri, bakış açıları, içerik yaklaşımları da ayrıntılı şekilde ele almak önemli bir kriterdir. Bu genelleme üzerinden yapılan bir damıtma ile anlatım tekniklerinin anlatı ritmini etkilemesi analizi yapılabilir.

1980 Sonrası Türk öyküsünde anlatım teknikleri, anlatı ritmini önemli ölçüde çeşitlendirmiş ve katmanlandırmıştır. Anlatım tekniklerinin içinde bulunan yüzyılın öncesinde son elle yılda hızla geliştiği düşünülürse bu etkinin metin üretimi ve alımlanmasında payı büyüktür. Anlatım teknikleriyle farklı bir anlatı izlencesi oluşturan ve yapısal anlamda farklılık gösteren metinler okura her zaman daha ilgi çekici gelmiştir. Anlatı ritminin gerilimi, onu oluşturan anlatım tekniklerinin açıklaması üzerine okurun aktif bir okuma eylemi içinde bulunması 21.yy. okurundan beklenen bir misyondur.



## KAYNAKÇA

### İNCELENEN ÖYKÜ KİTAPLARI

- Ağaoğlu Adalet, *Toplu Öyküler 1-2*, YKY, İstanbul 2001.
- Aktunç, Hulki, *Toplu Öyküler 1-2*, YKY İstanbul 2013.
- Aral, İnci, *Anlar İzler Tutkular*, Epsilon Yayınları, İstanbul 2003.
- Atay, Oğuz, *Korkuyu Beklerken*, İletişim Yayınları, İstanbul 2008.
- Ayçil, Ali, *Sur Kenti Hikayeleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018.
- Başar, Kürşat, *Kış İkindsinin Evinde*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2003.
- Barbarosoğlu, Nalan, *Ay Çiçekleri*, Can Yayınları, İstanbul 2002.
- Barbarosoğlu, Nalan, *Ne Kadar da Güzeldir Gitmek*, Can Yayınları, İstanbul 2002.
- Barbarosoğlu, Nalan, *Her Ses Bir Ezgi*, Can Yayınları, İstanbul 2001.
- Barbarosoğlu, Nalan, *Ayçiçekleri*, Can Yayınları, İstanbul 2002.
- Barbarosoğlu, Nalan, *Gümüş Gece*, Alakarga Yayınları, İstanbul 2015.
- Barbarosoğlu, Nalan, *Yol Işıkları*, Everest Yayınları, İstanbul 2009.
- Barbarosoğlu, Nalan, *Okur Postası*, Alakarga Yayınları, İstanbul 2014.
- Baysallı, Başak, *Fresko Apartmanı*, Everest Yayınları, İstanbul 2020.
- Bener, Vüs'at O, *Siyah-Beyaz*, YKY, İstanbul 2003.
- Bener, Vüs'at O, *Dost Yaşamazsınız*, YKY, İstanbul 2003.
- Bener, Vüs'at O, *Mızıkalı Yürüyüş-Kara Tren*, YKY, İstanbul 2015.
- Bener, Vüs'at O, *Kapan*, YKY, İstanbul 2015.
- Burak, Sevim, *Yakın Saraylar*, YKY, İstanbul 2015.
- Burak, Sevim, *Afrika Dansı*, YKY, İstanbul 2018.
- Büke Ahmet, *Alnı Mavide*, İstanbul: Can Yayınları, 2010.
- Büke Ahmet, *Çiğdem Külâhı*, İstanbul: Can Yayınları, 2010.
- Büke Ahmet, *İzmir Postasının Adamları*, İstanbul: Can Yayınları.
- Büke Ahmet, *Kumrunun Gördüğü*, İstanbul: Can Yayınları, 2010.
- Büke Ahmet, *Ekmek ve Zeytin*, İstanbul: Can Yayınları, 2011.
- Büke Ahmet, *Cazibe İstasyonu*, İstanbul: Can Yayınları, 2012.
- Büke Ahmet, *Yüklük*. İstanbul: Can Yayınları, 2014.
- Çelik, Behçet, *İki Deli Derviş*, Yazılı Günler Yayınları, İstanbul 1992.
- Çelik, Behçet, *Yazılınızı*, Yazılı Günler Yayınları, İstanbul 1996.
- Çelik, Behçet, *Herkes Kadar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.

- Çelik, Behçet, *Düğün Birahanesi*, Kanat Kitap, İstanbul 2004.
- Çelik, Behçet, *Gün Ortasında Arzu*, Kanat Kitap, İstanbul 2011.
- Çelik, Behçet, *Diken Ucu*, Can Yayınları, İstanbul 2010.
- Çelik, Behçet, *Kaldığımız Yer*, Can Yayınları, İstanbul 2015.
- Çelik, Behçet, *Yolun Gölgesinde*, Can Yayınları, İstanbul 2017.
- Çokum, Sevinç, *Eğik Ağaçlar*, Haşmet Matbaası, Ankara 1972.
- Çokum, Sevinç, *Makina*, Töre-Devlet Yayınları, Ankara 1976.
- Çokum, Sevinç, *Beyaz Bir Kıyı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2009.
- Duruel, Nursel, *Genç Olmak 80 Yazardan 80 Öykü*, c.1-2, YKY, İstanbul 2021.
- Edgü, Ferit, *Leş Toplu Öyküler*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Erbil, Leyla, *Gecede*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2019.
- Erbil, Leyla, *Eski Sevgili*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017.
- Erbil, Leyla, *Hallaç*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2018.
- Fürüzan, *Toplu Öyküler-Toplu Romanlar*, YKY, İstanbul 2009.
- Gülsoy, Murat, *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul*, Can Yayınları, İstanbul 2015.
- Gülsoy, Murat, *Bu Kitabı Çalın*, Can Yayınları, İstanbul 2014.
- Gülsoy, Murat, *Bu An'ı Daha Önce Yaşamıştım*, Can Yayınları, İstanbul 2004.
- Gülsoy, Murat, *Tanrı Beni Görüyor mu?* Can Yayınları, İstanbul 2010.
- Gülsoy, Murat, *Türkiye Hikâyelerini Anlatıyor*, Can Yayınları, İstanbul 2017.
- Gülsoy, Murat, *Alemlerin Sürekliliği*, Can Yayınları, İstanbul 2002.
- Gülsoy, Murat, *Binbir Gece Mektupları*, Can Yayınları, İstanbul 2002.
- Gürsel, Nedim, *Uzun Sürmüş Bir Yaz*, Doğan Kitap, İstanbul 2013.
- Gürsel, Nedim, *Kadınlar Kitabı*, Can Yayınları, İstanbul 1988.
- Gürsel, Nedim, *Sorguda*, Can Yayınları, İstanbul 1988.
- Gürsel, Nedim, *Son Tramvay*, Can Yayınları, İstanbul 1991.
- İleri, Selim, *Dostlukların Son Günü*, Everest Yayınları, İstanbul 2010.
- İleri, Selim, *Bir Deniz'in Eteklerinde*, Everest Yayınları, İstanbul 2012.
- İleri, Selim, *Pastırma Yazı*, Everest Yayınları, İstanbul 2014.
- İleri, Selim, *Cumartesi Yalnızlığı*, Everest Yayınları, İstanbul 2015.
- İşigüzel, Şebnem, *Hanene Ay Doğacak*, İletişim Yayınları, İstanbul 2019.
- İşigüzel, Şebnem, *Öykümü Kim Anlatacak*, Everest Yayınları, İstanbul 2001.
- İşigüzel, Şebnem, *Kaderimin Efendisi*, Everest Yayınları, İstanbul 2003.
- Karasu, Bilge, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Metis Yayınları, İstanbul 2007.
- Karasu, Bilge, *Troya'da Ölüm Vardı*, Metis Yayınları, İstanbul 2019.

- Karasu, Bilge, *Kısmet Büfesi*, Metis Yayınları, İstanbul 2018.
- Karasu, Bilge, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yayınları, İstanbul 2019.
- Kavukçu, Cemil, *Pazar Güneşi*, Can Yayınları, 1983.
- Kavukçu, Cemil, *Patika*, Varlık Yayınları, 1987.
- Kavukçu, Cemil, *Temmuz Suçlu*, Can Yayınları, 2000.
- Kavukçu, Cemil, *Uzak Noktalara Doğru*, Can Yayınları, 2001.
- Kavukçu, Cemil, *Dört Duvar Pencere*, Can Yayınları, 2000.
- Kavukçu, Cemil, *Yalnız Uyuyanlar İçin*, Can Yayınları, 2001.
- Kavukçu, Cemil, *Başkasının Rüyaları*, Can Yayınları, 2006.
- Kavukçu, Cemil, *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak*, Can Yayınları, 2016.
- Kayacan, Feyyaz, *Bütün Öyküleri*, YKY, İstanbul 2008.
- Kaygusuz, Sema, *Sandık Lekesi*, Metis Yayınları, İstanbul Şubat 2018.
- Kaygusuz, Sema, *Ortadan Yarısından*, Can Yayınları, İstanbul 1997.
- Kaygusuz, Sema, *Doyma Noktası*, Metis Yayınları, İstanbul Kasım 2016.
- Kaygusuz, Sema, *Esir Sözler Kuyusu*, Metis Yayınları, İstanbul Ekim 2017.
- Kaygusuz, Sema, *Karaduygun*, Doğan Kitap, İstanbul 2012.
- Kesmez, Melisa, *Nohut Oda*, İletişim Yayıncılık, İstanbul 2019.
- Kutlu, Mustafa, *Huzursuz Bacak*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Kutlu, Mustafa, *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Kutlu, Mustafa, *Arka Kapak Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.
- Meriç, Nezihe, *Toplu Öyküleri 1-2*, YKY, İstanbul 2005.
- Mert, Necati, *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*, Yansima Yayınları, İstanbul 1979.
- Mert, Necati, *Minnacık Bir Uçurum*, Çarksuyu Yayıncılık, İstanbul 1994.
- Özdenören, Rasim, *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 1997.
- Özdenören, Rasim, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018.
- Özdenören, Rasim, *Çözülme*, İz Yayıncılık, İstanbul 2019.
- Özdenören, Rasim, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018.
- Özdenören, Rasim, *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2019.
- Özdenören, Rasim, *Toz*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018.
- Özdenören, Rasim, *Hışırta*, İz Yayıncılık, İstanbul 2013.
- Sancak, Jale, *Hayatın Bu Yakası*, Sel Yayıncılık, İstanbul 1999.
- Sancak, Jale, *Bu Gece Pera'da*, Can Yayınları, İstanbul 1989.
- Sancak, Jale, *Aynadaki Yüzler*, Can Yayınları, İstanbul 1991.
- Sancak, Jale, *Bahçedeki Tuhaf Adam*, Can Yayınları, İstanbul 1993.

- Sancak, Jale, *Ansızın Gelen*, Sel Yayıncılık, İstanbul 1998.
- Sancak, Jale, *Aşkla Dayanmak*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2000.
- Sancak, Jale, *Sürgün Melekler*, Doğan Kitap, İstanbul 2004.
- Sancak, Jale, *Surdibi'nde Çilingir Muhabbeti*, Turkuvaz Kitap, İstanbul 2009.
- Sancak, Jale, *Tanrı Kent ve Yitik Şarkılar*, Turkuvaz Kitap, İstanbul 2009.
- Sancak, Jale, *Belki Yarın*. İstanbul, Hep Kitap, İstanbul 2016.
- Söğüt, Mine, *Gergedan Büyük Küfür Kitabı*, YKY, İstanbul 2019.
- Söğüt, Mine, *Deli Kadın Hikayeleri*, YKY, İstanbul 2019
- Teoman, Ali, *İnsansız Konağın İkonu*, YKY, İstanbul 2016.
- Teoman, Ali, *Pervaneler*, YKY, İstanbul 2013.
- Teoman, Ali, *Aşk Yaşama Çok Uçuk*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2006.
- Teoman, Ali, *Horasan Elyazması*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009.
- Teoman, Ali, *Taş Devri*, YKY, İstanbul 2011.
- Teoman, Ali, *Kırık Kalpler Terzihanesi*, YKY, İstanbul 2013.
- Teoman, Ali, *Öykü Uçları*, YKY, İstanbul 2011.
- Teoman, Ali, *Gezgin Günce- Britanya Defterleri*, Kırmızı Yayınları, İstanbul 2011.
- Teoman, Ali, *Alacakaranlık Günce*, YKY, İstanbul 2017.
- Teoman, Ali, *Café Esperanza*, YKY, İstanbul 2020.
- Teoman, Ali, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*, YKY, İstanbul 2019.
- Tosun, Necip, *Otuzüçüncü Peron*, Hece Yayınları, Ankara 2005.
- Tosun, Necip, *Küller ve Uçurumlar*, Hece Yayınları, Ankara 2005.
- Tosun, Necip, *Emanet Hikayeler*, Dedalus Yayınları, İstanbul 2017.
- Tosun, Necip, *Ansızın Hayat*, Hece Yayınları, Ankara 2014.
- Tosun, Necip, *Hayat ve Öykü*, Hece Yayınları, Ankara 1999.
- Tosuner, Necati, *Necati Tosuner Sokağı*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012.
- Tosuner, Necati, *Bir Tutkunun Dile Getirilme Biçimi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2018.
- Tosuner, Necati, *Çıkmazda*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012.
- Tosuner, Necati, *Çılgınsı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012.
- Tosuner, Necati, *Güneş Giderken*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012.
- Tosuner, Necati, *Kambur*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012.
- Tosuner, Necati, *Özgürlük Masalı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012.
- Tosuner, Necati, *Sisli*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012.
- Tosuner, Necati, *Yakamoz Avına Çıkmak*, Kanat Kitap, İstanbul 2007.

- Tunç, Ayfer, *Evvelotel Saklı*, Can Yayınları, İstanbul 2016.
- Tunç, Ayfer, *Kırmızı Azap*, Can Yayınları, İstanbul 2018.
- Tunç, Ayfer, *Mağara Arkadaşları*, Can Yayınları, İstanbul 2019.
- Tunç, Ayfer, *Aziz Bey Hadisesi*, Can Yayınları, İstanbul 2006.
- Uyar, Tomris, *Bütün Öyküler*, YKY, İstanbul 2017.
- Yalçın, Murat, *Şen Saat*, Can Yayınları, İstanbul 2007.
- Yalçın, Murat, *Aşkimumya-İma Kılavuzu*, YKY, İstanbul 2010.
- Yalçın, Murat, *Kesik Hava*, Can Yayınları, İstanbul 2013.
- Yalçın, Murat, *Pera Mera*, Can Yayınları, İstanbul 2017.
- Yalçın, Murat, *Karga Zarif*, Can Yayınları, İstanbul 2012.
- Yavuz, Hilmi, *Ceviz Sandıktaki Anılar*, Can Yayınları, İstanbul 2001.
- Yücel, Tahsin, *Yapısalcılık*, Can Yayınları, İstanbul 1997.

## REFERANS KİTAPLAR VE TEZLER

- Augustinus, *İtirafar*, 11. Kitap 21. Bölüm, çev. Çiğdem Dürüşken, Alfa Yayınları, İstanbul 2014.
- Akatlı, Füsün, *Bir Pencereden*, Adam Yayınları, İstanbul 1982.
- Akatlı, Füsün, *Öykülerde Dünyalar*, Boyut Yayınları İstanbul 1998.
- Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul 2007.
- Aktulum, Kubilay, *Parçalılık Metinlerarasılık*, Öteki Yayınevi, İstanbul 2004.
- Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*, İnkılap Yayınevi, İstanbul 1995.
- Alangu, Tahir, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, c.1-2-3, İstanbul Matbaası, İstanbul 1965.
- Alagöz, Namık, *Murat Gülsoy'un Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2018.
- Ali, Sabahattin, *Değirmen*, YKY, İstanbul 2012.
- Alkan, Tülin, *Yarım Asrın Kadınları 1960'tan 2000'lere Türk Edebiyatında Kadın Temsilleri*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013.
- Andaç, Feridun, *Edebiyatımızın Yol Haritası*, Can Yayınları, İstanbul 2000.
- Andaç, Feridun, *Öykücünün Kitabı*, Varlık Yayınları, İstanbul 1999.

- Andaç, Feridun, *Öykü Yazmak Öykü Düşünmek*, Doruk Yayınları, İstanbul, 2008.
- Ann, Charters, *The Story and Its Writer, An Introduction to Short Fiction*, 10th Edition, New York 1987, s.34. ISBN: 9781319105600.
- Aristoteles, *Poetika* (çev. İsmail Tunalı) Remzi Kitabevi, İstanbul 2007.
- Asiltürk, Baki, *Hilesiz Anılar Terazisi*, YKY, İstanbul 2006.
- Aslan, Celal, *Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı), Doktora Tezi, Ankara 2007.
- Aytaç, Gürsel, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul 1999.
- Aytaç, Gürsel, *Edebiyat Yazıları-1*, Ürün Yayınları, Ankara 2014.
- Aytür, Ünal, *Henry James ve Roman Sanatı*, DTCF Yayınları, Ankara 1977.
- Bakıcı, Mert, *Jale Sancak Öykülerinde Trajik Unsurlar*, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Muğla 2019.
- Bates, H.E., *Kısa Öykü Yazınsal Bir Tür Olarak* (çev. Gökçen Ezber) Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2013.
- Behramoğlu, Ataol, *Son Yüzyıl Büyük Türk Şiiri Antolojisi Modern Şiirimizin İki Yüzyılı-1*, Sosyal Yayınları, İstanbul 2001.
- Belge, Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- Bergson, Henri, *Düşünce ve Devingen* (çev. Miraç Katırcıoğlu) MEB Devlet Kitapları, İstanbul 1986.
- Bezirci, Asım, *İkinci Yeni Olayı*, Evrensel Basım Yayın, E-Kitap.
- Bezirci, Asım, *1950 Sonrasında Hikayecilerimiz Eleştiriler, Konuşmalar*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2003.
- Bostan, Burcu, *Necati Tosuner'in Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2018.
- Bourneur, Roland; Quillet, Real, *Roman Dünyası ve İncelemesi* (çev. Hüseyin Gümüş) Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989.
- Brown, Richard Harvey, *Postmodern Representations*, University of Illinois Press, 1995.
- Calvino, Italo, *Görünmez Kentler*, YKY, İstanbul 2017.
- Cevizci, Ahmet, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 1999.
- Chatman, Seymour, *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (çev. Özgür Yaren) Deki Yayınları, Ankara 2009.

- Chatman, Seymour, *Story and Discourse Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell Universtiy Press, Ithaca and London, 1980.
- Çakır, Hasan, *Öykü Sanatı, Çizgi Kitabevi*, Konya 2001.
- Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Yayınları, Ankara 2009.
- Çetişli, İsmail, *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.
- Cohn, Dorrit, *Şeffaf Zihinler* (çev. Ferit Burak Aydar) Metis Yayınları, İstanbul 2008.
- Cortes, J., Everaert-Desmedt, N., “*Semiotique du Recit*”, Banque Centrale du Luxembourg, 2009.
- Derrida, Jacques, *Edebiyat Edimleri* (çev. Mukadder Erkan-Ali Utku) Ketebe Yayıncılık, İstanbul 2020.
- Dervişcemaoglu, Bahar, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.
- Dirlikyapan, Jale Özata, *Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, Metis Yayınları, İstanbul 2017.
- Doğan, Erdal, *Edebiyatımızda Dergiler*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 1997.
- Doğanalp, Enes, *Murat Gülsoy’un Hayatı, Sanatı ve Eserleri Hayatı*, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Programı, Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2016.
- Dündar, Leyla Burcu, *Edebiyat Sosyolojisi Açısından Türk Öykücülüğü: 1990-2005*, Bilkent Üniversitesi SBE Doktora Tezi, Ankara 2007.
- Eagleton Terry, *Edebiyat Kuramı Giriş*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004.
- Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001.
- Ecevit, Yıldız, *Kurmaca Bir Dünyadan*, İletişim Yayınları, 2013.
- Eco, Umberto, *Yorum ve Aşırı Yorum* (çev. Kemal Atakay) Can Yayınları, İstanbul 2008.
- Eco, Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (çev. Kemal Atakay) Can Yayınları, İstanbul 2011.
- Eliaçık, Pınar Akman, *Necati Tosuner’in Roman ve Öykülerinin Yapısal, Tematik ve Psikanalitik Açidan İncelenmesi*, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır 2019
- Eliade, Mircea, *Mitlerin Özellikleri* (çev. Sema Rifat) Kuram Yayınları, İstanbul 1993.
- Emre, İsmet, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara 2006.
- Enginün, İnci, “Ömer Seyfettin’in Hikâyeciliği”, Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin, *Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları*, Ankara 1992.

- Enginün, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006.
- Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005.
- Erden, Aysu, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul 2002.
- Erkman-Akerson, Fatma, *Edebiyat ve Kuramlar*, İthaki Yayınları, İstanbul 2010.
- Erkman-Akerson, Fatma, *Göstergebilime Giriş*, Multilingual Yayınları, İstanbul 2005.
- Esen, Nüket, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.
- Forster, E. M., *Roman Sanatı*, Adam Yayınları, İstanbul 1985.
- Genette, Gerard, *Narrative Discourse An Essay In Method, Translated by Jane E. Lewin*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1983.
- Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2014.
- Ghofoorian, Ayşe Bayrak, *Ali Teoman'ın Hayatı ve Eserleri*, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2018.
- Greimas A.J.; Courtes, J., *Semiotics an Language, An Analytical Dictionary*, Blomington, Indiana University Press, 1982.
- Gülsoy Murat, *602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye*, Can Yayınları, İstanbul 2014.
- Gümüş, Semih, *Öykünün Bahçesi*, Can Yayınları, İstanbul 2008.
- Gümüş, Semih, *Modernizm ve Postmodernizm*, Can Yayınları, İstanbul 2015.
- Gümüş, Semih, *Yazarın Yalnızlık Burcu*, Can Yayınları, İstanbul 2008.
- Gürsel, Nedim, *Başkaldıran Edebiyat*, YKY, İstanbul 1997.
- Hakverdi, Sezer, *Adam Öykü Dergisindeki Öykü Teorisi ile İlgili Yazıların İncelenmesi*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2014.
- Hassan, Ihab, *Orpheus'un Parçalanışı Pstmodern Bir Edebiyatın Doğuşu* (çev. Emel Aras) Hece Yayınları, Ankara 2019.
- Hançerlioğlu, Orhan, *Türk Hikayeciliği*, Ekin Basım Evi, İstanbul 1957.
- Hece, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, S.46-47, Ekim-Kasım 2000.
- Herman Luc; Vervaeck, Bart, *Handbook of Narrative Analysis*, Univerdity of Nebraska Press, 2019.
- Heuvel, P. Van Den, *Parole, Mot, Silence, Pour Une Poetique de L'enonciation*, Jose Corti, Paris 1985.



- Holman, C.H., *A Handbook tol Literature*, 7th Edition Prentice Hall, New York, 1972.
- İnce, Ayalp Talun, 19. yy. *Alman Romantizminin Türkçeye Aktarımında Üslup Sorunu*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara 2007.
- Kabaklı, Ahmet, *Türk Edebiyatı*, Türk Edebiyatı Yayınları, c.3, İstanbul 1974.
- Kantarcıoğlu, Sevim, *Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2009.
- Karakoçan, Meltem, *Cemil Kavukçu'nun Hikayelerinde Yapı ve Tema İncelemesi*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Elâzığ 2007.
- Kas, Bilal, *Mine Söğüt'ün Romanlarında Postmodern Unsurlar*, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kırşehir 2018.
- Kefeli, Emel, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002.
- Kefeli, Emel, *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, Akademik Kitaplar, İstanbul 2009.
- Kerman, Zeynep, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yayınları, Ankara 1998.
- Kıran, Zeynel – Kıran, Ayşe (Eziler), *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara 2007.
- Kızılgök, Merve, *Mine Söğüt'ün Romanlarında Halk Kültürü Unsurları*, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Muğla 2015.
- Koçak, Melike, *Beşinci Pencere*, Can Yayınları, İstanbul 2008.
- Kolcu, Ali İhsan, *Öykü Sanatı*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2005.
- Korkmaz, Ramazan- Deveci, Mutlu, *Küçürek Öykü*, Akçağ Yayınları, İstanbul 2017.
- Korkmaz, Ramazan, *Sabahattin Ali-İnsan ve Eser*, YKY, İstanbul 1997.
- Korkmaz, Ramazan, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, Grafiker Yayınları, Ankara 2013.
- Kudret, Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (Cumhuriyet Dönemi 1923-1959)*, c.1-2-3, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1990.
- Kurt, Tezcan, *2000 -2010 Arası Küçürek Öyküde Postmodern İzler*, Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Bartın 2015.

- Küçük Alev, *Prens V.F. Odoyevski'nin Fantastik Öykü Sanatı*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2009, s.12.
- Lanser, Susan Sniader, *Fictions of Authority: Woman Writers and Narrative Voice*, Cornell University Press, London 1995.
- Lekesiz, Ömer, *Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları*, Selis Kitaplar, İstanbul 2006.
- Lekesiz, Ömer, *Öyküce Konuşmalar*, Meneviş Kitapları, Ankara 2003.
- Lekesiz, Ömer, *Öykü İzleri*, Hece Yayınları, Ankara, 2000.
- Lekesiz, Ömer, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, c.1-2-3-4-5, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2013.
- Manfred, Jahn, *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı* (çev. Bahar Dervişcemaloğlu) Dergâh Yayınları, İstanbul 2015.
- May, Charles E., *The Short Story Studies in Literary Themes and Genres*, Twayne Publishers, ISBN 13: 9780805709537, 1995.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.
- Mutluay, Rauf, *50 Yılın Türk Edebiyatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973.
- Neumann, Birgit; Nünning, Ansgar, *An Introduction to The Study of Narrative Fiction*, Klett Press, 2000.
- Oates, Joyce Carol, *Bir Yazarın İnancı*, Kavis Kitap, İstanbul 2011.
- O'Connor, Flannery, *Hikâye Yazmak* (çev. Zerrin Koltukçuoğlu Aksoy) Adam Öykü, Sayı 54.
- Okay, Orhan, *Cumhuriyet Devri Hikâye ve Roman*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1992.
- Oktay, Ahmet, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı 1923-1959*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.
- Oktay, Ahmet, *Gizli Çekmece*, Doğan Kitap, İstanbul 2017.
- Oktay, Gülçin, *Modern Türk Hikâyesinde Postmodern Açılımlar*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2011.
- Onega, Susana; Landa, Jose Angel Garcia, *Anlatıbilime Giriş* (çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez) Adam Yayınları, İstanbul 2002.

- Quinn, Edward, *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, Second Edition, 2006, Facts on File.
- Öncel, Süheyla, *Decameron Öykülerinde İnsan Anlayışı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1978.
- Önertoy, Olcay, *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1984.
- Öz, Ahmet Murat, *Behçet Çelik'in Hikâyeciliği*, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Van 2021.
- Parla, Jale, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.
- Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005.
- Peters, Francis E., *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü* (çev. Hakkı Hünler) Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2004.
- Riceouer, Paul, *Zaman ve Anlatı: Bir Zaman Olay Örgüsü Üçlü Mimesi* (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat) YKY, İstanbul 2007.
- Riceouer, Paul, *Zaman ve Anlatı 3 Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi* (çev. Mehmet Rifat) YKY, İstanbul 2016.
- Rifat, Mehmet; Rifat, Sema; Koş, Ayşenaz; Tekgül, Duygu, *Göstergebilim, Dilbilim ve Çeviribilim Terimleri Sözlüğü*, Sel Yayıncılık, İstanbul, Ekim 2010.
- Rifat Mehmet, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, YKY, İstanbul 2008.
- Rilke, Rainer Maria, *Sanat Üstüne*, çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul 2000.
- Sartre, Jean Paul, *Varoluşçuluk* (çev. Asım Bezirci) Say Yayınları, 2016.
- Sarup Madan, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, (çev. Abdülbaki Güçlü) Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2004.
- Sarı, Melek İlayda, *Bilim Kurgu ve Türk Romanlarında Bilim Kurgu Üzerine Bir Araştırma*, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ordu 2021.
- Sazyek, Hakan, *Roman Terimleri Sözlüğü Roman Sanatından Yüz Terim*, Hece Yayınları, Ankara 2015.
- Solok, Ömer, *Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü*, Paradigma Akademi Yayınları, İstanbul 2020.
- Stevick, Philip, *Roman Teorisi, A.A. Mendilow Roman Kişileriyle Özdeşleşme ve Zamanda Yakınlaşma* (çev. Sevim Kantarcıoğlu) Akçağ Yayınları, Ankara 2004.

- Su, Hüseyin, *Öykümüzün Hikayesi*, Hece Yayınları, Ankara 2000.
- Stanzel, Franz K., *Roman Biçimleri* (çev. Fatih Tepebaşı) Çizgi Kitabevi, Konya 1997.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 2001.
- Tarhan, Halide, *Şebnem İşigüzel'in Romanlarının Feminist Eleştiri Bağlamında İncelenmesi*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Mersin 2019.
- Tarım, Rahim, *Mehmet Rauf'un Hayatı ve Hikayeleri Üzerine Bir Araştırma*, Danışman: Prof. Dr. Zeynep Kerman, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1992.
- Taş, Fahri, *Sait Faik Abasıyanık*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.
- Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2003.
- Todorov, Tzvetan, *Poetikaya Giriş* (çev. Kaya Şahin) Metis Eleştiri, İstanbul 2001.
- Tzevatan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* (çev. Nedret Öztokat) Metis Eleştiri, İstanbul 2004.
- Topçu, Nurettin, *Bergson*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Tosun, Necip, *Günümüz Öyküsü*, Dedalus Yayınları, İstanbul 2017.
- Tosun, Necip, *Öyküyü Sanat Yapanlar*, Dedalus Yayınları, İstanbul 2016.
- Tosun, Necip, *Doğu'nun Hikâye Kuramı*, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2017.
- Tosun, Necip, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara 2018.
- Tosun, Necip, *Öykümüzün Sınır Taşları*, Dedalus Yayınları, İstanbul 2017.
- Tobias, Ronald B., *Roman Yazma Sanatı*, Say Yayınları, İstanbul 1996.
- Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayı, Türk Dili, S.286, Ankara, Temmuz 1975.
- Uçan, Hilmi, *Yazınsal Eleştiri ve Göstergibilim*, Hece Yayınları, Ankara 2006.
- Uslu, Ahmet, *1980 – 2000 Yılları Arası Türk Hikâyeciliğinde Yapı*, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Tezi, Diyarbakır 2016.
- Ülger, Burcu, *1980 Kuşağı Yazarlarından Ali Teoman'ın Öykücülüğü: Teknik ve İçerik*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019.
- Wellek, Rene; Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011.
- Villani, J., *Le roman* (çev. Henry John) Berlin Yayınları, Paris 2004.

- Yener, Leyla, *Sema Kaygusuz: Hikâyeden Romana*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2010.
- Yıldırım Zekiye, *Öyküleri ve Öykücü Yönüyle Ali Ayçil*, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Programı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2018.
- Yılmaz, Ebru Özlem, *Kurmaca Anlatıda Sözün ve Düşüncenin Temsili*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Tezi, İzmir 2018.
- Yücel, Tahsin, *Anlatı Yerlemleri Kişi/Süre/Uzam*, YKY, İstanbul 1993.
- Zafer, Zeynep, *Anton Çehov'un Öykü Sanatı*, Cem Yayınları, İstanbul 2002.
- Zan, Nihal Uysal, *Behçet Çelik'in Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ağrı 2020.

#### **MAKALE, RÖPORTAJ VE ANSİKLOPEDİ MADDELERİ**

- Akçay, Ahmet Sait, "Türk Öyküsünün Yeni Çehresi: Yeni Öykü ya da Bireysiz Öykü", *Hece Türk Öyküsü Özel Sayısı*, Hece Yayınları, S.46-47, 2000.
- Akçay, Ahmet Sait, "90 Kuşağı'nı Okumayı Denemek", *Kitaplık*, S.118, 2008.
- Andaç, Feridun, "Cumhuriyet Sonrası Türk Öykücülüğümüzün Gelişmesi", *Gerçekçilik Yolunda*, Cem Yayınları, İstanbul 1989.
- Andaç, Feridun, "Saklı Duyarlıkların Öykücüsü", *Cumhuriyet Kitap*, Sayı 644, 20 Haziran 2002.
- Aral, İnci, "Nalan Barbarosoğlu'ndan Bir İlk Kitap", *Cumhuriyet Kitap*, 9 Ekim 1997.
- Boynukara, Hasan, "Hikâye ve Hikâye Kavramları", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Hece Yayınları, S.46-47, 2005.
- Blodgett, Harold, "Kısa Öykü Tekniği", *Adam Öykü*, S. 2, İstanbul, 1996.
- Çelik, Behçet, "1970'ler: Kaçınılamayan Toplumsal Gerçekçilik", *Hece Öykü*, Şubat-Mart 2005.
- Demir, Fahrettin, "Tosuner'in Öykücülüğü", *Cumhuriyet Kitap*, S.627, 2002.
- Demirci Kerim, "Derin Yapı ve Yüzey Yapı Kavramlarından Ne Anlıyoruz?", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 5/4*, Fall 2010.

- Direk, Zeynep, “Türkiye’de Varoluşçuluk”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. c.3, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.
- Duman, Halûk Harun, “Ömer Seyfettin’de Kimlik Bilinci”, *Türk Edebiyatı* S.407, Eylül 2007.
- Duru, Orhan, “Olasılıklar Yazımı Bilim-Kurgu”, *Evrensel Kültür* (88), 1992.
- Duru, Orhan, “Öykünün Biçimleri”, *Adam Öykü-Kısa Öykü Özel Sayısı*, S.12.
- Duruel, Nursel, “Ayfer Tunç’la Söyleşi”, *Cumhuriyet Kitap Eki*, 16 Ağustos 2001.
- Durgun, H. Sezgi Saraç, “Söylemsel Psikoloji ve Zihinsel Üslup: Öykü Çözümlemesi,” *SEFAD 2020; (44): 251-262, e-ISSN: 2458-0908X*.
- Edgü, Ferit, “10 Minimal Öykü”, *Milliyet Sanat*, S.32, 1990.
- Edgü, Ferit, “Çok kısa öyküler... Öykücükler”, *Adam Öykü-Kısa Öykü Özel Sayısı*, Sayı 12, 1997.
- Eren, Zerrin, “Cemil Kavukçu’nun Üç Öyküsünde Metinler arası Çerçeve Uygulaması”, *Adam Öykü*, S.27, 2005.
- Erol, Kemal, “1980 Sonrası Türk öykücülüğünde Cemil Kavukçu ve Temmuz Suçlu Adlı Öykü Kitabının Tutunamayan Karakterlerinde Kimlik Bunalımı”, *Turkish Studies*, Volume 8/13, s.867-883, 2013.
- Erol, Kemal; Tütak, Mehmet, “Kişisel Alana Açılan Bir Pencere Olarak Cemil Kavukçu Öyküsü – Cezam Bitiyor Ceza”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, c.8, S.36, Şubat 2015.
- Ertuğrul, Aykut, “Ahmet Büke’yle Öykü Üzerine Söyleşi: Yazar Ölür, Edebiyat Sürer.” *Hece Öykü* 46, Eylül 2011.
- Elçi, Handan İnci, “Tunç’un Öykülerinde Deneyimin Aktarılışı”, *Virgül*, 14 Kasım 2004.
- Görgün, Tahsin, “Kıssaların Neliği (Mahiyeti) Üzerine”, *IV. Kur’an Haftası ve Kuran Sempozyumu*, Fecr Yayınevi, Ankara 1998.
- Gümüş, Hüseyin, “Romanda Anlatım Şekilleri”, *Dil Dergisi*, Sayı 20, Haziran 1994.
- Gümüş, Semih, “Sarsıcı Olmak İçtenliğe Dayanmalı”, *Notos Öykü*, Nisan-Mayıs 2014.
- Günaydın, Gazi Giray, “Türk Öyküsünce Modernist Açılımlar”, *Samsun İbrahim Tanrıverdi Sosyal Bilimler Lisesi Yayınları-7, Makalat 2*, Samsun 2008.
- Hafçı, Havva Özer, “Ayfer Tunç’tan Bir Yeniden Yazım Örneği Olarak Evvelotel” *Edebiyat Eleştirisi Dergisi* ISSN 2148-3442, S.7, 2017.
- Husserl, Edmund, “İçsel Zaman Bilinci”, *Cogito*, S.11, 1997.
- İğrek, Musa, “Kalp Bilgisi Olmadan, Metin Yarı Ölüdür”, *Zaman Kitap Zamanı*, Sayı 45, 5 Ekim 2009.

- İleri, Selim, “Türk Öykücülüğü Genel Çizgileri” *Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, TDK Yayınları, Ankara 2018.
- İşeri, Kâmil, “Yolcu ile Yılan Masalının Göstergebilimsel Çözümlemesi”, *Ana Dil dergisi*, S.18, 2000.
- Johnson, Charles, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, *Adam Öykü*, S.12, İstanbul, 1997.
- Kahraman, Alim, “Hikâye”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 17, TDV Yayınları, Ankara 1988.
- Kahraman, Alim, “Türk Edebiyatı’nda Hikâye Literatürü”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, c.4, S.7, 2006.
- Karaca, Alaattin, “Sabahattin Ali’nin Öykülerinde Toplumsal Konular”, *Türkoloji Dergisi*, DTCF Yayınları, c.11, Ankara 1998.
- Karadeniz, Abdurrahman, “Anlatma Zorunluluğu”, *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Ankara 2005.
- Kavukçu, Cemil, “Sandık Lekesi”, *Cumhuriyet Kitap*, Sayı 543, 13 Temmuz 2000.
- Kaygusuz, Sema, “Ağacın Gözüne Bakmak”. Söyleşi Sahibi: Cem Alpan ve Semih Gümüüş, *Notos Öykü*, Sayı 18, Ekim-Kasım 2009.
- Kerrar, Meltem, “Sıradan İnsanların Hatalı Öyküleri”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 21 Şubat 2001.
- Koçak, Ahmet, “Mustafa Kutlu’nun Yoksulluk İçimizde ve Bu Böyledir Hikâyelerinde Modern İnsanın Açmazı”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2021.Ö9 (Ağustos).
- Kurdakul, Şükran, “Memduh Şevket Esendal: Doğallığın, Günlük Yaşamımızın Hikâyecisi”, *Milliyet Sanat*, S. 231, 1977.
- Lekesiz, Ömer, “1980 – 2000 Yılları Arasında Türk Öykücülüğü”, *Hece Öykü/Dosya: Seksen Sonrası Türk Öykücülüğü 2*, 2005.
- Lekesiz, Ömer, “70’li Yıllarda Türk Öykücülüğü”, *Hece Öykü*, S.7, Şubat-Mart 2005.
- Lawrence, C., “Bir Kısa Hikâye Kuramı” (çev. Lale Demirtürk) *Türk Dili Dergisi*, S. 454, TDK Yayınları, Ankara 1989.
- Mert, Necati, “Öyküde Kişisel Alan”, *Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Hece Yayınları, 2.Baskı, S.46/47, 2005.
- Mert, Necati, “Modern Öykünün Serüveni: 1940’tan Günümüze”, *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Ankara 2005.
- Öner G. “Türkiye’de Bilimkurgu”, Seval Şahin, Banu Öztürk, Didem Ardalı Büyükarman (Ed.), *Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu İçinde* (S. 56-62), Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015.

- Önder, Alev, "Feminist Eleştiri Işığında Bir Okuma: Deli Kadın Hikayeleri", *Schriften Zur Sprache Und Literature II Dil ve Edebiyat Yazıları*, Ijopoc Publication.
- Özdenören, Rasim, "Öykü Yazmak", *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Ankara 2005.
- Özgül, M. Kayahan, "Hikâyenin Romanı", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.46/47 Ekim-Kasım, Ankara, 2000.
- Özkan, Kaan, "Nalan Barbarosoğlu: Farklı Farklı Öykülerin Kahramanı Oldum Hep", *Adam Öykü*, S.18, 1998.
- Öztunç, Mehmet, "Murat Yalçın ile Kitapları Üzerine", *Türk Dili*. c.109, S.763.
- Özyalçın, Adnan, "Adanan Özyalçın ile Dünden Bugüne", *Söyleşi: Feridun Andaç*, *Adam Öykü* S.44, 2003.
- Parlatır, İsmail, "Cumhuriyet Döneminde Türk Hikayeciliği", *Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Anma Kitabı*, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1974.
- Reyhanoğulları, Gökhan, "Gerçeküstücülük ve Orhan Duru'nun Öykülerine Yansıması", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* S.3, 2014.
- Sağlık, Şaban, "Parodiden Varoluş'a Öykünün Evrensel Dili (Yapısı)", *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Ankara 2005.
- Söğüt, Mine, "İşe Yaramayan Şeydir Sanat", *Kitaplık*, S.64, 2003.
- Şimşek, Yaşar, "Yol ve Yolculuk Bağlamında Nalan Barbarosoğlu'nun Yol Işıkları Eseri" *ERDEM*, Sayı: 74, Haziran 2018.
- Uçan, Hilmi, "Modern Türk Öyküsünde Maupassant ve Çehov Uzantısı ya da Bir Genellemenin Kırılganlığı", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Hece Yayınları, S.46-47, 2000.
- Uslu, Ahmet, "Nalan Barbarosoğlu'nun Hikayelerinde Biçim Olarak Melankoli", *Akademik Bakış Dergisi*, *Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi* ISSN:1694-528 İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sayı: 60 Mart-Nisan 2017.
- Uslu, Ahmet, "1980 Sonrası Türk Hikâyeciliğinde Kişi(ler) Tipolojisi", *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 11/15, Summer 2016.
- Uyar, Tomris, "Hikâyede Yoğunluk", Hazırlayan: Feridun Andaç, *Öykücünün Kitabı*, Varlık Yayınları, İstanbul 1999.
- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, Cilt 1-2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.



TDK, Türkçe Sözlük, (Çevrimiçi), <http://www.tdk.gov.tr/>

Tosun, Necip, “Aşk Kırgınları, Yalnızlık ve Ölüm: Ayfer Tunç Öykücülüğü”, *Eşik Cini*, S.4, 2004.

Tosun, Necip, “Öykümüzün Kırk Kapısı Üzerine”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, S.401, 2007.

Tosun, Necip, “1970’ten Günümüze Hikâye”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, S.401, Mart 2007.

Tosun, Necip, “Seksen Sonrası Türk Öyküsünde Yüzleşme, Yalnızlık, İç Dönüş” *Hece Öykü*, S.9, 2001.

Yazıcı, Hüseyin, “Hikâye”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 17, TDV Yayınları, Ankara, 1988.

Yalçın, Murat, “Her şey Kusursuz Bir Fars Atmosferi İçinde Cereyan Etti”, *Kitaplık*, S.106, 2007.

Yivli, Oktay, “Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950)”, *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı 70-85, 2016, <https://doi.org/10.32704/erdem.536817>.

Yumuşak, Yrd. Doç. Dr. Firdevs Canbaz, “Ahmet Büke’nin Öykücülüğü ve Öykülerinde Konu Seçimi”, *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science Volume 5 Issue 2*, April 2012.

## WEB TABANLI KAYNAKLAR

Cem Erciyes, Yeni Milenyumda Türkiye’nin Sevdiği Yazarlar, (Erişim tarihi 7.7.2021), <https://docplayer.biz.tr/5774261-Yeni-milenyumda-turkiye-nin-sevdigi-yazarlar.html>

Cemil Kavukçu, *Gemiler de Ağlarmış*, Can Yayınları, İstanbul 2011. (E-kitap 1.Sürüm Ağustos 2014).

E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Rosetta Books, E-book, [https://www.academia.edu/9745138/Aspects\\_of\\_the\\_novel\\_written\\_by\\_E\\_M\\_forster](https://www.academia.edu/9745138/Aspects_of_the_novel_written_by_E_M_forster), (Erişim tarihi 2.6.2021) s.99.

H.C.Schweikart, *Short Stories*, (ed.) Brace-World Inc. New York, 1973, s.25. [https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/581066/azu\\_az303\\_cochise\\_1949\\_nar\\_w.pdf;jsessionid=43C72CCC3D6C882925D38098AAC8C809?sequence=1](https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/581066/azu_az303_cochise_1949_nar_w.pdf;jsessionid=43C72CCC3D6C882925D38098AAC8C809?sequence=1) (erişim tarihi 15.5.2021)

Henry James, *Some Short Stories*, E-book, <https://freeditorial.com/en/books/some-short-stories/related-books> (erişim tarihi 13.5.2020) s.76.

<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ahmet-buke>

<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ali-teoman>  
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ali-aycil>  
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ayfer-tunc>  
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/behcet-celik>  
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kavukcu-cemil>  
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sancak-jale>  
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kursat-basar>  
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/mine-sogut>  
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/murat-gulsoy>  
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/murat-yalcin>  
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/barbarosoglu-nalan>  
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/tosuner-necati>  
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/tosun-necip>  
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sebnem-isiguzel>  
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sema-kaygusuz>  
<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/yunus-nadi-oyku-odulu-murat-yalcin-873326>  
erişim tarihi 15.2.2020

Ömer Solok, *Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü 1923—2000*, (Erişim tarihi: 8.7.2021)  
[https://www.academia.edu/32659921/Cumhuriyet\\_D%C3%B6nemi\\_T%C3%BCrk\\_%C3%96yk%C3%BCs%C3%BC\\_1923-2000](https://www.academia.edu/32659921/Cumhuriyet_D%C3%B6nemi_T%C3%BCrk_%C3%96yk%C3%BCs%C3%BC_1923-2000)

Sadık Yalsızuçanlar: "Bilge Karasu ve Çok Katlı Dil" <http://www.derghi.com/elestiri/ayrinti.asp?id=19>

"Oğuz Atay ve Tutunamayanlar Üzerine", Evrensel gazetesi 25.6.2001  
<https://www.evrensel.net/haber/124921/oguz-atay-ve-tutunamayanlar-uzerine>

Sema Aslan, "Öyküde Sürprizlere Karşıyım-Sema Kaygusuz ile Söyleşi". Milliyet. 10 Nisan 2002. <http://www.milliyet.com.tr/ozel/kitap/020410/tadimlik.html>.

Seval Şahin, <http://sevalsahin.com/detay/4/257/Odak-Yazar--Sebnem-Isiguzel-II>

Stephen Halliwell, "Diegesis-Mimesis", Living Handbook of Narratology, Hamburg University, 2013, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/diegesis-%E2%80%93-mimesis>, s.1.